

A l'ombre de la censure I

Sous la direction de Stéphanie Bory,

Paloma Otaola et Nolwenn Salmon

A l'ombre de la censure I

L'Harmattan

Des mêmes auteurs :

Stéphanie Bory, L'Éveil du dragon gallois, L'Harmattan, 2019.

Paloma Otaola, La pensée musicale espagnole à la Renaissance : Héritage antique et tradition médiévale, Paris, L'Harmattan, 2008.

Introduction¹

Cet ouvrage s'intéresse à la notion de censure, non seulement dans une approche négative—la censure en tant qu'elle interdit, cache, réduit au silence, réprime ou invisibilise—, mais également dans son versant plus « positif », c'est-à-dire dans la façon dont elle opère activement : la censure comme ensemble d'outils (*technè*) visant la production, le « faire » efficace comme le dit Cornelius Castoriadis dans *Les Carrefours du labyrinthe*², et de savoirs « rigoureux et fondés » (*epistèmè*) qui prescrivent et imposent certaines actions (*praxis*). La censure repose sur une multiplicité de discours normalisateurs et de récits régulateurs qui façonnent les conduites, standardisent les corps et conditionnent les esprits. Elle agit ainsi souvent non tant par soustraction, par exclusion ou par condamnation de ce que le pouvoir ne saurait tolérer que par la production de discours prescriptifs et la constitution de dispositifs visant à formater les représentations collectives et orienter les comportements individuels. Le pouvoir, qu'il soit économique, politique ou médiatique, se fonde en effet sur ce que Michel Foucault appelle une « économie » des discours, c'est-à-dire dans « leur technologie intrinsèque, les nécessités de leur

¹ Nous remercions Florence Labaune-Demeule, Professeur des universités en anglais-littérature post-coloniale, et Pierre-Antoine Pellerin, MCF en anglais-littérature américaine, à l'Université Jean Moulin Lyon 3, tous deux membres de l'IETT, qui avaient rédigé l'appel à communications d'un colloque international, dont cet ouvrage est l'aboutissement.

² Cornelius Castoriadis, *Les Carrefours du Labyrinthe*, Paris, Points, Collection Essais, 2017, p. 222.

fonctionnement, les tactiques qu'ils mettent en œuvre, les effets de pouvoir qui les sous-tendent et qu'ils véhiculent »¹. La censure repose ainsi sur tout un appareil technique de production, de reproduction et de dissémination des normes hégémoniques et des codes dominants (propagande) : il s'agit donc ici de comprendre les tactiques qu'elle déploie, les techniques qui la sous-tendent et les effets qu'elle véhicule (normalisation, manipulation, classification). C'est donc en ce sens que l'on peut parler de la censure comme d'une véritable fabrique des imaginaires : les métaphores et les stéréotypes, les structures rhétoriques et les schémas narratifs, les images et les mises en scène utilisés par exemple dans les discours politiques, les campagnes de publicité, les textes de loi ou les articles de presse obéissent à des stratégies politiques de légitimation et de dé-légitimation de ce qui peut ou de ce qui doit se dire et se penser, stratégies qu'il s'agit ici de déconstruire pour en souligner la dimension souvent arbitraire et inique. La censure ainsi comprise aboutit à toute une classification des savoirs, à une typologie des conduites et une taxonomie des identités qui réduisent et amenuisent le champ des possibles et l'exercice de la liberté.

À cet égard, il est intéressant de souligner l'importance de l'autocensure (qu'elle soit consciente ou inconsciente), que l'on pense à l'intériorisation individuelle de certaines normes (qu'elles soient esthétiques ou politiques), notamment dans un contexte hétéronormatif (tel que défini par Judith Butler dans *Gender Trouble*, 1990) et/ou capitaliste (comme l'a montré Antonio Gramsci dans ses *Cahiers de prison*, 1948-1951). L'autocensure est également motivée par le fait de s'interdire de dire par crainte de représailles, de sanctions ou de l'opprobre. Elle est ainsi l'une des modalités les plus puissantes de la

¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976, p. 92.

censure, son double spectral et insidieux qui mène au refoulement et à l'aliénation sans que les censeurs n'aient besoin d'agir. L'idéologie dominante, qu'elle prenne la forme de l'ethos républicain ou de la pensée du marché libre, du « racisme ordinaire » ou du « politiquement correct », du « bon sens populaire » ou du fait divers, fonctionne avant tout grâce à la façon dont ses mythes et ses rituels sont intégrés et répétés pour tout un chacun (*hexis* chez Aristote, *doxa* chez Platon, *habitus* chez Pierre Bourdieu). À ce titre, le tabou, mot qui désigne à la fois l'interdiction et la chose interdite, joue un rôle clé dans le lien qu'il établit entre censure individuelle et collective, que l'on pense aux interdictions d'ordre religieux (tabou comme forme négative du sacré chez Emile Durkheim) ou aux interdits d'ordre socio-culturel (le tabou de l'inceste chez Sigmund Freud). Ainsi, la censure n'est pas l'apanage des régimes totalitaires (URSS, Corée du Nord, Italie fasciste de Mussolini, Allemagne nazie, autodafés et art dégénéré) ou autoritaires (Chili de Pinochet, Espagne franquiste). Elle est aussi un paradigme constitutif de ce qu'il faut appeler, avec Cornelius Castoriadis, « l'imaginaire social »¹. On s'intéressera donc particulièrement, dans cet ouvrage, aux limites mouvantes de la censure, aux discours et aux contre-discours qui la structurent et aux pratiques concrètes des artistes et écrivains contestataires dans différents régimes.

Réciproquement, celui qui subit la censure n'est pas nécessairement réduit au statut de victime passive et silencieuse ; il met souvent en place tout un arsenal de stratégies de contournement et de détournement de la censure. Face à cette dernière prolifère une multiplicité de techniques discursives permettant de dire ce qui doit être tu afin d'échapper aux foudres des censeurs, de condamner ou de dénoncer sans en avoir l'air (euphémisme, implicite,

¹ Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Points, Collection Essais, 1975.

litote, allégorie) : la censure donne ainsi lieu à tout un ensemble de processus créatifs et d'innovations artistiques (*poesis*), voire de contre-discours qui jouent des limites (et des limitations) imposées au nom de l'ordre moral, politique ou religieux, ou s'en déjouent. Par ailleurs, la transgression de ces limites permet justement de les dénoncer en les rendant visibles et prégnantes, comme si, réciproquement, la transgression était la condition d'existence de la censure, lui donnant sa raison d'être et son lieu d'exercice : l'objet censuré (qu'il soit caviardé, brûlé ou simplement retiré des ventes) permet de rendre visible ce que les censeurs s'évertuent à cacher, attirant l'attention sur l'acte de censure lui-même.

La première partie de cet ouvrage – Censure et liberté d'expression – regroupe quatre articles qui abordent la question de la censure comme obstacle à la liberté d'expression et explorent les stratégies adoptées par des artistes, journalistes et auteurs pour la contourner. Trois contributeurs se penchent sur la censure dans l'aire asiatique, au Japon et en Chine. Chiharu Chujo et Florence Emptas s'intéressent à la position difficile des artistes, entre la revendication d'une liberté d'expression et l'opacité de la machine politique au Japon au XXI^e siècle. La première étudie les tactiques mises en œuvre par des artistes protestataires du secteur de la musique populaire japonaise avant et après la catastrophe de Fukushima pour pouvoir exprimer leur opposition à l'énergie nucléaire, et montre la difficulté pour ces chanteurs de contourner cette censure sous la pression des maisons de disques et, parfois, à la demande du public. Florence Emptas, quant à elle, se penche sur le secteur de l'animation télévisée japonaise par l'étude d'une adaptation de romans publiés au début du XXI^e siècle. Jacqueline Estran, ensuite, s'intéresse au combat pour la liberté d'expression mené par la revue *Xinyue*, publiée de 1928 à 1933, qui apparaîtra par la suite

comme l'un des principaux fers de lance contre les tentatives de mainmise sur la liberté d'expression par le pouvoir pendant la période républicaine.

Le dernier article, proposé par María Merino, porte sur la loi Fraga sur la presse adoptée par le gouvernement franquiste espagnol en 1966. L'auteur montre toute l'ambiguïté de cette loi qui, prétendant limiter la censure et promouvoir la liberté de la presse, se révèle être une forme de censure déguisée puisque ce sont alors les directeurs de périodiques eux-mêmes qui sont tenus responsables du contenu de leurs publications. María Merino analyse les chemins empruntés par José Jiménez Lozano, journaliste, pour contourner cette nouvelle forme de censure.

La deuxième partie – Écrire et créer sous la censure – réunit sept contributions qui explorent la créativité artistique qui se déploie sous les contraintes de la censure, étatique ou sociétale, ce qu'on appelle la censure invisible, car elle n'est pas appliquée en vertu des lois, mais de barrières mentales, de l'artiste lui-même ou du public à qui s'adresse l'œuvre. On pourrait décrire cette censure invisible comme ce qu'on ne peut pas dire ou ce qu'on ne veut pas voir.

Les articles sur des œuvres littéraires provenant d'aires linguistiques diverses – littérature en langue arabe, espagnol, anglais britannique et américain – et de périodes historiques allant du XIX^e au XXI^e siècles, explorent les techniques du discours utilisées par les auteurs pour contourner la censure : l'ironie, l'ambiguïté, la transgression grâce aux technologies actuelles qui échappent plus facilement au contrôle des convenances. Ainsi Lucie Ratail explore la manipulation par Allan Poe du lecteur dans ce qu'il doit voir et comprendre dans deux de ses nouvelles. Paloma Otaola se penche sur la censure sous l'Espagne franquiste dans les années soixante pour montrer la maîtrise de Miguel Delibes dans *Cinco horas*

con Mario qui réussit à éviter les écueils de la censure. Pour Guy Lavorel, ce sont l'ironie, l'humour et le néant les armes des écrivains français du XX^e siècle : Boris Vian, Jean Tardieu et Henri Michaux, pour dépasser les limites de ce qu'on ne peut pas dire.

À l'aube du XXI^e siècle, l'article de Marie-Agnès Gay montre la censure invisible, « diffuse », qui impose une lecture officielle des événements tragiques du 11 septembre 2001. Ce n'est qu'en 2007 que des écrivains comme DeLillo osent lever le voile qui cachait la réalité des faits dans *Falling Man*. Les liens entre réalité et fiction, vérité et mensonge, censure et auto-censure sont explorés par Catherine Delesalle à travers l'analyse d'*Atonement* de Ian McEwan. Pour finir, Elisabeth Vautier montre comment les nouvelles technologies ont permis une certaine liberté de parole dans la littérature arabe autour de sujets très codifiés tels que la religion, la politique et la sexualité. Malgré la censure qui perdure, une nouvelle esthétique transgressive et un nouveau discours ont réussi à créer une nouvelle modernité.

Si la plupart des contributions de cette partie analysent des œuvres littéraires, la question de la censure invisible et de l'auto-censure est aussi traitée par Lawrence Gasquet dans son article sur les œuvres de deux artistes visuels : Damien Hirst et Marc Quinn. Sa réflexion sur la représentation du vivant, de l'organique et l'émotion qu'elle suscite dévoile les mécanismes de la censure et de l'auto-censure face à l'expérience esthétique de la chair.

La dernière partie de l'ouvrage – Les corps et la sexualité sous les feux de la censure – regroupe quatre articles qui interrogent les rapports entre art, sexualité, analyse littéraire et universitaire. Les normes au fondement de la censure concernent donc plus spécifiquement ici la délimitation des représentations de la sexualité socialement acceptables. Ce faisant ce chapitre s'intéresse à la façon dont la censure et

plus généralement l'art et les discours sur l'art s'inscrivent dans des structures de domination liées au genre ou à l'orientation sexuelle. L'art peut aussi bien, et parfois simultanément, contribuer à entériner, questionner ou subvertir normes et rapports de pouvoir. La manière de représenter ou de ne pas représenter la sexualité et la réception qui en est faite est enfin reliée avec le genre ou l'orientation sexuelle de l'artiste.

Julien Bouvard prend pour objet le manga pornographique. Il analyse l'évolution de la censure, la demande sociale qui peut la soutenir aussi bien que les oppositions et les techniques de contournement. Il met en lumière l'importance de la question du genre des artistes, de celui des destinataires et de leur âge.

Bérénice Reynaud examine comment les prostituées sont représentées dans le cinéma chinois et plus particulièrement les spécificités de leur mise en scène dans *Lost in Beijing* (2007) de la réalisatrice Li Yu. Elle souligne également la place de la prostitution et des prostituées dans la société chinoise et la manière dont la censure tolère ou interdit leurs représentations.

Alix Cazalet-Boudigues étudie le traitement de l'adultère dans les poèmes arthuriens de William Morris et Alfred Tennyson. Elle s'intéresse à la tension qu'il existe entre l'injonction à la décence de l'époque victorienne et la manière dont elle génère aussi des discours littéraires sur la sexualité scandaleuse.

Enfin, le chapitre se clôt sur la contribution de Sophie Coavoux. En s'appuyant sur un corpus d'œuvres rattachées à la littérature dite « homosexuelle » et des métadiscours critiques, elle montre comment la critique littéraire peut faire le jeu de la censure invisible et du pouvoir par la systématisation du schème interprétatif de l'aveu homosexuel.

Partie 1 : Écrire et créer sous la censure

**Contourner la censure : le pari réussi de
Miguel Delibes dans
Cinco Horas con Mario (1966)**

Paloma OTAOLA

**Institut d'Etudes Transtextuelles et
Tranculturelles-IETT
Université Jean Moulin Lyon 3**

Résumé

Miguel Delibes (Valladolid, 1920-2010) est l'un des écrivains espagnols de l'après-guerre les plus populaires. Un bon nombre de prix littéraires - Prix Nadal (1948) ; Prix National de Littérature (1955 et 1998) ; Prix Cervantes de Littérature (1993) - jalonnent son parcours d'écrivain. Plusieurs de ses romans ont été portés à l'écran. Journaliste et romancier, il a dû se plier aux exigences de la censure pendant la période franquiste (1939-1975). À l'occasion de la célébration en grand pompe des « 25 años de paz » (les vingt-cinq ans de paix après la guerre civile), Delibes a eu l'idée d'écrire un roman, Cinco horas con Mario, dans le but de critiquer cette société bourgeoise espagnole des années 60, dont le régime se vantait. Les techniques narratives, la construction du roman et les caractères des deux protagonistes lui ont permis, non seulement de contourner la censure, mais d'avoir également un succès sans précédent.

Mots clés : Miguel Delibes – censure – Espagne années soixante – franquisme

Introduction

Miguel Delibes (Valladolid, 1920-2010) est l'un des écrivains espagnols les plus populaires de l'après-guerre, ayant reçu le plus de prix nationaux tout au long de sa carrière : Prix Nadal (1948) ; Prix National de Littérature (1955 et 1998) ; Prix Cervantes de Littérature (1993), entre autres. Delibes est surtout célèbre par ses romans, dont un bon nombre a été porté à l'écran¹. Il est aussi l'auteur de nombreux essais et articles pour le journal *El Norte de Castilla* dont il était le directeur.

Journaliste et romancier, il a dû se plier aux exigences de la censure pendant la période franquiste (1939-1975) qui ne tolérait aucune allusion à des situations qui puissent ternir l'image de modernité et de croissance économique que le régime voulait transmettre, à l'intérieur comme à l'extérieur. En 1964, à l'occasion des événements commémoratifs des « 25 ans de paix » (*25 años de paz*) après la guerre civile, Delibes a eu l'idée d'écrire un roman dans le but de critiquer cette société bourgeoise espagnole des années 1960 dont le régime était fier. Mais, pour atteindre son but, il devait contourner la censure. En 1966, il publie *Cinco horas con Mario* (*Cinq heures avec Mario*), considéré par beaucoup comme le meilleur roman de l'écrivain² et l'œuvre qui exprime le conflit politique le plus palpitant de l'Espagne de dernières décennies³. Il s'agit de l'histoire d'un couple, Mario et Carmen, après 23 ans de

¹ *Les saints Innocents*, réalisé par Mario Camus, a reçu le prix d'interprétation à Cannes (1984).

² Le livre a été très bien accueilli par la critique et par le public. Il s'est vendu très rapidement dans les principales villes d'Espagne et a été traduit en 17 langues.

³ Rey, Alfonso, "Forma y sentido de Cinco horas con Mario", in Francisco Rico [éd], *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VIII, Domingo Ynduráin [éd], *Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, 1980, p. 448.

mariage qui correspondent à peu près aux « 25 ans de paix » du régime franquiste.

L'objectif de cette contribution est d'examiner les techniques narratives qui lui ont permis de contourner la censure avec succès. À travers la correspondance avec son éditeur et les nombreux entretiens accordés à la presse, Delibes révèle ses stratégies pour esquiver la censure. Cependant, *Cinq heures avec Mario* n'est pas seulement un roman qu'il faut comprendre dans un contexte historique et socio-économique concret. L'œuvre et ses personnages ont pris leur indépendance vis-à-vis de son auteur et leur signification au cours des années a évolué, s'est enrichie et a largement dépassé l'intention de l'auteur.

Pour comprendre la signification de ce roman nous devons nous situer à la croisée de trois événements importants dans l'Espagne du XX^e siècle : les commémorations des 25 ans de paix ; les changements de l'Église après le Concile Vatican II et, pour finir, la censure sous le régime franquiste.

Les « 25 ans de paix »

Chaque année, le régime fêtait le 1^{er} avril, « le jour de la victoire », par des défilés militaires et d'autres actes commémoratifs. En 1964, le ministre de l'Information Manuel Fraga a eu l'idée de faire une grande campagne de communication pour commémorer les 25 ans de la fin de la guerre, en remplaçant le mot « victoire » par « paix » afin de donner une image « positive » du régime. Cette campagne s'adressait non seulement à la communauté internationale mais aussi à tous les Espagnols pour leur rappeler les bienfaits du régime qui avait réussi à établir la paix, tout en créant une Espagne moderne et prospère.

À cette occasion, un bon nombre d'édifices représentatifs de la nouvelle Espagne ont été construits, comme le Palais d'Expositions et de Congrès de Madrid ou

l'hôpital de *la Paz* qui porte donc le nom de la commémoration, et des infrastructures comme l'Avenue de la Paix, aujourd'hui M30, l'un des principaux accès de Madrid. La Poste espagnole a imprimé une grande variété de timbres pour commémorer cet anniversaire et toutes les villes se sont remplies de portraits de Franco, d'affiches et de grandes pancartes annonçant l'évènement.

Ces commémorations dans le milieu des années 1960 montraient également les changements de l'Espagne depuis la guerre et l'amélioration des conditions de vie des Espagnols. En effet, les années 1960 ont marqué l'entrée de l'Espagne dans la modernité. Le changement de politique économique en 1959 a favorisé les investissements et l'entrée des capitaux étrangers qui ont permis une croissance économique progressive et spectaculaire. En contrepartie, l'exode rural a vidé les campagnes, donnant lieu à une urbanisation grandissante. Le développement économique était déséquilibré, favorisant les zones industrialisées – Madrid, Barcelone, Bilbao – et laissant à l'abandon d'autres régions agricoles comme l'Estrémadure, la Galice et la Castille. Une autre conséquence du changement de modèle économique a été la forte émigration vers les pays européens : l'Allemagne, la Suisse, la France et la Belgique.

Le pouvoir d'achat des Espagnols a augmenté de façon considérable, favorisant l'ascension sociale. La généralisation du téléviseur dans les foyers espagnols et la publicité rendaient attrayants et accessibles les biens de consommation. En définitive, la société espagnole des années soixante voulait enterrer les privations de l'après-guerre et s'installer dans la société de bien-être des pays voisins.

Les symboles de ces changements de style de vie ont été les appareils électroménagers - réfrigérateur, lave-vaisselle, lave-linge ; ascenseurs ; chauffage central et eau chaude ; le

téléviseur et surtout, la voiture utilitaire dont la « Seat 600 » est devenue la voiture emblématique de la classe moyenne. C'est pourquoi Carmen, la protagoniste de *Cinq heures avec Mario*, répète comme un disque rayé : « une SEAT Six-cent, tout le monde en a une, Mario, même les concierges ! »¹.

Pour Delibes, cependant, la croissance économique à outrance était un drame. Il critiquait dans ses articles de presse la mystification du progrès, l'exode rural, le désintérêt des pouvoirs publics pour la population et la culture rurales, le déracinement de millions de personnes, arrachées à leur milieu et confrontées à l'agression de la grande ville². Dans *Cinq heures avec Mario*, il critique la société de consommation et l'avidité de richesse à travers ses personnages. Mario ne voulait pas gagner plus d'argent que son salaire de professeur de lycée tandis que Carmen ne voyait aucun mal à s'enrichir. Elle accuse son mari d'avoir des goûts de prolétaire qu'il impose à sa femme, alors que, dans sa propre famille, elle était habituée à un autre style de vie, plus aisé. Paco, ancien prétendant de Carmen, représente l'ascension sociale. Il a gravi les marches de l'échelle sociale en « faisant des affaires ». Lorsque Carmen évoque son ami de jeunesse « qui venait d'un milieu d'artisans » (CHM, p. 68), nous comprenons qu'il n'avait pas fait d'études supérieures, à la différence de Mario. Mais, l'élément clé de sa réussite est le fait d'avoir des « contacts » à Madrid. Paco est désormais « un vrai Monsieur » (CHM, p. 110), un homme sûr de lui-même qui porte des habits élégants ; il sent le parfum, parle avec

¹ Toutes les références renvoient à l'édition française : *Cinq heures avec Mario*, Paris, Éditions La Découverte, 1988, p. 41. Dorénavant les références seront indiquées dans le texte comme CHM suivi de la page de l'édition française. Pour l'édition espagnole, Barcelone, Destino libro, 1^{ère} édition 1966, 5^{ème} édition, 1986.

² Delibes, Miguel – Vergès, Josep, *Correspondencia 1948-1986*, Barcelona, Destino, 2002, p. 16.

assurance, de sa voix grave, roule dans une voiture de luxe, et fume des cigarettes blondes, c'est-à-dire d'importation, tandis que la plupart des Espagnols fumait des *Ducados*, marque populaire de cigarettes de tabac noir de fabrication espagnole. Physiquement, il est l'antithèse de Mario : bel homme, aux yeux verts, « avec sa peau tannée et ses cheveux grisonnants, il ressemble à un artiste » (CHM, p. 109). De plus, Paco ne cache pas son attirance pour Carmen tandis que son mari ne lui prêtait pas beaucoup d'attention.

L'Église sous le régime franquiste et le Concile Vatican II

L'Église espagnole et les catholiques ont subi des persécutions très violentes à partir de 1934 et particulièrement pendant la guerre civile dans la zone républicaine. Étant donné l'ampleur de la persécution religieuse, la guerre civile avait été présentée par l'évêque de Salamanca, Enrique Plá y Daniel, comme une « Croisade » pour défendre l'Église et la foi chrétienne¹. Après la victoire, Franco s'est érigé en protecteur de l'Église, en faisant de l'Espagne un État confessionnel catholique dont les lois fondamentales étaient fondées sur le magistère de l'Église. Il s'est appuyé sur l'Église pour construire une société catholique, en lui confiant une grande partie de l'Éducation. Pour Franco, la société espagnole trouvait son unité dans le catholicisme et la monarchie, selon une tradition multiséculaire.

L'Église espagnole accueillit de façon positive la victoire de l'armée nationale, confortée par les facilités données par le nouveau régime pour la pratique religieuse. Le Saint-Siège, cependant, était plus réservé quant à ses relations avec le nouvel État autoritaire. Le rôle croissant

¹ Suárez, Luis, *Franco y la Iglesia: las relaciones con el Vaticano*, Madrid, Homo Legens, 2011, p. 8.

des hommes politiques catholiques dans les gouvernements franquistes facilita les relations diplomatiques avec le Saint-Siège et le Concordat signé en 1953 normalisa les relations officielles entre le Vatican et l'État espagnol¹.

L'arrivée de Jean XXIII au Pontificat marqua un tournant dans la vie de l'Église universelle. Le nouveau souffle œcuménique et les conclusions du Concile Vatican II² qui reconnaissait la liberté religieuse comme un droit fondamental, se trouvaient en contradiction avec le régime franquiste qui se limitait à tolérer la pratique privée des protestants, des juifs et des musulmans³. La défense de la liberté et de la justice sociale fut chaque fois plus pressante et l'Église prit ses distances avec le régime. Ces nouvelles tendances que le régime ne pouvait plus ignorer se concrétisent dans la *Loi de liberté religieuse* approuvée en 1967, qui autorisait la liberté de culte pour les non catholiques, conformément aux préconisations du Concile Vatican II⁴.

Les relations entre la hiérarchie ecclésiastique et le régime de Franco n'ont pas toujours été faciles, surtout à partir des années 60. Certains prêtres défendaient les nationalismes basque et catalan ; d'autres dénonçaient les injustices sociales et ont fait cause commune avec les syndicats clandestins de gauche. Les tensions ont été grandissantes, notamment sous le pontificat de Paul VI. Par ailleurs, le changement générationnel des évêques espagnols peut expliquer aussi la différence d'attitude vis-à-vis du régime, entre ceux qui étaient déjà évêques avant

¹ Le Concordat a été maintenu jusqu'à la Constitution de 1978.

² Le Concile Vatican II a été convoqué par Jean XXIII et inauguré en 1962. Jean XXIII est décédé en 1963 et c'est son successeur, Paul VI, qui l'a clôturé en 1965.

³ Suárez, L., *Franco y la Iglesia*, p. 379.

⁴ Sur cette question voir Blanco, María, « La primera ley española de libertad religiosa. Génesis de la Ley de 1967 », *Anuario de derecho eclesiástico del Estado*, n°14 (1998), pp. 119-186.

la guerre civile et étaient reconnaissants de la protection accordée par le régime et ceux qui souhaitent la séparation de l'Église et de l'État. Les diverses interprétations des conclusions du Concile Vatican II ont créé une division au sein de l'Église espagnole, comme ce fut le cas dans d'autres pays d'Europe, entre les évêques qui suivaient la tradition et le clergé appelé « progressiste » qui voulait à tout prix se démarquer du régime¹. *Cinq heures avec Mario* reflète aussi ce débat entre les catholiques « progressistes » incarnés par Mario et le catholicisme « conservateur » représenté par Carmen.

La censure

Comme tous les régimes autoritaires, celui de Franco s'était doté d'une loi pour contrôler les informations et la circulation des idées dans la presse, les livres, le théâtre et le cinéma. La loi avait été approuvée en 1938 par le gouvernement de Burgos et resta en vigueur jusqu'en 1966². En effet, Manuel Fraga Iribarne, ministre de l'Information et du Tourisme depuis 1962, proposa en mars 1966 une nouvelle loi sur la presse, connue sous le nom de « Loi Fraga », qui modifie considérablement la loi précédente³.

La censure de la presse

Selon la loi de 1938, tous les journaux devaient être envoyés avant leur publication à la Délégation Nationale de la Presse qui dépendait du ministère de l'Information. Étant donné que la plupart des moyens de communication étaient

¹ Suárez, L., *Franco y La Iglesia*, p. 597.

² Pendant la guerre civile, Burgos était le siège du gouvernement de l'Espagne franquiste (1938-1939).

³ Pour une vision générale de la presse pendant la période franquiste : Barrera, Carlos, *Periodismo y franquismo: de la censura a la apertura*, Barcelona, EIU, 1995.

contrôlés par la *Falange*¹ ou par des personnes fidèles au régime, seuls les journaux qui se voulaient indépendants ou d'une autre tendance politique souffraient vraiment de la censure².

La censure dans la presse s'exerçait par consigne et par suppression. Par consigne, lorsque les directeurs des journaux recevaient des indications précises sur les informations à donner ou à omettre. Les journaux recevaient aussi des indications sur la manière de traiter une nouvelle, la mise en page, le type de langage et les expressions à utiliser, etc. Par exemple, les commémorations du 1^{er} avril « jour de la Victoire » ; les discours du Généralissime, le décès d'Alphonse XIII ainsi que le décès du philosophe en exil José Ortega y Gasset. Comme Delibes le déclare lui-même : « La Délégation Nationale de la Presse donnait quotidiennement des instructions, non seulement sur ce qu'il était obligatoire de publier, mais aussi sur la manière de le faire et sur ce qui ne devait pas être publié du tout »³. Les consignes

¹ Mouvement politique d'inspiration catholique avec des éléments fascistes, fondé par José Antonio Primo de Rivera en 1933. C'était le seul mouvement politique accepté par le régime en reconnaissance pour son soutien pendant la guerre. Très important dans l'organisation de la vie et de la société espagnole, il perd de son influence à partir des années soixante. Il contrôlait cependant la plupart des moyens de communication, notamment la RTVE.

² L'agence de presse Efe fut créée en 1939 dans le but de contrôler les informations qui venaient de la presse étrangère. Elle détenait le monopole de l'information. Le Directeur Général de la Presse était Juan Aparicio, personnage redoutable pour les journalistes indépendants. La presse et la radio du *Movimiento Nacional*, le seul mouvement politique unifié sous Franco, gérait 45 journaux et 45 chaînes de Radio. Cf. Barrera, C. *Periodismo y franquismo*, p. 62.

³ *De la Delegación Nacional de Prensa llegaban a diario consignas referentes no solo a lo que era ineludible publicar sino también a la forma en que debería hacerse y a lo que de ninguna manera debería ser publicado.* Delibes, Miguel, *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*, Valladolid, Ámbito, 1985, p. 6. Toutes les traductions

concernaient tous les aspects de la vie espagnole : la politique, l'économie, la culture, le sport...

Dans la censure par suppression, les censeurs entouraient en rouge ou barraient des paragraphes, des lignes et des expressions avant la publication du journal, de la revue, etc.

Ne pas respecter les indications de la censure avait des conséquences qui allaient des avertissements aux contraventions, à la réduction du quota de papier, à la saisine du journal, à la destitution de son directeur et même jusqu'au Conseil de guerre¹. Comme Delibes le déclare lui-même : « Le journaliste espagnol s'est vu offrir l'alternative magnanime d'obéir ou d'être sanctionné »².

Miguel Delibes en tant que journaliste dans *Le Nord de Castille* depuis 1941, sous-directeur en 1953 et directeur de 1958 à 1963, a souffert directement des griffes de la censure³. Dans un article publié en 1979, « La censura en los años 40 », il raconte sa propre expérience⁴. Par ailleurs,

des textes en espagnol, sauf celles de *Cinco horas con Mario*, sont de l'auteur de cet article.

¹ Fernández Areal, Manuel, *Consejo de Guerra: los riesgos del periodismo bajo Franco*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1997.

² *Al periodista español se le ofrecía la magnánima alternativa de obedecer o ser sancionado*. Delibes, *La censura de prensa...*, p. 6.

³ *Le Nord de Castille Indépendant*, titre avec lequel le journal avait été fondé en 1901, a dû renoncer à l'adjectif « indépendant » après la guerre civile. Delibes succède comme directeur par intérim en 1958 à Gabriel Herrero, imposé par la Délégation National de Presse. Son premier objectif était de rendre à nouveau au journal son indépendance. Il est nommé officiellement directeur en 1960. Pendant toute cette période, il a reçu plusieurs avertissements de la Délégation provinciale du ministère de l'Information. Plus de détails sur les déboires de Delibes avec la censure dans Arranz, David Felipe, « Miguel Delibes y el asedio de la censura », <https://www.elimparcial.es/noticia/89257/opinion/miguel-delibes-y-el-asedio-de-la-censura.html>, (consulté le 25 mai 2018).

⁴ Cet article est reproduit dans le volume cité *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*.

il défendait la liberté d'expression et le droit à dire la vérité, ce qui lui a valu de nombreux affrontements et des tensions avec les censeurs.

La loi sur la presse approuvée en 1966 supprimait la censure préalable à la publication et les consignes. Les directeurs n'étaient plus obligés d'envoyer le journal à la Délégation nationale, mais ils étaient responsables de tout ce qui était publié sous leur direction. La censure pouvait intervenir après la publication avec les mêmes mesures qu'avant. Les consignes et les avertissements n'arrivaient plus par écrit mais par téléphone, sans laisser de trace. Cette façon de procéder, tout en apportant au journalisme espagnol une apparence de liberté, exerçait une pression constante sur les directeurs qui se trouvaient en permanence dans une situation délicate et difficile : l'équilibre fragile entre la prudence pour éviter des représailles et la défense du droit à l'information du journalisme. C'est pourquoi, en avril 1966, Delibes présenta officiellement sa démission, comme il le raconte lui-même dans sa correspondance :

Les choses vont mal dans le journal [El Norte de Castilla]. La pression officielle – sans se montrer directement – est plus dure chaque jour. Ils utilisent le chantage et la menace. Il n'y a plus de doute : ils me cherchent. Je ne sais pas où je vais finir¹.

Delibes lui-même décrit de la façon suivante la différence entre avant et après la loi 1966 : « Avant la loi, nous n'étions pas autorisés à poser des questions. Maintenant, nous pouvons demander, mais on ne nous répond pas »².

¹ *En el periódico las cosas van mal. La presión oficial –sin dar la cara– es cada día más dura. Se valen del chantage y de la amenaza. Y ya no hay duda: me buscan a mí. No sé dónde terminaré.* Delibes, *Correspondencia*, p. 284.

² *Antes no te dejaban preguntar. Ahora puedes preguntar, pero no te responden.* Alonso de los Ríos, César *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona, Destino Libro, 1993, p. 60.

Comme l'a observé Antonio Vilanova dans sa préface à la correspondance entre l'écrivain et son éditeur :

Delibes était une personne peu commode pour le régime parce qu'il était incorruptible et ne pliait pas. Il ne défendait pas des idées politiques subversives ou de gauche, mais il pointait du doigt la réalité sociale et économique de certaines zones d'Espagne qui ne répondaient pas à l'image de modernité et de prospérité que voulait donner le régime. Il montrait les failles du régime en plus de ne pas supporter le manque de liberté pour pouvoir dire ce que l'on pense¹.

La censure littéraire

La censure littéraire dépendait d'un autre département. D'après l'écrivain, la censure était proportionnelle à la diffusion de l'écrit : elle était très dure avec les journaux qui connaissaient une large diffusion ; un peu moins avec les romans et plus tolérante avec les livres de poésie qui étaient lus par un public restreint². Cela laissait un peu plus de marge à l'écrivain qui pouvait trouver des mécanismes, des manières de dire, sans affronter directement les sujets qui pouvaient fâcher. De ce fait, même si la censure imposait des limites à ce qu'on pouvait dire, elle stimulait aussi la créativité et l'imagination pour transmettre le message de manière subtile et enveloppé d'une telle ambiguïté qu'il passait inaperçu aux censeurs, mais pas aux lecteurs³. Comme Neuschäffer l'a fait remarquer, le « discours de la

¹ *Delibes era una persona incómoda para el régimen porque insobornable y no se plegaba. No proponía ideas políticas subversivas o de izquierdas, sino que señalaba la realidad social y económica de algunas zonas de España que no respondían a la imagen de modernidad y prosperidad que quería dar el régimen. Mostraba los fallos del régimen además de no soportar la falta de libertad para decir lo que se piensa. Correspondencia*, p. 24.

² *Conversaciones*, p. 134.

³ Neuschäffer, Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 12.

censure » s'est construit de manière dialectique entre la dissimulation et le camouflage, d'une part, et la découverte et la révélation de l'autre¹. Ce qu'on ne pouvait pas raconter de manière explicite, il fallait le dire autrement.

Delibes s'est rendu compte que ce qu'il ne pouvait pas écrire dans ses articles, à cause de l'intransigeance des censeurs de la presse, il pouvait le dire à travers ses romans, car les censeurs n'étaient pas les mêmes et la rigueur variait d'un censeur à l'autre. En effet, en 1962, il publie sans problème *Les rats*, l'un des romans les plus critiques socialement dans lequel, il dénonce les misères d'une Castille abandonnée². Quant à *Cinq heures avec Mario*, il s'agit sans doute du roman qui a le mieux évité la censure pendant la période franquiste.

Cinq heures avec Mario

Les événements commémoratifs des 25 ans de paix et la vision triomphaliste de l'Espagne invitèrent Delibes à écrire un roman pour dénoncer l'intolérance, l'hypocrisie de la bourgeoisie bien-pensante, le manque de liberté d'expression imposé par le régime, la course au bien-être et aux biens de consommation, en brossant le portrait de la vie quotidienne des Espagnols des années 1960.

Pour cela, il avait imaginé l'histoire d'un couple, Mario et Carmen, qui représentent chacun une vision de la vie et de la société. D'une part, Mario incarne l'ouverture, la solidarité, le souci de l'autre et l'intégrité professionnelle. Il est l'intellectuel catholique engagé pour faire évoluer les choses dans la direction du Concile Vatican II. Pour le personnage de Mario, Delibes s'était inspiré du journaliste José Jiménez Lozano à qui le roman est dédié. Mais

¹ Neuschäfer, H., *Adiós a la España eterna*, p. 55.

² Il a reçu pour cet ouvrage le Prix National de la Critique. Le roman sera porté au cinéma en 1997.

finalement, beaucoup d'anecdotes sont autobiographiques et c'est la personnalité de l'auteur qui s'est glissée sous le personnage de Mario. D'autre part, Carmen incarne la société que Delibes voulait critiquer et pointer du doigt. Cette société, vantée par le régime comme le symbole de la prospérité et de la modernité, était au fond une société fermée, discriminant les gens selon leur statut social, conservatrice et intolérante, vivant dans le triomphalisme du vainqueur.

Mais Delibes s'est rendu compte qu'il y avait deux difficultés. D'un côté, les deux caractères étaient exagérés jusqu'à la caricature, surtout celui de Carmen. De l'autre, la figure de Mario était trop belle pour être vraie, donc très artificielle¹. L'autre écueil était la censure. Si Delibes attaquait de manière frontale l'Espagne qui faisait la fierté du régime, son roman ne passerait pas la censure indemne. Il prend alors la décision de tuer Mario. Dès le début du roman, Mario est mort, réduit au silence et c'est Carmen qui parle. Il donne la parole à la société qu'il voulait critiquer. En faisant de Carmen le vrai protagoniste du roman, son discours en accord avec l'idéologie dominante plairait aux censeurs. En effet, l'idée de tuer Mario a été beaucoup plus efficace que la critique directe et explicite².

Delibes espérait que le lecteur comprendrait l'ironie qui imprègne le roman du début à la fin, qu'il sache lire entre les lignes pour adhérer à la figure de Mario et rejeter en revanche le personnage de Carmen qui incarnait à elle seule tous les défauts de la société espagnole des années soixante.

Dans une lettre à son éditeur, Delibes lui communique son projet :

J'ai commencé un roman dont le fond est celui-ci et j'espère pouvoir le publier en contournant les obstacles avec un peu de dextérité : une jeune veuve devant la

¹ *Conversaciones*, p. 104.

² Neuschäfer, H., *Adiós a la España eterna*, p. 76.

dépouille de son mari et à travers les paragraphes d'un livre - la Bible ? que ce dernier a lu la veille, évoque leur vie de couple qui s'est écoulée, à peu près, pendant les 25 ans de paix. Le monologue de la femme et les reproches au mari plairont aux censeurs, mais en même temps, j'espère que ce sera bien clair que seul le comportement de celui-ci est correct et juste. En même temps, j'opposerai les deux manières de penser qui existent dans notre pays : celle qui est fermée, traditionnelle et hypocrite et celle ouverte et saine, prônée par Jean XXIII. On verra bien¹.

Comme Hans Neuschäfer l'a souligné, les lecteurs de la première heure voyaient chez Carmen l'incarnation de ce qu'ils rejetaient, tandis que Mario représentait ce qui était désiré, sans se rendre compte qu'ils tombaient dans un certain manichéisme que Delibes avait en partie voulu éviter, mais qu'il avait lui-même créé².

La structure de *Cinq heures avec Mario* est très originale. Le roman commence par la notice nécrologique du décès de Mario à la première page³. Il vient de mourir de façon inattendue pendant la nuit, probablement d'une crise cardiaque. Ensuite, un narrateur extérieur décrit de façon « objective », en quelques pages, la scène : les visiteurs

¹ *He iniciado una novela cuyo fondo es éste y que espero poder editar resolviéndola con un poco de habilidad. Una viuda joven ante el cadáver de su marido y a través de los párrafos de un libro -¿la Biblia?- que este ha leído la noche antes, evoca su vida de matrimonio, que abarca más o menos, los 25 años de paz. El monólogo de esta mujer y los reproches al marido darán por el gusto a los censores, pero, al propio tiempo, espero que quede bien claro que la conducta de éste es la honrada y justa a despecho de tópicos e hipocresías. Al mismo tiempo opondré las dos maneras de pensar que hay en el país: la cerril, tradicional e hipócrita, y la abierta y sana preconizada por Juan XXIII. Correspondencia, pp. 16-17.*

² Neuschäfer, H., *Adiós a la España eterna*, p. 111.

³ Delibes a voulu reproduire le type d'avis nécrologique qu'on avait l'habitude de coller à la porte de l'immeuble de la personne décédée. *Correspondencia*, p. 281.

partent les uns après les autres, après avoir rendu un dernier hommage à la dépouille de Mario qui se trouve dans sa chambre¹.

Lorsque tout le monde est parti, Carmen entame avec Mario un dialogue-monologue (Mario ne peut pas répondre, car il est mort), qui s'étend pendant les cinq heures (27 chapitres) au cours desquelles Carmen veille son cadavre pendant la nuit. La femme évoque dans ses souvenirs leur vie de couple, leur enfance, leurs fiançailles et leur jeunesse, la guerre, etc. Son monologue n'est pas un soliloque intérieur, mais un vrai dialogue entre deux interlocuteurs que tout oppose. Cependant, ce qui est primordial pour Delibes n'est pas le manque de communication et l'incompréhension du couple, mais le manque de dialogue entre les « deux Espagnes »² que Mario et Carmen représentent. Dans le monologue de Carmen, l'intime et l'idéologique apparaissent entremêlés dès le début³. Pour Delibes, le problème séculier en Espagne est un problème d'incompréhension mutuelle⁴.

Pour finir, une sorte d'épilogue, écrit à nouveau à la troisième personne, raconte l'entrée dans la chambre du fils aîné qui s'appelle Mario comme son père, l'arrivée des pompes funèbres qui viennent prendre le cadavre et les amis qui sont venus soutenir la famille. Ce dernier « chapitre », très important pour Delibes, constitue comme une sorte de testament de Mario incarné dans son propre fils. Si, d'une part, il a hérité de la personnalité de son père, d'autre part, il entoure de son affection sa mère, voulant signifier que les « deux Espagnes » doivent s'entendre et qu'il est temps

¹ Nous pouvons considérer cette partie comme chapitre zéro ou Introduction.

² Les « deux Espagnes » est l'expression consacrée pour désigner les deux visions irréconciliables de l'Espagne qui se sont opposées dans la guerre civile.

³ Rey, A., « Forma y sentido... », p. 450.

⁴ *Conversaciones*, p. 55.

d'ouvrir les fenêtres pour que l'air circule librement dans un pays qui est resté enfermé trop longtemps sur lui-même¹. L'intervention de Mario « junior » est vue par Delibes comme une lueur d'espoir².

L'aspect le plus remarquable de *Cinq heures avec Mario*, outre la création des personnages, est la maîtrise du langage. Delibes reproduit le langage parlé d'une femme de quarante ans qui n'a d'autres inquiétudes que son bien-être et les apparences. Son langage est fait d'expressions figées, de proverbes ; il est désordonné comme dans la conversation réelle.

Les souvenirs de leur vie commune et même d'avant leur mariage arrivent par vagues de façon constante et répétitive. Carmen partage avec le lecteur ses obsessions et ses frustrations. Tout ce que nous apprenons de Mario, de ses amis, de leur famille, nous le savons par Carmen elle-même. Tout au long du roman, elle passe d'une diatribe strictement conjugale à une critique des valeurs politiques, intellectuelles et religieuses de son mari, auxquelles elle oppose les siennes, qu'elle juge supérieures³. Ses souvenirs et les reproches adressés à son mari dessinent un portrait de la société espagnole des années 1960, de la course à la consommation, de vieilles blessures du conflit de la guerre, de l'opposition entre un catholicisme bourgeois et un catholicisme engagé à la suite de la nouvelle orientation donnée à l'Église par le Pape Jean XXIII.

Le contournement de la censure

Pour contourner la censure, Delibes utilise les armes dont dispose l'écrivain : la technique narrative et la création des personnages. Ces deux éléments sont étroitement liés.

¹ *Conversaciones*, p. 78.

² *Conversaciones*, p. 104.

³ Rey, A., « Forma y sentido... », p. 449.

Les personnages

Nous avons mentionné à quel point le fait de présenter l'un des deux personnages comme étant « mort » était original. Le fait qu'il ne parle pas, qu'il ne réponde pas aux injonctions de sa femme, est une manière apparente de le reléguer au second plan et de laisser le devant de la scène à Carmen qui est la voix officielle, tandis que Mario représente la minorité silencieuse¹.

Dans ce livre, je suis arrivé à la conclusion que Carmen serait plus consistante et exprimerait mieux son élémentarité si elle prenait la parole. Étant donné la médiocrité de sa femme, la figure de Mario, attaquée systématiquement par la bêtise, deviendrait, par contraste, exemplaire pour nous. Il n'était pas brillant, c'est vrai, mais exemplaire. Mario est un personnage modeste qui se bat dans une ville de province pour écrire un roman qui soit lu par beaucoup de gens et pour éveiller la conscience des lecteurs de son journal².

Les mêmes histoires se répètent au fil des heures que nous passons avec Carmen, presque avec les mêmes mots. Cette répétition reflète à la perfection la conscience sous l'emprise d'une obsession ou d'un sentiment persistant qui ne veut pas nous quitter. Seuls quelques détails sont ajoutés incidemment³. La personnalité des protagonistes se révèle progressivement comme dans la vie réelle par leurs paroles et par leurs gestes, rapportés et jugés par Carmen.

¹ *Conversaciones*, p. 66.

² *En este libro llegué a la conclusión de que Carmen era más consistente y expresaba mejor su elementaridad si tomaba ella la palabra. Dada la mediocridad de esta protagonista, la figura de Mario resultaba, por reflejo, al ser atacada sistemáticamente por la memez, ejemplar para nosotros. No brillante, ¿verdad?, sino ejemplar. Mario es un personaje modesto que lucha desde una capital de provincia para escribir una novela que lea la gente y por despertar a los lectores de su periódico. Conversaciones*, pp. 103-104.

³ Les références pourraient se multiplier puisque dans chaque chapitre, les mêmes histoires reviennent.

L'ambiguïté qui entoure la personnalité et la vie de Mario est l'une des clés du mécanisme pour déjouer la censure, car Delibes a mis dans le caractère de Mario « *una de cal y otra de arena* »¹. En effet, à chaque attitude exemplaire ou positive de Mario correspond une critique de Carmen. L'auteur espérait que le lecteur averti ne retiendrait que l'aspect positif de son personnage.

L'autre clé est le discours « officiel » prononcé par Carmen pour évoquer le conflit de la guerre civile, l'ordre et la paix, la conception de la femme et son rôle dans la société, qu'il faut comprendre de façon ironique et non au premier degré.

Mario : l'anticonformiste

À travers les souvenirs de Carmen, nous découvrons le profil de Mario : professeur agrégé de philosophie dans un lycée, écrivain et journaliste. Il se déplace à bicyclette et ne veut pas acheter de voiture². Sa famille était plutôt républicaine. Ses deux frères sont morts et sa sœur religieuse a quitté son couvent. L'un de ses frères, combattant dans le camp républicain, est mort à Madrid pendant la guerre civile.

Comme nous l'avons mentionné, à chaque fois qu'on évoque un aspect positif de Mario, s'ensuit un jugement négatif de la part de Carmen qui ternit son image et la rend proche du ridicule. En effet, la frontière entre l'héroïsme et le ridicule est souvent très mince.

Par exemple, nous savons qu'en tant que journaliste, Mario a eu des problèmes avec la censure. Si, d'une part, cela montre qu'il défend la liberté d'expression, d'autre part, on pourrait penser que cela n'en vaut pas la peine, si on veut mener une vie tranquille et confortable, ce qui était

¹ Dicton espagnol qui signifie « tenir tour à tour des langages opposés ».

² Les trois professions et le déplacement à bicyclette sont autobiographiques.

sans doute l'aspiration d'une grande partie des Espagnols. Par ailleurs, le journal de Mario est systématiquement traité de « feuille de chou » (CHM, p. 42). Les romans de Mario racontent des « histoires tristes de gens qui meurent de faim » (CHM, p. 42). À force de l'entendre, le lecteur peut tirer la conclusion que, en effet, ses livres étaient très ennuyeux.

Pour montrer son intégrité à toute épreuve, Carmen se souvient que le père d'un élève en difficulté lui apporta un agneau de lait de 4 kg et Mario, qui mettait un point d'honneur à ne pas recevoir de cadeaux, lança l'animal dans la cage d'escalier au risque de blesser le père qui descendait et qui l'a pris dans le dos (CHM, 76-77)¹. Le comble est qu'après ce geste radical, il est pris de remords parce qu'il a pu offenser le parent d'élève. Carmen lui reproche son geste parce que cette viande aurait été la bienvenue dans son foyer pour nourrir ses enfants. Même si on admire l'honnêteté de Mario, sa réaction peut sembler exagérée et ridicule.

Une autre histoire qui montre son intégrité est l'affaire de l'appartement. Mario, en tant que fonctionnaire, marié et père de famille nombreuse, avait droit à un appartement, mais il ne voulait pas demander de recommandations pour l'obtenir. Il pensait qu'il y avait droit et qu'on le lui donnerait par conséquent. Mais finalement, c'est un veuf et un célibataire qui ont eu les appartements et non lui et sa famille. Delibes fait ici une critique indirecte du favoritisme qui gangrenait l'administration franquiste, mais en même temps c'est toute la famille qui paye l'intransigeance de Mario (CHM, p. 242).

Mario est anticonformiste. Il ne porte pas le deuil pour ses parents, ce que sa femme ne comprend pas. Cette attitude peut être perçue comme « positive » par ceux qui

¹ L'agneau de lait, *lechazo*, fait partie de la gastronomie traditionnelle de Castilla y León.

voulaient faire évoluer les choses, mais « négative » par les immobilistes, les gens du régime. Carmen défend bien évidemment les traditions (CHM, p. 180).

Du point de vue physique, Mario est un anti-héros : c'est un rachitique, maigrichon aux yeux tristes, mal habillé et mal chaussé, ayant besoin d'affection. Carmen est tombée amoureuse de lui par compassion, par instinct maternel. Elle pensait « ce garçon a besoin de moi », malgré les avertissements de sa mère : « ne confonds pas l'amour et la pitié, ma petite » (CHM, p. 120).

Pour sa femme, Mario est un homme complexé. De plus, à une période de sa vie, il a eu une dépression qui a duré des mois et que sa femme ne comprend pas. Pour elle, la dépression de son mari n'est qu'un manque de courage pour faire face à la vie. Mario est un homme angoissé et faible. Peu sûr de lui, il ne sait jamais s'il est en train d'agir correctement ou non. Face à ce manque d'assurance, Carmen est une personne sûre d'elle qui ne se remet jamais en question, qui sait d'où elle vient et où elle va.

La seule description psychologique de Mario est donnée par l'analyse graphologique que Carmen demande à son insu. D'après l'analyse, Mario est « persévérant, idéaliste, esprit peu pratique. Il nourrit des illusions démesurées ». Mais Carmen traduit rapidement ces traits par « têtu », « rêveur » et « paresseux » (CHM, p. 253).

Carmen : la voix officielle

Carmen, aussi, se dévoile par ses paroles, ses obsessions et ses reproches à Mario. Dans son portrait, il n'y a rien de positif. Delibes avait peur que quelqu'un puisse s'identifier à Carmen et approuve son attitude¹. Même s'il a consciemment exagéré ses traits jusqu'à la caricature, le personnage est bien réel et représente la grande majorité des femmes de classe moyenne dans l'Espagne franquiste. En

¹ *Correspondencia*, p. 287.

même temps, il reconnaît que, si la femme espagnole est ainsi, la faute ne lui revient pas uniquement à elle, mais aux hommes qui dominent la société¹.

Carmen provient d'une famille aisée et cultivée, catholique et monarchique. Son père écrit pour l'ABC². Le jour où la République a été proclamée (1931), il a décidé de mettre une cravate noire. Carmen a été éduquée pour se marier. C'est une mère au foyer, soumise à son mari, dévouée aux tâches de la maison et à l'éducation des enfants, mais après 24 ans de mariage, elle explose parce qu'elle s'est sentie seule à porter ce fardeau. Elle reproche à Mario de ne pas avoir satisfait ses aspirations et de vivre en marge de ses préoccupations.

Le discours sur l'autorité, l'ordre et la paix

Carmen défend l'ordre et la paix conséquences de l'autorité, tout à fait en accord avec les commémorations des 25 ans de paix. Elle prône le respect et l'obéissance à la loi, symbole de l'autorité, tandis que Mario est prêt à enfreindre les règles, comme le montre la traversée du parc à vélo (à minuit), alors que c'était interdit et l'altercation avec un policier qui s'en suit (CHM, p. 72).

Pour Carmen, les parents exercent l'autorité dans la famille tout comme le gouvernement dans l'État. Elle trouve normal d'obéir et de se soumettre à la discipline depuis la naissance, « avec les parents d'abord, puis, avec l'autorité ». (CHM, p. 137). Sa vision paternaliste s'accorde parfaitement avec la vision du régime. Les enfants doivent penser comme les parents et respecter leurs normes tant qu'ils sont dans le foyer familial.

Mes idées seront aussi celles de mes enfants et même cet insolent de Mario [le fils] j'ai l'intention de le mater,

¹ *Conversaciones*, p. 77.

² Quotidien d'orientation monarchiste fondé en 1903 par Torcuato Luca de Tena.

écoute bien, et si lui, il a l'intention de penser à sa manière, qu'il gagne sa vie et qu'il aille penser ailleurs, car tant qu'il vivra sous mon toit, lui et tous ceux qui dépendront de moi devront penser comme je l'ordonne. Ne ris pas, Mario, mais une autorité forte est la garantie de l'ordre, rappelle-toi la République [...] l'ordre, il faut le maintenir de gré ou de force (CHM, p. 125).

La guerre civile

Dans *Cinq heures avec Mario*, nous trouvons souvent des allusions à la guerre civile. Les combattants du camp républicain sont appelés systématiquement « les rouges » ou « les communistes », comme c'était habituel dans le discours officiel. On évoque aussi le fait que beaucoup d'Espagnols, que la guerre avait surpris en zone républicaine et qui se sont trouvés militarisés dans l'armée républicaine, ont essayé de passer de l'autre côté pour rejoindre l'armée nationale. Pour Carmen, bien entendu, la guerre civile était une véritable Croisade (CHM, p. 65).

Carmen considère que tous ceux qui avaient combattu avec « les rouges » devraient être reconnaissants de vivre dans un pays en paix, au lieu de protester et de diffuser des idées subversives et folles. Elle critique les communistes dès qu'elle en a l'occasion ainsi que des anciens républicains, partisans de Lerroux ou d'Alcala Zamora qui font partie des « rouges » (CHM, p. 44).

Non seulement Carmen adopte la voix officielle des vainqueurs, mais elle fait preuve d'une superficialité et d'une frivolité effrayantes quand elle évoque combien il était amusant de courir au refuge lors des bombardements :

Quant à moi, quoi que vous en disiez, j'ai passé du bon temps pendant la guerre, écoute, je ne sais pas si je suis trop légère, mais j'ai passé quelques années formidables, les meilleures de ma vie, je t'assure ; tout le monde avait l'air d'être en vacances, la rue était pleine d'enfants, quelle agitation ! je ne me souciais même pas des bombardements, ils ne me faisaient pas peur ni rien, alors que d'autres criaient comme des folles chaque fois que

les sirènes sonnaient. Moi non, ma parole, tout m'amusait
(CHM, p. 65)¹.

La femme au foyer, blessée par l'indifférence de son mari

Carmen est le prototype de la femme espagnole au foyer, qui n'a pas fait d'études supérieures car elle se destinait au mariage. Son rôle dans la vie : s'occuper de son mari, de ses enfants et de son foyer. Carmen s'est acquittée de cette tâche à la perfection, comme elle le rappelle à Mario : « les repas servis à l'heure, des chemises impeccables, une femme toujours à tes petits soins, que peux-tu demander de plus ? » (CHM, p. 236).

Mais ce qui blesse profondément Carmen n'est pas le fait d'être reléguée aux tâches domestiques par son mari, car elle trouve cela normal, mais le manque d'affection, son manque d'intérêt et sa radinerie. « Le jour où vous vous mariez, vous achetez une esclave [...] Et ce n'est pas que je te reproche quoi que ce soit, mon chéri, mais ce qui me fait mal, c'est qu'en vingt ans tu n'as jamais eu un mot de compréhension » (CHM, pp. 36-37)². Carmen reproche à son mari de ne jamais l'avoir consultée pour prendre une décision, son manque de confiance et de reconnaissance. Il s'est toujours montré froid et distant et il n'a satisfait aucun de ses rêves : ni la Seat 600 ni l'argenterie.

Carmen est fière d'être une femme au foyer mais elle est profondément blessée par le manque de reconnaissance de son mari qui ne l'a jamais remerciée de ses efforts pour bien tenir la maison et qui ne lui a jamais fait de compliment sur sa cuisine. De plus, elle ne fait pas partie de son monde qui tourne autour du journal, de ses livres, de ses amis... Ils ont mené des vies parallèles. Or, Carmen ne demandait qu'une

¹ Nous pensons que Delibes a exagéré un peu sur l'attitude de Carmen pendant la guerre civile pour souligner sa superficialité et sa frivolité.

² Carmen n'a pas tort de faire ce reproche à Mario : c'était une attitude courante de la part des hommes dans la société de l'époque de ne pas s'impliquer dans les tâches de la maison ni dans l'éducation des enfants.

chose : que son mari la regarde et s'occupe un peu plus d'elle.

Le conflit religieux

Dans *Cinq heures avec Mario*, Carmen incarne le catholicisme traditionnel en conformité avec le régime¹. Elle vante les avantages d'un pays catholique où le divorce n'est pas autorisé comme dans d'autres pays : « quant aux valeurs religieuses, [...] nous sommes les plus catholiques du monde et les meilleurs, même le pape l'a dit, regarde ailleurs, divorces, adultères, ils sont vraiment sans vergogne » (CHM, p. 53).

Carmen ne manifeste aucune inquiétude sociale et ne comprend pas qu'on puisse fréquenter les protestants et encore moins les juifs. Sa seule perception de Vatican II est qu'il est en train de créer la confusion et le désordre : « sacré Concile qui est en train de tout mettre sens dessus dessous ! C'est comme l'Église des pauvres » (CHM, p. 67).

Mario, en revanche, était tout à fait dans la ligne du Concile. Il est pour le dialogue œcuménique, défend la justice sociale, critique l'hypocrisie et prône l'ouverture et le partage avec tous indépendamment de leurs idées ou de leur position sociale.

Dans le chapitre VI, une réflexion sur la charité montre les visions opposées de Carmen, traditionnelle, et de Mario, « pro-conciliaire ». Carmen, accompagnée de son amie Valen, vont souvent visiter les familles pauvres des faubourgs pour leur apporter des oranges et du chocolat. Elle va régulièrement au vestiaire de la paroisse pour distribuer des habits aux pauvres, mais ces pratiques sont critiquées par Mario. En effet, pour Carmen, il y aura toujours des riches et des pauvres, tandis que pour Mario, c'est un problème de distribution des richesses qui n'est pas

¹ L'Espagne était un État confessionnel catholique.

juste. Il considère que la charité doit colmater les fissures de la justice sociale mais ne peut pas remédier aux abîmes de l'injustice sociale. Il rend visite aux prisonniers pour leur apporter son soutien, tandis que pour Carmen les prisonniers ne sont que des canailles.

À travers Mario et Carmen, Delibes présente les changements de l'Église catholique en Espagne ainsi que son attitude critique par rapport au régime.

Conclusion : le pari réussi

Delibes envoya directement le roman à un censeur avec lequel il avait un bon contact¹. Autant il avait eu des difficultés pour ses articles de presse, autant ses romans avaient franchi cette barrière sans trop de difficultés et la censure s'était limitée à supprimer quelques expressions ou un paragraphe tout au plus. Comme nous l'avons mentionné, la censure préalable avait été levée par la Loi Fraga en mars 1966 et Delibes n'était pas obligé de soumettre son ouvrage, mais il a voulu s'assurer qu'il n'y aurait pas de problèmes après sa publication. C'était une précaution supplémentaire, jugée inutile par l'éditeur en raison de la qualité littéraire du roman². En effet, les auteurs ne voulaient pas courir de risques à la sortie d'un livre. Parfois, ils l'envoyaient eux-mêmes à la censure, afin d'éviter des problèmes majeurs³.

D'après sa correspondance, Delibes avait une attitude pragmatique vis-à-vis de la censure. Il ne s'y est pas opposé de front, il est allé jusqu'à la limite de ce qui était permis ou bien il a trouvé le moyen de la contourner. Dans la presse,

¹ Le censeur en question était Manuel de la Pinta Llorente, prêtre, avec qui Delibes s'entendait bien. Comme nous l'avons mentionné, la censure en littérature était plus souple que celle sur la presse. *Correspondencia*, p. 17.

² *Correspondencia*, p. 278.

³ Neuschäfer, H., *Adiós a la España*, p. 54.

il n'a pas réussi et a dû démissionner, mais avec ses romans, il a pu aller plus loin qu'avec ses articles, en évitant la collision frontale¹. Le fait est qu'il réussit son pari et *Cinq heures avec Mario* surmonta les barrières de la censure.

Sa publication a été autorisée le 23 juillet 1966 après avoir été examinée par un seul censeur². Aux questions initiales sur les éventuelles attaques au dogme, à la morale, à l'Église ou au Régime, le censeur n'indique rien, ce qui laisse comprendre qu'il n'y a rien à signaler quant aux questions mentionnées. Le rapport commence par un résumé du roman qui présente Mario comme un intellectuel, distrait et idéaliste. Les circonstances de sa vie sont banales. En revanche, le personnage de Carmen est mis en exergue comme la vraie protagoniste du roman, ce qui n'est pas faux. Il fait des observations très positives sur Carmen, qui représente la conscience de la femme de classe sociale « modeste et saine », pleine de bon sens. Le censeur souligne l'humour critique sans être corrosif qui sort de la bouche d'une femme espagnole ordinaire. Il soulève aussi la question de Jean XIII, du concile ainsi que l'ouverture aux autres confessions religieuses de manière positive. Pour finir, il signale l'intention moralisante du roman et l'excellence de la prose dans sa simplicité pour exprimer les propos de la veuve pendant qu'elle veille le cadavre de son mari. Comme Neuschäfer l'a fait remarquer, soit le censeur n'a pas compris l'ironie de Delibes, soit il a fait comme s'il ne la voyait pas pour permettre la publication³. En effet, la présentation en miroir de la figure de Mario créait une ambiguïté ou une ambivalence difficile à cerner. Le discours officiel de Carmen ternissait sa personnalité et « donnait raison » à la société conformiste de son temps.

¹ *Correspondencia*, p. 21.

² Neuschäfer a reproduit dans son ouvrage le rapport du censeur, *Adiós a la España*, p. 327.

³ Neuschäfer, H., *Adiós a la España*, p. 325.

Cependant, le lecteur averti s'identifia avec Mario, reconnaissant dans Carmen un régime politique et une société appelés à disparaître. En outre, le défi de contourner la censure fut un stimulant pour la créativité de l'écrivain qui dut chercher un chemin pour échapper au filet, d'où l'idée originale du monologue-dialogue de la seule protagoniste face à un cadavre¹. Comme Delibes déclara bien des années plus tard :

Esquiver la censure était une sorte de sport intellectuel, mais, on ne réussissait pas toujours à trouver la formule adéquate pour dire ce qu'on voulait sans l'énervier. Elle a peut-être interdit peu de romans, mais elle en a défiguré beaucoup².

C'est sans doute l'intention d'éluder la censure qui a fait de *Cinq heures avec Mario* un chef d'œuvre de l'écriture narrative de Miguel Delibes.

Bibliographie

ABELLA, Rafael, *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*, Barcelona, Arcos Vergara, 1985.

ABELLÁN, Manuel, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980.

ALONSO DE LOS RÍOS, César, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona, Destino Libro, 1993.

AMORÓS, Andrés, "Carmen y Mario: una pareja española", in *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, vol II., Madrid, Gredos, 1974, p. 29-44.

¹ *Conversaciones*, p. 104.

² *Torear a la censura era una especie de deporte intelectual, pero no siempre se podía encontrar la fórmula adecuada para decir lo que uno quería sin encabritarla. Quizá se prohibieron pocas novelas, pero se destrozaron muchas. Conversaciones*, p. 185.

ARRANZ, David Felipe, « Miguel Delibes y el asedio de la censura », <https://www.elimparcial.es/noticia/89257/opinion/miguel-delibes-y-el-asedio-de-la-censura.html>, (consulté le 25 mai 2018)

BARRERA, Carlos, *Periodismo y franquismo: de la censura a la apertura*, Barcelona, EIU, 1995.

BLANCO, María, “La primera ley española de libertad religiosa. Génesis de la Ley de 1967”, *Anuario de derecho eclesiástico del Estado*, n°14 (1998), pp. 119-186.

BLANCO, María, *La primera ley española de libertad religiosa. Génesis de la Ley de 1967*, Pamplona, Eunsu, 1999.

DELIBES, Miguel – VERGÈS, Josep, *Correspondencia 1948-1986*, Barcelona, Destino, 2002.

DELIBES, Miguel *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Destino Libro, 1966. Version française, *Cinq heures avec Mario*, [traduction par Anne Robert-Monier], Paris, Editions La Découverte, 1988.

DELIBES, Miguel, *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*, Valladolid, Ámbito, 1985.

FERNÁNDEZ AREAL, Manuel, *Consejo de Guerra: los riesgos del periodismo bajo Franco*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1997.

GÓMEZ PÉREZ, Rafael, *El franquismo y la Iglesia*, Barcelona, Rialp, 1986.

HICKEY, Leo, *Cinco horas con Miguel Delibes: el hombre y el novelista*, Madrid, Prensa española, 1968.

MORADIELLOS, Enrique, *La España de Franco. Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2000

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, [traduction de l'allemand par Rosa Pilar Blanco] Barcelona, Anthropos, 1994.

POULET, Claire, *¿Como escribir en un país de censura sin autocensurarse? Cinco horas con Mario de Miguel Delibes*, Mémoire de Maîtrise, Université de Bourgogne, 1991.

REDONDO, Gonzalo, *La Iglesia en el mundo contemporáneo*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1978.

REY, Alfonso, "Forma y sentido de Cinco horas con Mario", in Francisco Rico [éd], *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VIII, Domingo Ynduráin [éd], *Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, 1980, p. 448-454.

SINOVA, Justino, *La censura de prensa durante el franquismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

Les « limites mouvantes du dicible »¹ et la transgression dans le roman arabe contemporain

Elisabeth VAUTHIER

**Institut d'Études Transtextuelles et
Transculturelles-IETT
Université Jean Moulin Lyon 3**

Résumé

Entre censure institutionnelle, contrainte sociale et autocensure, la littérature contemporaine a pu évoluer et acquérir davantage d'autonomie ces dernières années, en particulier grâce aux évolutions technologiques et aux reconfigurations du champ littéraire arabe. Les lignes rouges de la littérature (la religion, la politique et la sexualité) « ont pratiquement volé en éclats » dans la pratique romanesque (F. Mardam-Bey), même si la censure reste active. De nouvelles esthétiques, à la fois engagées et transgressives, ont vu le jour, mettant en scène des corps sexués, violentés, démembrés, comme autant de défis à la censure institutionnelle ou sociale et comme marqueur d'une nouvelle « modernité » (A. Krefa). Elles bousculent les cadres établis et les sensibilités pour dénoncer les violences sociales et politiques que subissent les individus et témoigner d'aspirations à la justice et à la liberté.

¹ J'emprunte cette expression à Richard Jacquemond, utilisée notamment dans son article consacré à la censure en 2000 « Les limites mouvantes du dicible », dans HAMZAH Dyala (dir.), *La censure ou comment la contourner. Dire et ne pas dire dans l'Égypte contemporaine*, Le Caire, CEDEJ, 2000, pp. 43-63.

Mots clés : dicible – transgression – roman – monde arabe
– XXI^e siècle

Introduction

Depuis le XIX^e siècle, qui a vu l'émergence des formes modernes de la littérature arabe, la production des écrivains a été constamment soumise à la censure sociale ou institutionnelle. Issue d'un mouvement de renouvellement des paradigmes sociaux, politiques et esthétiques, elle a constamment été conditionnée par une définition du littéraire qui confère à l'art de l'écriture une fonction sociale importante et le considère comme le révélateur de la société dans laquelle elle est produite. Au XX^e siècle, avec les indépendances, le roman se trouve également chargé d'écrire le roman national, de constituer une « communauté imaginée » selon la formule de Benedict Anderson¹. La littérature arabe moderne est largement dominée par le « paradigme réaliste-réformiste »², décrit par Richard Jacquemond dans plusieurs de ses ouvrages.

Ainsi, la littérature n'a pas cessé d'être envisagée comme un facteur de la cohésion du groupe. Elle participe de son identité collective et a été en permanence confrontée à des limites et des interdits fixés par la censure, la « triade interdite » (الثالوث المحرم) : la politique, la religion et le sexe. Certes, les lignes rouges varient selon les époques et selon les contrées. Ainsi, la censure « morale » (religion et sexe) a longtemps été plus forte dans les sociétés conservatrices, comme celles des pays du Golfe, tandis que dans d'autres

¹ Anderson, Benedict, *L'imaginaire national Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. de l'angl. par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 1996.

² Cf. Jacquemond, Richard, *Entre scribes et écrivains. Le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, Arles, Actes Sud - Sindbad, 2003.

pays, en Syrie ou en Irak par exemple, la critique politique était plus violemment réprimée.

L'entrée dans le XXI^e siècle a cependant vu les lignes bouger dans l'ensemble du monde arabe. Dans le sillage de la fin des grandes idéologies qui avaient animé le monde arabe après les indépendances, on assiste à une évolution de la production littéraire qui déborde les limites du local, s'ouvre à l'international et remet en cause les lignes rouges délimitées par la censure. La période est marquée par l'arrivée, à partir des années 1990, de jeunes, voire très jeunes, écrivains qui transgressent les sujets tabous et réactivent le paradigme réaliste-réformiste en s'engageant dans une critique acerbe de leur réel. Ce mouvement gagne l'ensemble des pays arabes et va imprimer sa marque sur la production des 30 dernières années. Ce qui conduit Farouk Mardam Bey, directeur des collections Sindbad et Mondes arabes à Actes Sud, à affirmer que les trois tabous qui ont régi l'expression publique depuis la formation des Etats modernes (la politique, la religion et le sexe) « ont pratiquement volé en éclats »¹ dans la production romanesque contemporaine et que la littérature actuelle affirme sa puissance dans la transgression, en dépit d'une censure toujours active.

Parmi les facteurs essentiels qui ont conduit à cette évolution et ont permis d'affirmer la subversivité de la littérature contemporaine, il faut rappeler la « révolution du Web 2.0 » qui a profondément modifié les pratiques et a accompagné la reconfiguration du champ littéraire arabe ainsi que l'émergence de nouvelles sensibilités et de nouvelles esthétiques au XXI^e siècle.

¹ Cité par Aubel, Damien, « Farouk Mardam Bey : En Syrie, il y a une explosion de créativité », *Transfuge*, 2014, p. 47.

Les facteurs d'évolution du paysage littéraire arabe

Evolutions technologiques

La fin du XX^e siècle est le théâtre d'une ouverture politique et économique des marchés arabes aux nouvelles technologies, même dans les pays soumis à une surveillance politique forte, et l'émergence de nouveaux modes de consommation, en particulier dans les contrées jusqu'alors soumises aux pénuries et aux restrictions. Le secteur des télécommunications en Syrie, par exemple, est libéralisé à cette période. Il va désormais être possible de bénéficier de télécommunications régulières et faciles, à l'intérieur du pays, mais aussi à l'extérieur, et d'avoir un accès aux informations provenant de l'étranger. Dans de nombreux pays, la fin des monopoles d'Etat permet l'arrivée de nouveaux acteurs internationaux tout en favorisant les acteurs locaux, souvent proches du pouvoir, mais conscients de la nécessité d'intégrer une économie mondialisée pour faire fortune. Le Web participatif est introduit dans la foulée et le retard accumulé dans le domaine des nouvelles technologies de l'information et de la communication va être rapidement comblé. La « révolution Web 2.0 » est en marche. Elle bouleverse le paysage social, politique et économique faisant apparaître de nouveaux acteurs et de nouvelles sociabilités. Elle va durablement modifier les rapports de force entre les citoyens et les pouvoirs qui régissent les pays arabes. Yves Gonzalez-Quijano a étudié ce phénomène dans un ouvrage passionnant *Arabités numériques. Le printemps du Web arabe*¹. Il y montre l'importance de l'internet qui va modifier les pratiques non plus d'une élite mobile ayant des contacts avec l'étranger, mais bien les pratiques d'une majorité de jeunes et d'adultes, quel que soit leur niveau de

¹ Gonzalez-Quijano, Yves, dans *Arabités numériques*.

vie ou d'instruction. Il va permettre une ouverture internationale, développer la circulation de l'information hors des canaux qui diffusent une parole institutionnelle et normée, et favoriser le débat dans des pays très souvent soumis à une censure forte. Ainsi se développera notamment un cyberactivisme qui, pour beaucoup d'observateurs, a favorisé l'émergence des « révolutions arabes » depuis 2011.

La littérature a bien sûr bénéficié de cette révolution par de multiples aspects. L'usage des nouvelles technologies a modifié les pratiques au sein du champ culturel, ouvert les écritures locales au régional et à l'international, en facilitant la diffusion des œuvres ou en servant de laboratoires d'écriture et de lieux de débat. Elles ont inventé de nouvelles « communautés » littéraires (notamment sous la forme de forums) et modifié les marqueurs de l'autorité dans le champ culturel arabe. Elles ont donné une place à l'individu à l'intérieur de la communauté et accompagné les aspirations à la liberté et à la justice individuelles. Comme le signale Yves Gonzalez-Quijano, elles ont contourné « de nombreux moules qui avaient jusqu'alors donné forme aux identités locales »¹. En particulier, l'introduction de l'internet social a mis à mal l'autorité du pouvoir ou des instances sociales, en mettant en échec les modes d'application de la censure. La déclaration préalable aux services de la censure, la destruction des livres publiés, le contrôle des importations, et autres procédures, qui s'appliquaient sur le livre imprimé deviennent inefficaces avec le développement de l'édition numérique et des sites de partage, les réseaux internet ne pouvant être totalement surveillés et contrôlés. Cette situation a complètement bouleversé le système de la censure et ouvert des espaces de liberté aux écrivains et aux internautes, rendant la censure caduque, selon Farouk Mardam Bey : « Il faut aussi

¹ Gonzalez-Quijano, Yves, *Arabités numériques*, p. 23.

prendre en compte les moyens modernes de communication qui ont pratiquement rendu la censure caduque »¹.

Reconfiguration du champ littéraire

Cette évolution accompagne le mouvement déjà engagé vers la constitution d'un champ littéraire arabe transnational, facilité par une circulation plus fluide des œuvres et des idées, une grande « itinérance » des acteurs culturels et une plus grande ouverture à la diaspora arabe. Le constat de l'échec des espoirs de l'indépendance réunit les écrivains arabophones autour de questionnements esthétiques et de thématiques communes. La circulation facilitée des livres au sein de l'espace arabe et dans les pays de la diaspora permet une diffusion large d'ouvrages issus de différents horizons et entérine la caducité des paramètres nationaux. « Les mêmes thèmes et formes circulent dans tous les pays arabes », souligne ainsi Mardam Bey, dans une interview qu'il accorde à Georgia Makhoulf. Il ajoute :

La littérature féminine de revendication, les ouvrages engagés sur les problématiques sociales et politiques, le roman historique, les sagas familiales, autant d'axes thématiques que l'on trouve dans la littérature marocaine mais également dans d'autres pays, signe que la littérature arabe constitue « un champ unifié », traversé par des mouvements d'ensemble.²

De même, les centres de production et les instances de reconnaissance de la littérature se diversifient, à la fois numériquement et géographiquement. La fin du XX^e siècle est ainsi marquée par l'apparition de nouveaux espaces de

¹ Aubel, Damien, « Farouk Mardam Bey : En Syrie, il y a une explosion de créativité », p. 46.

² Makhoulf Georgia, « Une littérature marocaine plurielle et libre », *L'Orient-le jour*, 30 avril 2017, <https://www.lorientlejour.com/article/1049329/une-litterature-marocaine-plurielle-et-libre.html>, consulté le 28 avril 2018.

production (Syrie, péninsule arabique) et de validation de la pratique littéraire, en particulier dans la zone des pays du Golfe. Le secteur éditorial s'y développe et les Etats interviennent dans l'espace culturel en organisant des foires du livre qui pallient les carences des circuits de distribution locaux¹. Ils créent également plusieurs prix littéraires importants qui bousculent les délimitations nationales et participent à la reconfiguration de l'espace littéraire transnational. C'est ainsi qu'est lancé en 2007, le Prix annuel international de la Fiction Arabe (IPAF²). Adossé à la Fondation du Prix Booker basée à Londres et financée par l'émirat d'Abu Dhabi, l'IPAF est actuellement le prix littéraire le plus prestigieux et le plus significatif du monde arabe. Résolument tourné vers l'international (le jury compte obligatoirement une personnalité étrangère), il récompense un roman écrit en arabe par une dotation financière conséquente et la traduction de l'ouvrage vers l'anglais et d'autres langues européennes.

Le secteur éditorial est lui aussi sujet à des mutations. Jusque dans les années 1970, les villes du Caire et de Beyrouth concentraient une grande partie de l'édition arabophone. Beyrouth en particulier, rare lieu à ne pas être soumis à la censure préalable, représentait un espace de contournement des censures nationales pour publier des ouvrages qui n'auraient été autorisés dans d'autres pays. La guerre civile libanaise (1975-1990) va modifier la donne.

¹ Après Beyrouth (1956) et Le Caire (1969), le Koweït organise sa première foire du livre en 1975, annonçant une série d'initiatives similaires au Proche-Orient : Sharjah (Émirats Arabes Unis) en 1981, Tunis en 1982, Sanaa en 1983, Damas en 1984, Abou Dhabi en 1990, Bahreïn en 1991, Amman, Riyad et Casablanca en 1992, Alger en 1994, Mascate (Oman) en 1995, Dhahran et Jeddah (Arabie saoudite) respectivement en 1997 et 1999 (cf. Mermier, Franck, « La censure du livre dans l'espace arabe », dans Martin, Laurent, *Les censures dans le monde*, Rennes, PUR, p. 6).

² Il est aussi couramment désigné sous le nom de Booker Prize arabe.

Elle contraint notamment un certain nombre d'intellectuels à l'exil tandis que des éditeurs font le choix de se délocaliser pour pouvoir poursuivre leurs activités. C'est le cas notamment de la maison Riyadh Rayyes qui s'installe à Londres et crée Riyadh Rayyes Books. Après la guerre, l'éditeur reviendra à Beyrouth, mais gardera en parallèle son antenne en Grande-Bretagne. Dans un mouvement inverse, d'autres intellectuels se lancent dans l'aventure à partir de l'Europe, qui leur garantit une activité sans censure. Saqi Books, par exemple, voit le jour à Londres en 1979 et s'installera à Beyrouth en 2007. Comme l'indique leur site internet, les fondateurs, qui ont fui la guerre au Liban, ont pour objectif premier de diffuser des œuvres interdites dans le monde arabe. D'autres initiatives issues de la diaspora arabe verront le jour. La maison Kamel Verlag / Dâr al-Jamal par exemple, est fondée en 1994 à Cologne. Elle fait partie des éditeurs qui vont encourager le renouvellement de la littérature arabe au début du siècle et publie de jeunes auteurs souvent inconnus ou peu connus, mais appelés à se faire un nom dans la littérature arabe. C'est le cas par exemple d'une toute jeune romancière saoudienne Layla al-Juhani qui publie en 1999 son deuxième roman *Aride paradis* (1998) et accède à une reconnaissance internationale.

Ce roman intimiste se déroule à Djedda et relate à la première personne l'itinéraire d'une jeune saoudienne qui trouve dans les bras de son amant bonheur et épanouissement. Mais lorsque ce dernier décide de se marier, il la rejette (car elle a perdu son statut de femme respectable) et se fiance avec la meilleure amie de la narratrice. Enceinte et abandonnée, la jeune femme avorte, puis se suicide.

L'exemple de Layla al-Juhani témoigne des nouvelles stratégies mises en place pour contourner la censure institutionnelle ou les contraintes sociales auxquelles se

trouvaient jusqu'alors exposés les auteurs. Il illustre la façon dont une génération s'est emparée de nouveaux outils pour déplacer les « lignes rouges », se créer des espaces d'expression plus libre et expérimenter de nouveaux modes de pensée et d'écriture.

Comme en témoigne le roman précédent, le mouvement est tout d'abord venu d'une région où on ne l'attendait pas. Il part en effet de régions qui se situaient aux marges des grandes centres littéraires et où le conservatisme de la société impose des contraintes sociales fortes, en particulier de l'espace saoudien¹. La période voit l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains, très jeunes (20-30 ans), constituée en grande partie de femmes qui acquièrent ainsi une nouvelle visibilité. Leurs écrits s'attaquent à des sujets considérés comme des tabous. En particulier, ils abordent ouvertement les thématiques du genre et de la sexualité : la séparation entre les sexes, les rapports sociaux contraints et les frustrations qui en découlent. Les livres évoquent sans filtre les relations sexuelles, en particulier hors mariage, et mettent en scène des personnages qui dérogent aux règles morales dominantes.

Les conditions d'un renouvellement esthétique

Une littérature engagée

La présence massive d'écrivaines dans la production des pays du Golfe constitue en soi un signal fort, car cela va à l'encontre des règles d'une société où les femmes se trouvent la plupart du temps invisibilisées et marginalisées. Le fait de prendre la plume et de se faire publier est donc

¹ On passe ainsi d'un « vide romanesque dans la littérature saoudienne » dans les années 1980 à un « tsunami de romans », selon Salwa Almainan. cf. « Le roman saoudien contemporain face à ses défis », *Arabian Humanities*, n°3 (2014), <http://journals.openedition.org/cy/> consulté le 15 juillet 2019.

déjà un phénomène remarquable qui réaffirme la fonction sociale de la littérature. Leur production apparaît résolument engagée et fustige le manque d'ouverture d'émancipation dans des pays qui se réclament de la modernité. Elle met à mal un ordre social inadapté, dont les femmes sont les premières victimes, sans pour autant épargner les hommes qui subissent les mêmes contraintes. Il faut faire preuve d'un certain courage pour se lancer dans l'aventure de l'écriture. Car, en écrivant, elles se détournent de leur rôle traditionnel cantonné à l'espace familial et s'inscrivent dans la sphère publique. Elles se donnent à voir, alors même qu'elles incarnent un sexe à protéger, à enfermer derrière des murailles matérielles et immatérielles qui les isolent de la société et les protègent du désir brûlant des mâles. Une partie des romancières, soumises à ce que Abir Kréfa désigne sous le nom de « censure disséminée »¹, se taisent après la parution de leur premier ouvrage ; d'autres utilisent des pseudonymes pour se protéger. Toutes racontent une invisibilité imposée, et pourtant maintes fois contournée, dans un contexte d'hypocrisie généralisée. En réponse, elles affirment leur existence par une écriture qui se revendique comme subversive et dénoncent les résultats désastreux des modes de pensée dominants. Elles mettent au centre de leur projet esthétique ce que justement la norme impose d'occulter - les corps physiques et la sensualité - dérogeant pour la plupart à la technique de « l'espace de substitution »² qui permettait d'adoucir la

¹ « Corps et sexualité chez les romancières tunisiennes », *Travail, genre et sociétés*, vol.2, n° 26 (2011), pp. 105-128.

² Hedi Khalil, dans l'ouvrage qu'il consacre aux romancières saoudiennes, parle de « substitut de lieu », *Romancières saoudiennes : problématiques et enjeux*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 19.

censure, en délocalisant l'intrigue hors de l'espace national¹.

Elles incarnent ainsi un renouveau littéraire à une période où les écrivains de la génération précédente, désillusionnée, se tournent vers une réflexion plus ontologique. Ces nouvelles plumes, au contraire, s'inscrivent dans un réel clairement identifié et apporte un nouveau souffle, un néo-réalisme engagé où la fiction doit rendre compte du réel et en dénoncer les tares. Elles sont rejointes rapidement par une jeune génération d'hommes qui, comme elles, vont s'employer à dénoncer les normes sexuelles dominantes dans les pays du Golfe et lever le voile sur des pratiques réelles mais cachées : les rapports sexuels hors mariage et les relations homosexuelles. C'est notamment le cas du roman *L'amour en Arabie saoudite* d'Ibrahim Badi (2007) dans lequel sont relatées les aventures sexuelles illicites que le héros a avec différentes jeunes filles, en apparence respectueuses des codes moraux dominants. Dans *Le retour* (2007), Warda Abd al-Malik s'attaque à l'institution du mariage et met en cause les modèles de sociabilité entre hommes et femmes, condamnés à ne cohabiter que dans le mariage. Mais même à l'intérieur de la sphère conjugale, les relations sexuelles normées se transforment en viols répétés et légaux qui privent hommes et femmes de toute humanité. Le texte interroge la croyance religieuse qui justifie ces comportements, dans un langage cru, bousculant les délimitations du dicible. A la même période, *Les autres* de Saba al-Hirz aborde la question de l'homosexualité, présentée comme une réalité occultée et pourtant bien présente. L'ouvrage raconte la découverte par l'héroïne de son homosexualité. Malgré ses efforts, elle échoue à rentrer

¹ À condition d'être plutôt allusif. Ainsi la publication en 1994 de *L'appartement de la liberté* de Ghazi al-Qusaybi a suscité des accusations d'hérésie, bien que l'intrigue se déroule au Caire.

dans le rang des comportements normés. La modernité n'y fait rien, le savoir qu'elle recherche sur Google n'y fait rien, il faut écouter son corps, sa nature donc.

En créant des espaces d'expression alternatifs et de nouvelles formes d'interaction sociale, Internet a permis l'éclosion de communautés virtuelles qui débattent de sujets divers, et la littérature, considérée comme une fenêtre sur le monde, n'est pas en reste. Elle sert de lieu d'information, de débat, mais aussi de lieu d'expérimentation. Ainsi, par exemple, *Le retour* a été publié après avoir été validé par 23 000 lecteurs sur le blog de l'auteure. Il a aussi modifié la relation à l'autorité et déplacé les espaces de pouvoir.

Modifiant considérablement les frontières entre sphères privée et publique, le très rapide développement des réseaux sociaux dans certains milieux de la jeunesse arabe s'inscrit lui-même dans un processus d'individualisation repérable notamment dans la production culturelle contemporaine. Dans ce contexte, les nouvelles générations des natifs du numérique semblent de moins en moins concernés par les règles traditionnelles de dévolution de l'autorité, non seulement au sein de la famille et du système social (relations aux parents et aux modes de socialisation traditionnels au sein du quartier, de la tribu, etc.), mais également par rapport aux systèmes symboliques d'autorité¹.

Le *bestseller* de Raja Alsanea paru en 2005, *Les Filles de Riyad*, confirme l'importance des nouveaux médias dans le renouvellement de l'écriture romanesque. Il s'en empare et l'inscrit dans le texte en tant qu'outil central qui atteste de nouveaux modes de sociabilité et révèle en toute impunité des réalités contemporaines longtemps occultées.

¹ Gonzalez-Quijano, Yves, « Trois remarques à propos du Web2.0 arabe » *Blog Culture et politique arabe*, Trois%20remarques%20à%20propos%20du%20«C2%A0Web%202.0%20arabe%C2%A0»%20-%20Culture%20et%20politique%20arabes.webarchive, consulté le 10 mars 2019.

Le roman se présente sous la forme d'un blog où la narratrice poste tous les vendredis un billet dans lequel elle parle de sa vie et de celle de ses amies. Elle révèle leurs rencontres illicites, leurs relations interdites, et leurs désillusions. L'une est divorcée car elle a manifesté trop d'initiative au goût de son époux, lors de la nuit de noces ; le mari de l'autre ne l'aime pas et mène une double vie ; la troisième ne peut épouser celui qu'elle aime, parce qu'il n'est pas saoudien...

L'auteure revendique la polémique et se réclame même de Martin Luther King, en affirmant à son tour que son ouvrage s'inspire de la réalité et a pour but de changer la société. Elle conclut d'ailleurs l'ouvrage par ces mots « A tous les mécontents et les revanchards, aux révoltés et aux furieux, à ceux qui considèrent que les déboires des autres ne sont rien à côté de ce qu'ils endurent... C'est à vous que j'adresse ces mails, qui ouvriront peut-être la brèche et feront naître le changement. »¹

L'exemple de cet ouvrage est représentatif des stratégies de contournement mises en place par les auteurs. Comme *Aride paradis* de Layla al-Juhani, l'ouvrage n'est pas publié par une maison d'édition locale, mais à Beyrouth, gage d'une certaine liberté d'expression. Le roman n'est pas autorisé en Arabie saoudite tout d'abord et soulève le débat. Il lui est reproché de donner une image dévalorisante du pays et de porter atteinte à la religion. L'affaire ira même jusqu'au tribunal. Ce type de problème est récurrent dans la littérature saoudienne contemporaine. Quelques années plus tôt, en 1998, un autre auteur saoudien, Turki al-Hamad, avait subi les mêmes accusations avec des conséquences plus graves, puisqu'ayant évoqué dans un roman des relations sexuelles illicites, il avait été accusé d'apostasie. L'accusation sera finalement abandonnée.

¹ Al-Šānī, Rajā, بنات الرياض (*Les Filles de Riyad*), Londres, Dār al-Sāqī, 2005.

Le roman de Raja Alsanea a incontestablement bénéficié de l'unification du champ littéraire et de l'existence d'échanges mondialisés. Introuvable dans les librairies saoudiennes, le roman était accessible en format numérique et des exemplaires achetés à l'étranger circulaient sous le manteau, atteignant des prix exorbitants (500 dollars l'exemplaire). Il a fini par être autorisé et, depuis lors, le livre s'est vendu à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires.

La censure, un outil de promotion ?

De façon ironique, on assiste ces dernières années à un détournement de la fonction de la censure qui n'est plus un obstacle à la diffusion du livre, mais bien un accélérateur, une aide à la diffusion de l'ouvrage incriminé.

Le phénomène commence à être visible en 2000, lors de la polémique en Egypte autour d'un ouvrage du Syrien Haydar Haydar qui, selon ses détracteurs, mettrait en cause l'islam. Publié à Chypre à compte d'auteur en 1976, dans une relative indifférence, il est réédité en Egypte en 1999, dans le cadre d'une opération pour mettre à la portée du lecteur égyptien des œuvres littéraires saluées par la critique comme majeures. Il se retrouve alors au centre d'une bataille médiatique et juridique, instrumentalisé par des activistes musulmans, dans le but de mettre à mal le ministère égyptien de la Culture. Muhammad Abbas, un prédicateur islamique, lance la polémique en publiant un article indigné contre l'ouvrage¹ : « Ô peuple d'Égypte », s'indigne-t-il :

[M]ontre ta colère pour Allah ! De basses insultes contre Dieu, le Coran et le Prophète dans un livre publié par le

¹ Al-Ahnaf, Mustapha, « L'affaire Haydar Haydar », dans *La censure ou comment la contourner. Dire et ne pas dire dans l'Égypte contemporaine*, in Hamzah, Dyala (dir.), 2000, Le Caire, CEDEJ, pp. 167-202.

ministère de la Culture. Le livre traite le Coran de merde ... Dieu, d'artiste raté et le Prophète, d'homme à femmes. Nous exigeons la démission des responsables de l'édition, de l'impression et de la diffusion du roman et à leur tête le ministre de la Culture.¹.

L'ouvrage sera finalement retiré de la vente, mais l'auteur est devenu célèbre dans le monde entier et le chiffre de ses ventes s'envole. Le vacarme suscité par sa parution et les efforts déployés pour en empêcher la publication ont finalement constitué une bonne affaire commerciale pour l'auteur et lui ont assuré une position au sein de l'espace littéraire international.

À partir de l'affaire Haydar, au cours de laquelle nombre d'écrivains revendiquent l'autonomie de l'œuvre artistique qui ne peut être jugée à l'aune des valeurs morales dominantes, la transgression directe, non allusive, apparaît pour beaucoup comme le gage d'une pensée progressiste, moderne, qui pourfend le conservatisme des sociétés arabes. Abir Kréfa constate ainsi que :

La transgression semble être la clé pour incarner la modernité dans le champ littéraire tunisien et « enfreindre la trilogie de l'interdit (sexualité, religion, politique) semble être devenu une stratégie de reconnaissance par les pairs ».²

Ce constat est également fait par les critiques dans d'autres espaces littéraires et ne concerne pas que « les pairs ». Le non-respect des interdits intervient dans le processus de validation des œuvres par le public. Selon Franck Mermier, « pour beaucoup de lecteurs, la crédibilité

¹ Al-Ahnaf, Mustapha, , « L'affaire Haydar Haydar », p. 167.

² Krefa, Abir, « La quête de l'autonomie littéraire en contexte autoritaire. Le cas des écrivains tunisiens », *Sociologie*, vol. 4, n°4, (2013), <http://journals.openedition.org/sociologie/2023>, consulté le 19 juillet 2018.

d'un livre résulte de sa confrontation avec les instances chargées de la censure »¹.

La volonté de transgresser les interdits imposés par la censure anime la production des écrivains du XXI^e siècle. « L'audace » (*jur'a*) dont l'écrivain fait preuve dans ses ouvrages a une double finalité : elle exprime d'une certaine manière l'essoufflement des systèmes autoritaires qui dominent la plupart des pays depuis les indépendances ; elle lui permette de se positionner au sein de la scène littéraire et d'y acquérir ou d'y conforter un capital symbolique. Cette position a des retombées économiques, car en accédant à une place particulière au sein du champ, il se voit récompensé par des prix prestigieux et plutôt bien dotés et profite des retombées financières des traductions de ses œuvres.

Nouvelles esthétiques

Le mouvement de renouvellement dont les écrivaines saoudiennes ont constitué le fer de lance n'est pas unique et ne reste pas cantonné à la péninsule arabique. Il va au contraire trouver des échos dans le champ arabe transnational à partir des années 2000 et sera qualifié par la critique de « littérature des limites » ou, de façon parfois péjorative, de « littérature scandaleuse » ou « littérature de chambre à coucher ».

Un large public adhère à cette « littérature des limites »² qui exprime ses aspirations à davantage de liberté et dit ce qui ne peut pas toujours être dit au quotidien, grâce aux conditions particulières de contournement de la censure dont bénéficie la littérature actuelle. Elle mobilise de

¹ « La censure du livre dans l'espace arabe », dans Martin, Laurent, *Les censures dans le monde*, Rennes, PUR, p. 328.

² J'emprunte cette expression à Luc-Willy Deheuvels dans « Violence, écriture et société au Yémen : Qawârib jabaliyya de Wajdî al-Ahdal », *Chroniques yéménites*, n° 11 (2003), <http://journals.openedition.org/cy/158>, consulté le 17 juillet 2019.

nouvelles esthétiques qui fissurent la stabilité de l'univers romanesque et introduisent la polyphonie dans des écritures souvent intimistes qui accordent une place à l'individu en tant qu'être de chair et de sentiments. La langue recherche à décrire au plus près des êtres en crise, victimes d'une société qui les broie. Elle s'exacerbe dans la description parfois très crue des violences physiques et morales qu'ils subissent, mettant à mal les normes de pudeur et de bienséance en vigueur. Ainsi, l'écriture n'hésite plus à décrire les corps physiques, même dans des situations indécentes ou dégradantes, à détailler la violence et les sévices subis par ceux qui désobéissent à l'ordre dominant.

Contrairement à ce que déclarent ses détracteurs, cette mise à mal de la pudeur et de la bienséance n'a pas simplement pour but de se faire connaître ou d'afficher une nature perverse. Elle introduit une réflexion plus générale sur les normes qui régissent les sociétés actuelles, sur le statut des individus, qu'ils soient bourreaux et victimes de valeurs fondées sur la violence, l'hypocrisie et l'absence de liberté.

À travers les corps représentés, le roman témoigne d'une volonté de « mise à nu » (تعريية) du réel qui passe par une langue sincère, non allusive, débarrassée des interdits qui gangrènent les sociétés. La crudité de certaines scènes exprime l'indécence et la violence de situations qui semblent inacceptables aux auteurs et à leurs lecteurs. Elle évoque les discriminations multiples subies au quotidien (sexuelles, sociales, ethniques ou religieuses), envisagées comme un mode de fonctionnement des sociétés autoritaires et révèle un monde où une fausse modernité technologique dissimule des modes de pensée hérités d'un passé ancien¹.

¹ C'est notamment le cas du roman de Layla al-Juhani, *Jahiliyya*, paru en 2007, qui fait cohabiter dans le récit plusieurs niveaux temporels :

Dans *Un parfum de cannelle* (2008), la romancière syrienne Samar Yazbek met en scène au sein d'une riche famille damascène un triangle amoureux entre le couple et la servante vendue à ses patrons à l'âge de 10 ans. Le titre lui-même fait référence à la sensualité et au désir. Le parfum de cannelle, c'est l'odeur qui reste du désir des femmes, une odeur qui envoûte, à l'inverse de celle des hommes que l'on s'empresse d'aller faire disparaître sous la douche. La femme a une relation amoureuse avec la servante, mais lorsqu'elle surprend cette dernière dans le lit du mari, malgré l'amour qu'elle éprouve pour elle, elle la renvoie dans son quartier, espace de violences sexuelles et familiales. Le désir des hommes et des femmes dans le roman illustre le réel d'un univers gouverné par les inégalités sociales et la violence que les plus forts exercent sur les plus faibles, les plus riches sur les plus pauvres.

Dans *Les gardiens de l'air* (2009) de Rosa Yassin Hassan, la mise en scène de la sexualité des personnages fait écho à la violence politique qui sépare les êtres, les détruit physiquement tout autant que psychiquement et les empêche d'avoir des relations équilibrées avec leurs proches. Le texte ne sépare pas le corps de l'âme. Le désir y apparaît comme une composante normale de tout individu, clé de son équilibre et de son bonheur. Le roman décrit les désillusions de deux couples qui ont été séparés par l'emprisonnement politique des époux. Pourtant, leur libération et leur retour ne rétablissent pas l'équilibre rompu par la séparation. Ils révèlent de façon patente le dérèglement qu'ont induit l'emprisonnement et la séparation. Loin de rapprocher les êtres, les retrouvailles dévoilent des désirs discordants et creusent le fossé qui les sépare. Chacun des couples se sépare.

celui de la Guerre du Golfe, le temps de la narration et celui de la Jahiliyya, c'est-à-dire de la période préislamique.

La sexualité dans le roman constitue le médium par lequel passe la représentation d'une société en crise, où l'individu est à la recherche de lui-même. Le corps érotique n'est pas seulement le lieu d'une rencontre avec l'autre, mais surtout l'espace de la recherche et de l'affirmation du moi, en butte aux contraintes sociales et aux violences politiques¹.

Écritures de la violence

La dimension politique des corps devient encore plus présente dans les œuvres de la dernière décennie et accompagne les mouvements populaires que l'on a appelé les « printemps arabes », depuis 2011. Les corps violentés, dépecés et asservis sont au centre de l'écriture romanesque, comme on peut le voir dans *Les basses œuvres* (2009, Kamel Verlag).

Le roman illustre les grandes thématiques rencontrées dans la littérature contemporaine : il aborde la question des entraves faites aux femmes et aux hommes, par la Loi, par l'État ou par tradition, par toutes les formes de domination que rencontre l'individu dans son existence quotidienne. L'intrigue se déroule dans un palais saoudien, lieu de toutes les débauches et de toutes les violences, où les êtres sont soumis à la loi d'un seul homme, le Maître, qui exerce sa violence sur les corps et les âmes. Le narrateur est le chef de l'équipe des tortionnaires et il a pour mission de violer ceux qui ont déplu au Maître. L'action se situe à Djeddah, mais l'univers romanesque n'est pas adossé à des lieux référentiels. Le Palais a cependant été interprété comme une représentation allégorique de l'Arabie saoudite et lu comme l'image d'un pays où la violence et la corruption gouvernent les rapports sociaux, imposant à la population, au nom de la religion, des règles de vie que les puissants enfreignent sans état d'âme. Bien au contraire, le Maître

¹ Censi, Martina, *Le Corps dans le roman des écrivaines syriennes contemporaines*, Leyde, Brill, 2016, p. 57.

déroge à tout principe moral et n'a pour but dans son existence que d'assouvir ses perversions et d'asservir ses sujets.

Le roman, considéré comme immoral et portant atteinte à l'image du pays, est bien sûr interdit en Arabie saoudite, mais l'auteur a profité des stratégies de contournement modernes. La diffusion est assurée par une maison d'édition à l'étranger et, dès l'annonce de l'interdiction du livre en Arabie saoudite, l'auteur rend l'ouvrage disponible en ligne. L'obtention en 2010 du célèbre *Booker Prize* pour le roman arabe lui donne également un énorme coup de pouce. La presse nationale parle abondamment du roman, mais avec un nouveau regard. Dans une majorité d'articles, ce ne sont pas les caractéristiques littéraires de l'œuvre qui sont mises en avant, mais bien la visibilité internationale que le prix confère à la littérature saoudienne¹.

Le prix joue désormais un rôle décisif dans le champ littéraire arabe et peut avoir une implication dans les mécanismes d'application de la censure. Par ses choix depuis sa création en 2007, il a confirmé la place centrale d'une esthétique de la transgression dans la production romanesque contemporaine qui s'empare des corps pour les transformer en révélateurs des tensions qui traversent les sociétés arabes contemporaines.

L'écriture est encore plus percutante et désespérée dans *Trois saisons en enfer*, publié à Beyrouth en 2014 par l'Égyptien Mohammad Rabie et cette dystopie fera partie de la « *short list* » du *Booker Prize* en 2016. Écrit après les soulèvements de 2011, le roman imagine un « monde

¹ Cf. Lagrange Frédéric qui évoque ces questions ainsi que les choix esthétiques de l'auteur dans « Deux extraits commentés des *Basses Œuvres* de 'Abduh Khāl », *Arabian Humanities*, n° 3 (2014), <http://journals.openedition.org/cy/2753>, mis en ligne le 11 octobre 2014, consulté le 18 juillet 2021.

d'après » et le récit entrecroise plusieurs périodes historiques, oscillant principalement entre les années 2011 et 2025. Dans cet univers futur, la violence et le chaos font désormais force de loi. L'existence n'est plus qu'une lutte pour la survie au milieu d'une violence gratuite et généralisée, tandis que la loi oblige les femmes à se prostituer pour rester en vie. Le texte raconte cette lutte, au milieu des corps qui jonchent les trottoirs de la ville dans l'indifférence et se termine sur la description crue de l'exécution d'une femme en place publique, dans une atmosphère d'horreur orgiaque. Son corps est découpé, morceau après morceau, devant une foule d'hommes réjouis, qui se masturbent en assistant au supplice de la malheureuse. Le roman pousse à l'extrême l'expression de la violence politique et sociale, en proposant aux lecteurs des scènes d'horreur qui mettent à mal leur sensibilité. Les êtres humains n'y sont plus que des corps offerts à la violence des tueurs, des violeurs et à la menace de la faim. Son outrance illustre avec force l'enjeu de l'écriture littéraire face à la répression et à la désillusion, alors que la censure continue à s'exercer avec toute la sévérité et la violence qu'on lui connaissait. Comme *Les Basses Oeuvres* d'Abdoh Khal, elle affirme que l'enfer est sur terre et non dans l'au-delà.

Conclusion

Dans le monde arabe, la censure, qu'elle soit institutionnelle ou non, continue à s'exercer sur les écrivains avec des lignes de partage fluctuantes. La répression politique ou religieuse demeure très forte et de nombreux écrivains ont été contraints à l'exil ces dernières années, grossissant les rangs d'une diaspora intellectuelle qui a contribué à modifier l'espace littéraire arabe. La littérature des trente dernières années est néanmoins parvenue à sortir des discours préétablis. Elle le doit sans

doute en partie à la loi des libertés croissantes qui fait que l'écrit est le média qui jouit de la plus grande latitude, dans une région où l'activité de la lecture reste massivement utilitaire. Elle le doit aussi à l'internationalisation des écrivains et de leur production, ainsi qu'à l'utilisation de technologies modernes qui permettent une meilleure diffusion des œuvres et rendent la censure beaucoup moins efficace.

Ces conditions ont créé un espace de liberté propice à la transgression (malgré la persistance des pressions et de la répression) et la littérature a développé des thématiques qui témoignent d'aspirations à davantage de justice et de liberté, à la reconnaissance des individus au sein du groupe, que l'on retrouve dans les luttes politiques actuelles. La fonction sociale de la littérature est ainsi réaffirmée, initiant un renouvellement esthétique qui rejette l'univocité du roman classique, entrecroise temps et espaces et utilise une langue modernisée pour révéler la fragilité de l'être humain, contraint de renégocier constamment son rapport à soi et aux autres.

Bibliographie

AL-AHNAF, Mustapha, « L'affaire Haydar Haydar », dans *La censure ou comment la contourner. Dire et ne pas dire dans l'Égypte contemporaine*, HAMZAH, Dyala (dir.), 2000, Le Caire, CEDEJ, pp. 167-202.

ALMAIMAN, Salwa, « Le roman saoudien contemporain face à ses défis », *Arabian Humanities*, n°3 (2014), <http://journals.openedition.org/cy/>, consulté le 15/07/2019.

ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. de l'angl. par Pierre-Emmanuel Dautzat, Paris, La Découverte, 1996.

AUBEL, Damien, « Farouk Mardam Bey : ‘En Syrie, il y a une explosion de créativité’ » dans *Transfuge*, 2014, pp. 46-49. Téléchargeable sur [<https://souriahouria.com/farouk-mardam-bey-en-syrie-il-y-a-une-explosion-de-creativite-par-damien-aubel/>].

CENSI, Martina, *Le corps dans le roman des écrivaines syriennes contemporaines*, Leyde, Brill, 2016.

GONZALEZ-QUIJANO, Yves, *Arabités numériques. Le printemps du Web arabe*, Arles, Actes Sud, 2012.

HEDI, Khalil, *Romancières saoudiennes : problématiques et enjeux*, Paris, L'Harmattan, 2018.

KREFA, Abir, « Entre injonctions à dire et à taire le corps. Les voies étroites de la reconnaissance littéraire pour les écrivaines tunisiennes », *Ethnologie française*, n°44 ? (2011), pp. 631- 642.

KREFA, Abir, « La quête de l'autonomie littéraire en contexte autoritaire. Le cas des écrivains tunisiens », *Sociologie*, vol. 4, n°4, (2013), <http://journals.openedition.org/sociologie/2023>, consulté le 19 juillet 2018.

JACQUEMOND, Richard, *Entre scribes et écrivains. Le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, Arles, Actes Sud - Sindbad, 2003.

JACQUEMOND, Richard, « Les limites mouvantes du dicible dans la fiction égyptienne », dans HAMZAH Dyala (dir.), *La censure ou comment la contourner. Dire et ne pas dire dans l'Égypte contemporaine*, Le Caire, CEDEJ, 2000, pp. 43-63.

MAKHLOUF, Georgia, « Une littérature marocaine plurielle et libre », *L'Orient-le jour*,

30 avril 2017,
<https://www.lorientlejour.com/article/1049329/une->

[litterature-marocaine-plurielle-et-libre.html](#), consulté le 28 avril 2018.

MERMIER, Franck, « La censure du livre dans l'espace arabe », dans MARTIN Laurent, *Les censures dans le monde*, Rennes, PUR, pp. 315-329.

Romans cités

BĀDĪ, Ibrāhīm, الحب في السعودية (L'amour en Arabie saoudite), Beyrouth, Dār al-Ādāb, 2007.

‘ABD AL-MALIK, Warda, الأوبة (Le retour), Londres, Dār al-Sāqī, 2007.

HAYDAR, Haydar, وليمة لأعشاب البحر (Festin d'algues), Chypre, 1976.

AL-ḤIRZ, Sabā, الآخرون (Les autres), Londres, Dār al-Sāqī, 2006.

RABĪ‘, Muhammad, عطارد (‘Uṭārid), Le Caire, Dar Altanweer, 2014, traduit en français par Frédéric Lagrange sous le titre *Trois saisons en enfer*, Arles, Actes Sud, 2021.

AL-ṢĀNĪ‘, Rajā (Raja ALSANEA), بنات الرياض (Les filles de Riyad), Londres, Dār al-Sāqī, 2005.

YĀSINE-ḤASAN, Rūzā, حراس الهواء (Les gardiens de l'air), Beyrouth, Dār al-Kawkab, 2009, traduit en français par Emmanuel Varlet, Arles, Actes Sud, 2014.

YAZBIK, Samar, رائحة القرفة (Un parfum de cannelle), Beyrouth, Dār al-Ādāb, 2008, traduit en français par Houda Ayoub et Hélène Poisson, Paris, Buchet Chastel, 2013.

Néant, censure et ironie : les facéties d'Henri Michaux, Jean Tardieu, Boris Vian et quelques autres

Guy LAVOREL

Université Jean Moulin Lyon 3

Résumé

N'y a-t-il pas un lien entre la censure et l'ironie, autour d'un néant ? Les définitions de ces concepts montrent une parenté dans la négation, la destruction. Tardieu, Michaux et Vian jouent sur cette disparition, dislocation. Cependant il arrive que l'ironie se substitue à la censure, en la précédant, la contournant, ou en la prenant pour cible. Face à la difficulté d'évoquer certains sujets, on se réfugie dans une distanciation qui souvent passe par l'ironie : Michaux crée une transposition avec des ressources imaginaires, Tardieu ironise avec la contradiction, Vian provoque avec des facéties verbales sur des sujets sérieux. Mais en retour la censure peut vouloir tuer l'ironie, quand elle dépasse certaines limites. Vian use alors de pseudonymes ou d'une ironie préventive voire offensive contre cette censure péremptoire. Qui gagne dans cette rivalité nihiliste ? Finalement la littérature qui offre quelques bons dépassements : imaginaire, rire, poésie et créations verbales.

Mots clés : Censure – ironie – néant – Dada – ‘pataphysique – création verbale

Introduction

Entrons dans le sujet par un slogan cher aux soixante-huitards : dans la quête de liberté opposée aux dictats, on refuse une censure abusivement restrictive, et l'on proclame donc cette phrase qu'adorait Eugène Ionesco : « Il est interdit d'interdire ». Tout notre sujet se tient déjà dans ce sophisme et paradoxe : des interdits, on a pu en voir affichés de partout : il est interdit de se pencher par la fenêtre ; il est interdit de fumer ; défense d'afficher (autre sophisme, car si on n'affiche pas, on ne peut afficher défense d'afficher...), défense d'uriner... Et le sophisme est intéressant, car s'il est interdit d'interdire, tout est permis, et il est donc permis d'interdire... Cette autodestruction du slogan est bien déjà un jeu ironique moqueur et destructeur. Or la littérature s'est emparée de ce procédé pour faire face aux interdits qui frappaient les audaces, les provocations de certains écrits qui pourtant tenaient à se faire connaître. Quel rapport existe-t-il alors entre cette censure et l'ironie ? C'est ce que nous voudrions d'abord définir, par référence au néant, et montrer que l'ironie est une forme de censure nihiliste. Mais nous verrons ensuite que l'ironie peut vouloir se substituer à la censure, la précéder ou la contourner, mais aussi se moquer d'elle, la prendre pour cible ; il arrive alors qu'en retour, la censure peut vouloir tuer l'ironie, quand elle prend trop de poids. Qui gagne alors dans cette rivalité nihiliste ? Trois auteurs nous permettront de voir comment la littérature a parfois joué sur la facétie, sans que ce soit toujours a priori sensible : Michaux qui proclame sa volonté d'exorcismes ; Tardieu l'homme de l'absence ou du paradoxe, Vian le provocateur endiablé et critique de quelques démesures humaines.

Censure et ironie autour d'un néant

Commençons donc par aller à des définitions, bien qu'elles puissent apparaître aussi comme promises au néant... La censure d'abord : c'est un examen qui aboutit à un jugement, lequel, s'il est négatif conduit à l'exclusion, à l'interdit. Elle empêche un événement, une manifestation, la présentation d'une œuvre et ainsi voue cette dernière au néant par le blâme, la condamnation. Elle est considérée par certains comme un assassinat. Ainsi Flaubert la fustige : « La censure, quelle qu'elle soit, me paraît une monstruosité, une chose pire que l'homicide ; l'attentat contre la pensée est un crime de lèse-âme »¹. □ Premier trait d'ironie, on la représente à l'aide de Madame Anastasie, portant une énorme paire de ciseaux, lesquels, selon une légende, lui auraient servi d'abord à se couper les seins... On connaît quelques victimes de la censure : Rabelais et *Gargantua*, Molière et *Tartuffe*, Baudelaire et *Les Fleurs du mal*, Vian et *J'irai cracher sur vos tombes*. Les auteurs y ont répondu tantôt par le rire, tantôt par la poésie, tantôt par de nouveaux écrits.

Quant à l'ironie, c'est, selon le *Dictionnaire de l'Académie*, un « procédé consistant à dire le contraire de ce qu'on pense ou veut faire entendre, mais de manière à laisser percevoir son opinion véritable »². Au XVIII^e siècle on a analysé l'ironie de Voltaire comme la présentation d'un raisonnement qui dans son déroulement aboutit à la négation de la proposition initiale. On cite deux exemples : « Monsieur le baron était un des plus puissants seigneurs de la Westphalie, car son château avait une porte et des

¹ Flaubert, Gustave, « Lettre à Louise Colet », *Correspondance*, 9 décembre 1852, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade [Corr.], II, 1980, p. 203.

² *Dictionnaire de l'Académie*, 9^e édition, Centre National de Ressources textuelles et Lexicales (<https://www.cnrtl.fr/definition/>) : « Ironie ». Consulté le 24/10/2018.

fenêtres »¹. Ce qui compte c'est qu'on a deux éléments qui se suivent, le deuxième étant élément de surprise par rapport au premier. Jankélévitch souligne que l'ironie est une feinte, qui fait semblant. On croit jusqu'à ce qu'on soit désabusé, pour tomber dans un constat qui plonge la victime dans la découverte désagréable d'un néant, dont l'ironiste peut parfois se régaler.

Or de bons exemples nous sont fournis par les auteurs que nous avons choisis. Jean Tardieu présente un texte qui mêle bien l'ironie et le néant, avec une censure progressive, il s'agit de « La même néant ». Les questions du départ aboutissent dès la première réponse à l'apparition du néant avant d'avoir une solution ironique, pleinement destructrice :

La même néant

(Voix de marionnette, voix de fausset, aigüe, nasillarde, cassée, cassante, caquetante, édentée.)

Quoi qu'a dit ?

– A dit rin.

Quoi qu'a fait ?

– A fait rin

A quoi qu'a pense ?

– A pense à rin.

Pourquoi qu'a dit rin ?

Pourquoi qu'a fait rin ?

Pourquoi qu'a pense à rin ?

¹ Voltaire (Arouet F-M), *Candide ou L'Optimisme*, chapitre I, Paris, Nizet, 1959, p. 83.

– A’xiste pas.¹

Ce qui est remarquable, c’est que dans ce texte on a tous les composants de la censure, qui s’attaque à ce qu’on dit, ce qu’on fait, ce qu’on pense ; si bien qu’à la dernière question du pourquoi on aurait pu répondre : « Parce qu’elle est censurée ». Mais l’ironie est plus éliminatrice et catégorique : « A’xiste pas ». Cette non-existence, ce néant donc a pourtant suscité auparavant un intérêt, une curiosité, d’autant qu’on est dans une oralité du texte qui renvoie à un français particulier, déjà sensible dans le titre avec le mot « même », puis avec la prononciation d’allure campagnarde donc réelle, d’un niveau familier et aussi fautif ; et la didascalie ne fait que renforcer l’ironie, notamment avec le caractérisant « cassante ». Plus grande est la chute, dans une évidence incontestable, et ceux qui ont émis quelques hypothèses se retrouvent Grosjean comme devant... Le raisonnement qui consistait à expliquer et comprendre le négatif aboutit ironiquement à la même, bel et bien néant. Un texte donc de forfaiture dit par une marionnette, pour rendre compte de rien...

La même désillusion surgit dans un texte de Michaux, consacré aux poissons-aiguilles, il est vrai *Au pays de la magie*.... C’est la pêche qui en cette contrée devient intéressante. Elle n’est pas interdite, mais le résultat est le même, puisqu’on va remettre en cause son existence en appuyant sur le doute de sa réalité :

Ils usent dans ce but d’une canne à pêche.

La canne à pêche pour la pêche du poisson-aiguille doit être fine, fine, fine. Le fil doit être absolument invisible et descendre lentement, imperceptiblement dans l’eau.

¹ Tardieu, Jean, « La même néant », *Le Fleuve caché (FC)*, Paris, Gallimard, Coll. Poésie/Gallimard, 1985, p. 124.

Malheureusement le poisson-aiguille lui-même est à peu près complètement invisible¹.

Tout commence donc ici par un truisme, la pêche ne pouvant guère se faire en rivière sans canne à pêche. Par tous les moyens du style appropriés, les règles suivantes réduisent implacablement tout le matériel et rendent la pêche invisible, pour aboutir en conclusion à la disparition perceptible du poisson, donc un néant qui rend inopérant tout ce qui précède. En somme le poisson-aiguille, qui pourtant est une réalité incontestable, est remis en cause, éliminé, censuré donc.

Dans le texte suivant de Vian, les choses sont un peu différentes, puisqu'on passe imperceptiblement dans un autre monde, fait de négation mais aussi de création négative et douloureuse :

Le grand passage

A Brenot

Le seuil de l'immortalité
Est assez haut, en pierre, avec des plantes
On ne s'apercevait pas du tout qu'on le passait
Mais de l'autre côté
Des tripotées
D'oiseaux sans ailes ni sans eaux
Poussaient des cris d'échiran...²

L'au-delà surgit comme un monde surnaturel, mais ironie du sort avec des absences : oiseaux sans ailes et le mot « oiseaux » dépourvu de ses eaux n'est plus rien, tout au plus une oie, pas plus que l'échiran, dont les cris viennent d'un irréel construit par la graphie inattendue. Pur jeu de faux calembour, mais être ou ne pas être, toute la question est dans cette évocation d'oiseaux...

¹ Michaux, Henri, « Au pays de la magie », *Ailleurs*, in *Œuvres complètes (OC)*, Tome II, Paris, NRF Gallimard, coll. La Pléiade, p. 73.

² Vian, Boris, *Cantilènes en gelée*, Paris, Christian Bourgois et Cohérie Vian, 1972, p. 58.

Dans cette recherche du rien on ne saurait laisser de côté les dadaïstes et en particulier le *Manifeste cannibale* de Picabia :

DADA, lui, ne veut rien, rien, rien, il fait quelque chose pour que le public dise : « nous ne comprenons rien, rien, rien »

« Les Dadaïstes ne sont rien, rien, rien, bien certainement ils n'arriveront à rien, rien, rien ». Francis PICABIA qui ne sait rien, rien, rien.¹

Apothéose du rien donc, mais qui tout de même n'est pas rien puisqu'un texte de rien en rend compte ! Même procédé pour l'autre texte :

DADA lui ne sent rien, il n'est rien, rien, rien.

Il est comme vos espoirs : rien
comme vos paradis : rien
comme vos idoles : rien
comme vos hommes politiques : rien
comme vos héros : rien
comme vos artistes : rien
comme vos religions : rien²

Et les dernières lignes sont comme un défi à la censure :

Sifflez, criez, cassez-moi la gueule et puis et puis ? Je vous dirai encore que vous êtes tous des poires. Dans trois mois, nous vous vendrons, mes amis et moi, nos tableaux pour quelques francs.³

¹ Picabia, Francis, *Manifeste DADA*, lu au Salon des Indépendants, Grand-Palais des Champs Elysées, 5 février 1920. <http://dadasurr.blogspot.com/2010/02/picabia-deux-manifestes-dada-du.html>, consulté le 24/10/2018.

² Picabia, Francis, *Manifeste CANNIBALE DADA*, lu par André BRETON à la Troisième Soirée Dada au Théâtre de la Maison de l'Œuvre, Paris, le 27 mars 1920. <http://dadasurr.blogspot.com/2010/02/picabia-deux-manifestes-dada-du.html>, consulté le 24/10/2018.

³ Picabia, F., *Manifeste*.

Au terme de ces textes, on voit combien censure et ironie se rejoignent pour conclure sur un néant. On peut donc affirmer que l'ironie est une censure. Elle a d'ailleurs mis à mal des théories, des pensées et bien sûr des auteurs. Ainsi Voltaire ne s'en est pas privé, et une des meilleures preuves est sans doute la fameuse épigramme sur le célèbre critique et polémiste Jean Fréron :

L'autre jour, au fond d'un vallon
Un serpent mordit Jean Fréron
Que pensez-vous qu'il arriva ?
Ce fut le serpent qui creva !¹

Alliant critique et sens de l'attente, surprise, les épigrammes démolissent les victimes, mieux que toute censure. Ainsi cet autre texte anonyme pour le mariage de Napoléon III avec Eugénie de Montijo :

Montijo, plus belle que sage
De l'Empereur comble les vœux.
Ce soir, s'il trouve un pucelage
C'est que la belle en avait deux !²

Telles sont les parentés visibles entre censure et ironie qui toutes deux côtoient le néant, en tout cas produisent un anéantissement que remplit cependant le rire...

Quand l'ironie se substitue à la censure : transposition, contradiction et provocation

Anéantissement donc, mais ce qu'il faut voir, c'est que dans de nombreux cas l'ironie se substitue carrément à la censure. Ainsi « l'esclavage des nègres » n'est pas encore interdit au temps de Montesquieu. Celui-ci évite la censure et devient plus efficace par son raisonnement ironique, tant

¹ Cité dans Detambel, Régine, *Épigrammes*, http://www.detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1814, consulté le 24/10/2018.

² Cité dans Detambel, R., *Épigrammes*.

il prend habilement des allures d'une argumentation de défenseur abominable, mais, dans son excès, pour mieux l'annihiler :

Les peuples d'Europe ayant exterminé ceux de l'Amérique, ils ont dû mettre en esclavage ceux de l'Afrique, pour s'en servir à défricher tant de terres. Le sucre serait trop cher, si l'on ne faisait travailler la plante qui le produit par des esclaves. Ceux dont il s'agit sont noirs depuis les pieds jusqu'à la tête ; et ils ont le nez si écrasé, qu'il est presque impossible de les plaindre. On ne peut se mettre dans l'esprit que Dieu, qui est un être très sage, ait mis une âme, surtout une âme bonne, dans un corps tout noir¹.

Les trois auteurs que nous avons retenus pratiquent bien également une substitution, mais chacun avec sa propre manière.

Pour Michaux, les voyages imaginaires permettent de faire face à des situations qui sont en principe soumises à un interdit, principalement la violence ou des attitudes provocantes pouvant semer le trouble. L'imaginaire permet une transposition et reste maître d'exorcismes. C'est un procédé qu'avaient déjà compris plusieurs écrivains, comme Rabelais ou Swift. Dans les pays curieux que Michaux présente, la surprise est de bon ton, tant ce à quoi on assiste est évidemment intolérable en temps normal. Ainsi de ce combat inhumain en Grande Garabagne, qui est transformé en « spectacle », appelé sans émotion « spectacle sauvage », où pleuvent les mauvais coups, et qui, partout ailleurs, serait frappé d'interdits et donc soumis à la censure pour provocation :

Le public ne parlait pas, ne criait pas, mais uhuhait. Râles de passions complexes, ces plaintes inhumaines s'élevaient comme d'immenses tentures autour de ce

¹ de Secondat, Charles, baron de Montesquieu, *L'esprit des lois*, Livre XV, Ch.5, Paris Firmin Didot, 1857, p. 309.

combat bien « vache », où un homme allait mourir sans aucune grandeur¹.

Vient alors l'évocation de violences particulièrement atroces, avec un ton assez désinvolte et moqueur qui ne semble pas vraiment approprié :

Et ce qui arrive toujours arriva : un sabot dur et bête frappant une tête. Les nobles traits, comme sont même les plus ignobles, les traits de cette face étaient piétinés comme betterave sans importance. La langue à paroles tombe, tandis que le cerveau à l'intérieur ne mijote plus une pensée, et le cœur, faible marteau, à son tour reçoit des coups, mais quels coups !²

Apparaît ici face à l'étonnement du narrateur tout de même perturbé, une ironie, voire un cynisme qui fait de cette exécution, un spectacle ordinaire qui en plus rapporte ! Bref, un comble irritant où la facétie dérange, mais fait mouche, plus que le ferait une censure s'en prenant aux faits :

Allons, il est bien mort à présent ! A l'autre donc la bourse et le contentement.

« Alors, me demanda mon voisin, que pensez-vous de cela ?

– Et vous ? dis-je, car il faut être prudent en ces pays.

– Eh bien ! reprit-il, c'est un spectacle, un spectacle parmi d'autres. Dans la tradition il porte le numéro 24. »

Et sur ces paroles, il me salua cordialement³.

L'indifférence acquise face à ce spectacle de violence et le réduisant à un numéro banal, est bien entendu susceptible de faire réagir le lecteur. Or ces spectacles sont variés, raffinés, même, comme celui des fauves lâchés dans la rue. La narration se fait alors complice de la moquerie et défend avec désinvolture et ironie ces divertissements, que la plus élémentaire morale devrait interdire. C'est ce qu'affirme

¹ Michaux, Henri, « Voyage en Grande Garabagne », *OC* tome II, p. 5.

² Michaux, H., « Voyage en Grande Garabagne », p. 5.

³ Michaux, H., « Voyage en Grande Garabagne », p. 5.

sans conviction le commentaire qui sous-entend un malaise vite contenu, et même quelque interdit, puisqu'il y a une amende, il est vrai de façade, et que donc tout rentre dans l'ordre et cordialité :

Sans doute les autorités tâchent de réprimer ces distractions, mais débonnairement. « La jeunesse fait des expériences un peu brutales, disent-elles, mais le bon esprit y est. D'ailleurs ce spectacle paie l'amende »¹.

On aura compris que dans ces pays où tout est spectacle, l'interdit n'a plus le même sens, il est désuet, et l'on ne doit pas s'étonner que l'on puisse avouer sans la moindre censure, mais avec beaucoup de cynisme, de nombreuses coutumes que condamnerait toute société policée. Ainsi cette euthanasie, avec la pratique de l'étouffement d'une personne « au souffle chaotique » par une jeune fille, est volontairement provocatrice, dans sa présentation forte de misogynie et de cynisme, grâce à une parodie des sentiments :

La difficulté est d'être douce à la fois et de serrer fort.
Une coquette ne réussira pas, une brutale non plus. Il y faut des qualités de fond, une nature vraiment féminine.
Mais quel bonheur quand on a réussi, et comme on comprend les larmes de joie de la jeune fille cependant que l'assistance la félicite avec émotion !²

Pure facétie, dans l'imaginaire où Michaux s'installe avec complaisance, mais qui fait appel à des réalités dans les postures psychologiques et sociales.

Si Michaux invente un monde pour se détacher du sien et agir mieux qu'une censure par l'ironie, Tardieu préfère une méthode plus directe, proclamant le besoin de l'absence, et jouant sur une élimination systématique, par une continuelle contradiction. Pour lui, dans un passage en

¹ Michaux, H., *OC*, II, p. 8.

² Michaux, H., *OC*, II, p. 12.

exergue du *Fleuve caché*, il est nécessaire de proclamer la présence du Rien, celle de l'absence :

Toute ma vie est marquée par l'image de ces fleuves, cachés ou perdus au pied des montagnes. Comme eux, l'aspect des choses plonge et se joue entre la présence et l'absence. Tout ce que je touche a sa moitié de pierre et sa moitié d'écume¹.

Dans une telle perspective, la censure intervient plus intérieurement qu'extérieurement, c'est ce que Tardieu appelle un « tribunal secret » :

Tantôt enfin, ce Rien m'apparaissait au point précis où la conscience s'interroge et se fait peur à elle-même. Ce n'était plus alors une puissance de l'univers, mais cette voix monotone et lancinante dont le bourdonnement confus affleure en nous sous le vacarme de la vie, à certains moments de lassitude, quand il semble que notre personne, qualifiée, temporelle et nommée, s'efface devant son épouvantable contraire : présence informulée, pressentiment, menace et reproche, tribunal secret où toute vie, – pire : où tout être est condamné².

Il en résulte une écriture d'opposition continuelle paradoxale, qui bien vite installe un climat de moquerie. C'est ce qu'exprime fort bien la présentation de *Monsieur monsieur* :

C'est au carrefour du Burlesque et du Lyrique (il faisait froid, le vent de l'espace agitant les haillons d'un épouvantail), c'est sur ce miteux théâtre de marionnettes où vont tout à l'heure apparaître deux Messieurs identiques dont chacun n'est que l'ombre de l'autre, des jocrisses jouant au philosophe, des éléments éternels réduits à des dimensions ridicules, des sentiments vrais représentés par leur propre parodie, — c'est là que je m'étais caché pour écrire ces poèmes.

¹ Tardieu, Jean, *Le fleuve caché*, FC, p. 15.

² Tardieu, Jean, *La part de l'ombre*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1967, p. 211.

On trouvera donc ici presque plus de pantomimes et de grimaces que de mots. Si le lecteur consent à devenir complice du jeu, s'il parle et vit mes fantoches en les lisant, s'il entend sa propre voix intérieure moduler des accents grotesques, irréels à force de niaiserie, s'il sent son masque parcouru de tics nerveux, annonceurs d'une gesticulation idiote et libératrice, — alors MONSIEUR MONSIEUR aura gagné ¹.

De fait dans cette comédie deux personnages, doubles l'un de l'autre, ne cessent de se contredire, donnant au texte des allures grotesques, pleines de moquerie. Mêlée à un refus, la contradiction, ressort de l'ironie, joue donc pleinement son rôle, en éliminant toute assertion :

Les difficultés essentielles

Monsieur met ses chaussures
Monsieur les lui retire,

Monsieur met sa culotte
Monsieur la lui déchire,

Monsieur met sa chemise
Monsieur met ses bretelles
Monsieur met son veston
Monsieur met ses chaussures :
au fur et à mesure
Monsieur les fait valser².

C'est bien à chaque proposition, une sorte de censure, a priori comique, qui intervient et réduit toute parole et toute existence à un doute, et même à un Rien :

Monsieur interroge Monsieur

Monsieur pardonnez-moi
de vous importuner
quel bizarre chapeau

¹ Tardieu, J., *Monsieur monsieur*, FC, p.107.

² Tardieu, J., FC, p.116.

vous avez sur la tête !

- Monsieur vous vous trompez
car je n'ai plus de tête
comment voulez-vous donc
que je porte un chapeau !

- Et quel est cet habit
dont vous êtes vêtu ?

- Monsieur je le regrette
mais je n'ai plus de corps
et n'ayant plus de corps
je ne mets plus d'habit¹

Et tout aboutit à une conclusion qui serait bien négative si nous ne savions combien Tardieu apprécie ce qu'il appelle la « comédie de la comédie ». Il affirme donc en définitive une totale absence : « Nous ne sommes personne/et rien n'est arrivé »². C'est la preuve répétée que ce dédoublement contradictoire est un abîme qui se met en abîme...

Avec Boris Vian, on continue avec la 'pataphysique à rechercher les « solutions imaginaires », selon la définition d'Alfred Jarry³. Mais cette fois il s'agit de mener à bien une provocation, ironiser sur des sujets souvent tabous, donc en principe protégés par la censure. Chansons, morceaux de jazz, poèmes, tournent donc en dérision toutes les formes de dégradation, comme la violence, le racisme, la pornographie, le travail avilissant, et bien des démesures. Curieusement l'ingénieur Vian bafoue les normes, quitte à chatouiller avec gouaille et sarcasme les interdits les plus sensibles. Les contes et nouvelles sont propices à une verve quasi rabelaisienne, tel ce passage où un chat a maille à

¹ Tardieu, J., *FC*, p. 108.

² Tardieu, J., *FC*, p. 119.

³ Jarry, Alfred, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, Livre II chapitre VIII, Paris Gallimard, 1980, p. 31.

partir avec un coq en présence d'une catin ; mais c'est l'occasion de quelques piques diverses :

Vous auriez voulu qu'il m'assommât, hein ? ricana le chat sarcastique. Ben, vous avez une chouette mentalité, vous, alors ! Au fait, vous n'allez jamais au Pax-Vobiscum ? »

C'était un hôtel du quartier. Pour tout dire, une maison de pax.

« Si, répondit sans détours la putain.

— Je suis copain avec la bonne, dit le chat. Qu'est-ce qu'elle me file comme muffées !¹

Confronter prostitution et religion dans un jeu de mots entre pax et passe, qui plus est avec un chat parlant et ricanant, est de grande fantaisie et fait mouche. L'« Hymne à M. Lhoste » est aussi un moyen de saper la norme. Dès la règle énoncée en exergue : « *Tout ce qui est Anormal est nôtre* ».

Comment ne sait-on point qu'en ta noble demeure
L'on travaille et l'on peine en attendant son heure
Tu prépares la place au bonheur des cités
Par les normes du groupe P : lieux habités
[...]
Mais je m'arrête là. L'hommage qui t'est dû

D'un catalogue sec ne peut se contenter...
Et puis je dois tous les autres chanter :
Birlé le plus ancien, dont l'âme fanatique
Doit aimer le néant, cette norme pratique²

Dans le « petit spectacle » *Ça va, ça vient*, à la censure Vian préfère la moquerie. Dénonçant la sottise de certains titres de journaux, il présente plusieurs génériques qui, par

¹ Vian, Boris, « Blues pour un chat noir », *Les Fourmis, Œuvres romanesques complètes (ORC) Tome II*, Paris Gallimard, 2010, pp. 220-221. Les muffées sont des beuveries...

² *Vercoquin et le plancton, ORC, tome I*, pp. 237-238. La qualification du néant en « norme pratique » est particulièrement significative.

leur outrance, mériteraient d'être écartés. Mais ce n'est que le résultat d'une parodie acerbe :

RÉVOLUTION DANS LE CINÉMA COULEUR ET
RELIEF INTÉGRAUX

LES

COMÉDIENS

SUR

SCÈNE !!!

La découverte du professeur Crétin.¹

Le plus souvent le procédé préféré de Vian reste le calembour, voire la contrepèterie, qui cache toujours en son sein quelque trait empoisonné. Quelques exemples seulement. Le sonnet aux formes fixes prendra son envol avec les sansonnets (c'est-à-dire les oiseaux) dans les *Cent Sonnets* ; le rock and roll se transforme en « requins drôles »² ; plus risqué l'anticléricisme fait qu'il s'en prend au révérend Père Saureilles³, ou à l'écrivain Grosjean, rival à ses heures, qui devient l'abbé Petitjean⁴. Quant à Cocteau, il est inséré dans le poème : « Où chante le coq tôt », pour tout dire à Este, avec un « -e », même si c'est à l'est que se lève le soleil qui agite le coq ; et comprenne qui voudra la contrepèterie, sans censure sur la déclaration, « c'est la ville des pédards Este »⁵.

¹ Vian Boris, « Petits spectacles », in *Spectacles, Chansons, Comédies musicales*, Paris, Le Livre de Poche, Édition présentée par Allison Durand, coll. Pochotèque, 2020, p. 592.

² Vian, Boris, « Les Requins drôles », *Chansons, Œuvres Complètes (OC)*, tome 11, Paris, Fayard, 2001, pp. 634-635.

³ C'est un personnage de la pièce *Le Dernier des métiers*.

⁴ Personnage du roman *L'Automne à Pékin*.

⁵ Vian, Boris, *Cent sonnets*, Paris, Christian Bourgois, Le Livre de Poche, 1984, p.116.

Mais quand la censure s'en prend à l'ironie...

Ainsi ces trois facétieux se jouent des interdits par l'ironie. Il reste qu'ils peuvent en être victimes, comme Vian, avec le roman *J'irai cracher sur vos tombes* ou le poème-chanson « Le déserteur ». Il nous reste donc à voir comment on réagit avec ironie contre la censure. Et c'est donc ici Vian qui va nous servir de porte-parole. Deux procédés essentiellement : les pseudonymes et l'ironie, préventive ou défensive.

Vian a d'abord joué sur les pseudonymes de son nom, (on en a relevé plus de trente) avec des anagrammes, dont le célèbre Bison ravi. C'est surtout sous le nom de Vernon Sullivan qu'il a publié cinq textes, *Les Morts ont tous la même peau*, suivi de *Les chiens, le désir et la mort* (1947), *Et on tuera tous les affreux* (1948), *Elles se rendent pas compte* (1950) et auparavant en 1946 *J'irai cracher sur vos tombes*, avec une version anglaise en 1948 : *I shall spit on your graves*, roman frappé par la censure. Pourtant Vian avait pris soin de créer un subterfuge avec le personnage de Sullivan et l'idée qu'il s'agissait d'une traduction d'un roman américain que la censure devait frapper, mais en Amérique... Car en France il y avait un certain goût pour les romans noirs américains, connus à travers Chase (notamment *Pas d'orchidées pour Miss Blandish*), Henry Miller ou James Mallahan Cain, même si les éditeurs pouvaient être aussi sous le coup de la justice. Dans sa préface au livre, Vian s'efforçait donc de justifier adroitement une rencontre de Sullivan avec l'éditeur Jean d'Halluin. L'habileté de certains passages du roman pour faire croire à une traduction montre la facétie : de nombreux anglicismes figurent tels que « Sûr » (*sure !*) des expressions tels que « Sainte fumée » pour *Holy smoke !*, les critiques de Vian les ont soulignés¹. Il faut dire que Vian

¹ Vian, B., *Notice*, *ORC I*, p. 1160.

était un bon traducteur des romans américains. Sa volonté dans *J'irai cracher sur vos tombes* était pourtant bien de dénoncer racisme, violence, injustice et érotisme, en n'épargnant pas des peintures de l'excès. Si l'écrivain peut renvoyer à plusieurs maîtres américains et joue la parodie quelque peu osée parfois, on va le taxer pourtant de pornographie pour certains passages plus forts qui choquent les lecteurs, sans voir que l'outrance voulait pousser à une réaction. Mais le jeu est dangereux, car l'ironie a ses limites et la censure peut aiguïser ses ciseaux, quand elle se sent trop menacée. Vian n'a pas évité surtout la recherche qu'on a menée sur le prétendu Sullivan et la volonté qui s'en est suivie de punir le vrai auteur.

Plus tempéré est le jeu qu'il peut mener sur la censure. Dans ses chroniques, comme celles du « Menteur », il a plus de coudées franches. Ainsi dans ce petit texte intitulé « Un petit jeu de langue (française) pour les vacances », il joue sur les conséquences d'une censure mal venue, qui supprime à qui mieux mieux et inconsidérément des passages : « Ça me rappelle une histoire qui va encore me valoir dix balles de plus si Sauvage me laisse la raconter : un jour, sur ses longs pieds, allait je ne sais où »¹.

Et il y a une note dénonçant l'outrance : « Vingt lignes censurées. (Note de la rédaction) ». Facétie évidente sur un texte de La Fontaine qui ne donne pas l'impression de devoir être censuré ! Et fort de cette galéjade, l'auteur continue à décrire les règles de son jeu en égratignant encore avec force détails la censure : « Pour y jouer, munissez-vous d'inspiration (de couleur au choix), de crayons (de couleur au choix) et de papier (je vous recommande, mine de rien, le vélin bouffant 70 kilos des **) ». Et ici, pour parfaire la critique, une nouvelle note

¹ Vian, B., *Notice, ORC I*, p. 1038. Sauvage était rédacteur en chef de la revue « La rue ».

précise sans ambiguïté, mais avec perfidie : « Réclame non payée à la rédaction, donc censurée (Ndlr) »¹.

Dans un autre texte, au titre significatif « La vraie rigolade », Vian fustige les interdits en les transformant par une vision macabre en humour noir, tout autant qu'à travers un langage et une graphie volontairement et habilement pervers, en défiant les règles orthographiques et grammaticales :

Dans l'métro, ça y sent mauvais
Et on n'a l'y droit d'y rien faire :
« Défense de cracher du sang »
« Défense de fumer des harengs »
« Les places tamponnées sette et uitte
Sont réservotées aux squelettes
Et aux lépreux et aux jésuites
Par ordre de prioritette. » [...]
Et au Luxembourg c'est pareille
« On n'a pas l'droit d'brouter l'oseille »
« I faut tnr les cercueils en laisse
« Faut pas marcher sur le curé »
Et pour se reposir la faissee
Faut qula chaisière se soye tirée.²

Dans un tel monde où la censure maîtrise la vie comme une sangsue, Vian lance alors une invitation pleine d'ironie et susceptible d'une bonne adhésion :

Viens au bistro c'est bien plus chouette
On peut apporter sa cuvette
On peut cracher tout l'sang qu'on veut
Laisser les cercueilles se marrer
Danser le souingue sur le curé
Et fumer des têtes coupées.
Céti pas mieux ? Céti pas mieux ?³

Mais sa hargne contre une censure s'exacerbe dans la réponse à la condamnation du « Déserteur ». Le texte,

¹ Vian, B., *Notice, ORC I*, p. 1038.

² Vian, B. *Cantilènes en gelée*, p. 60.

³ Vian, B. *Cantilènes en gelée*, p. 60.

considéré comme un appel à la désertion, a été sévèrement condamné, mais chanté par les plus grands comme Mouloudji, Vian lui-même ou Reggiani. Dans sa « Lettre ouverte à Monsieur Paul Faber, conseiller municipal », Vian use à la fois d'une volonté de persuader en condamnant la guerre et aussi de protestation mêlée à de l'ironie à l'égard du conseiller Faber. Quatre extraits seulement. Le premier affirme sa défense de la paix avec une logique de choix expérimenté par un centralien :

De deux choses l'une : ancien combattant, vous battiez-vous pour la paix ou pour le plaisir ? Si vous vous battiez pour la paix, ce que j'ose espérer, ne tombez pas sur quelqu'un qui est du même bord que vous, et répondez à la question suivante : si l'on n'attaque pas la guerre pendant la paix, quand aura-t-on le droit de l'attaquer ? Ou alors, vous aimiez la guerre – et vous vous battiez pour le plaisir ? C'est une supposition que je ne permettrai pas même de faire ; car, pour ma part, je ne suis pas du type agressif¹.

Pas agressif, quand on parle de paix, mais le ton est tout de même plus accrocheur, et devient plus indigné par la suite :

Il est des militaires de carrière qui considèrent la guerre comme un fléau inévitable et s'efforcent de l'abrégé. Ils ont tort d'être militaires, car c'est se déclarer découragé d'avance et admettre que l'on ne peut prévenir ce fléau – mais ces militaires-là sont des hommes honnêtes. Bêtes mais honnêtes².

L'ironie revient quand l'allusion à Einstein se présente, et se fait plus cinglante, en se réfugiant derrière ce phénomène d'intelligence :

Attaquerez-vous Einstein, Monsieur Faber ? C'est plus dangereux que d'attaquer Vian, je vous préviens... Et ne

¹ Vian, Boris, « Lettre ouverte à Monsieur Paul Faber, conseiller municipal », « Le Déserteur », *OC*, Fayard, tome 11, p. 282.

² Vian, B, « Le Déserteur », pp. 283-284.

me dites pas qu'Einstein est un idiot : les militaires eux-mêmes vont lui emprunter ses recettes, car ils reconnaissent sa supériorité, voir chapitre atomique. Ils n'ont pas l'approbation d'Einstein, vous le voyez – ce sont de mauvais élèves ; et ce n'est pas Einstein le responsable d'Hiroshima ni de l'empoisonnement lent du Pacifique. Ils vont chercher leurs recettes chez lui et s'empressent d'en oublier le mode d'emploi : les lignes ci-dessus montrent bien qu'elles ne leur étaient pas destinées. Vous avez oublié le mode d'emploi de ma chanson, monsieur Faber : mais je suis sans rancune, je suis prêt à vous échanger contre Einstein comme modèle à suivre si vous me prouvez que j'y gagne. C'est que je n'achète pas chat en poche¹.

Enfin Vian termine sournoisement par un conseil et une question, où sont remises en cause les raisons et les valeurs qui ont motivé les attaques de Monsieur Faber :

J'ose espérer qu'en vérité, vous n'aviez rien compris et que la présente lettre dissipera heureusement les ténèbres. Et un conseil : si la radio vous ennuie, tournez le bouton ou donnez votre poste ; c'est ce que j'ai fait depuis six ans ; choisissez ce qui vous plaît, mais laissez les gens chanter, et écouter ce qui leur plaît. C'est bien la liberté en général que vous défendiez quand vous vous battiez, ou la liberté de penser comme monsieur Faber ?²

Conclusion

Telles sont les jeux de cache-cache que se livrent censure et ironie. L'ironie brise bien des raisonnements et frappe durement ses victimes ; mais parfois elle n'échappe pas elle-même à la censure. Vian l'a éprouvé durement, même s'il a continué à écrire quelques années sous le même pseudonyme Sullivan. Dans cette guerre sur fond de néant qui l'emporte ? Entre jeu et morsure, les mots s'en vont, s'en viennent, et il en reste bien quelque chose, même si

¹ Vian, B, « Le Déserteur », pp. 283-284.

² Vian, B, « Le Déserteur », pp. 283-284.

Picabia et les dadaïstes proclament le rien. Quoi qu'il en soit, la littérature y gagne souvent quelques dépassements : imaginaire, rire, poésie et créations verbales. Et si malgré tout, il subsiste encore quelque censure vive, que dira-t-on ? Peut-être s'en tirera-t-on à nouveau par une boutade et en quittant la scène, comme Maurice Clavel : « Messieurs les censeurs, bonsoir ! »

Bibliographie

Corpus :

TARDIEU, Jean, *Le Fleuve caché*, Paris, Gallimard, Coll. Poésie/Gallimard, 1985.

TARDIEU, Jean, *La part de l'ombre*, Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1967.

MICHAUX, Henri, « Voyage en Grande Garabagne » et « Au pays de la magie », *Ailleurs, Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 2001.

VIAN, Boris, *Le dernier des métiers*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965.

VIAN, Boris, *Cantilènes en gelée*, Paris, Christian Bourgois et Cohérie Vian, Le Livre de poche, 1972.

VIAN, Boris, *Cent Sonnets*, Paris, Christian Bourgois, Le Livre de poche, 2008.

VIAN, Boris, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 2010, 2 tomes :

Tome I : Vercoquin et le plancton, L'Automne à Pékin,
Tome II : Les Fourmis

VIAN, Boris, *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 2001, tome 11.

VIAN, Boris, « Petits spectacles », in *Spectacles, Chansons, Comédies musicales*, Paris, Le Livre de Poche, Édition présentée par Allison DURAND, coll. Pochotèque, 2020.

Autres auteurs :

FLAUBERT, Gustave, « Lettre à Louise Colet », *Correspondance*, 9 décembre 1852, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade [Corr.], II, 1980.

JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, Livre II chapitre VIII, Paris Gallimard, 1980.

DE SECONDAT, Charles, baron de MONTESQUIEU, *L'esprit des lois*, Livre XV, Paris Firmin Didot, 1857.

VOLTAIRE (AROUET, François-Marie), *Candide ou L'Optimisme*, chapitre I, Paris, Nizet, 1959.

Sitographie :

DETAMBEL, Régine, *Épigrammes*,
http://www.detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1814, consulté le 24/10/2018.

Dictionnaire de l'Académie, 9^e édition, Centre National de Ressources textuelles et Lexicales (<https://www.cnrtl.fr/definition/>).

PICABIA, Francis, *Manifeste DADA*, lu au Salon des Indépendants, Grand-Palais des Champs Elysées, 5 février 1920. <http://dadasurr.blogspot.com/2010/02/picabia-deux-manifestes-dada-du.html>, consulté le 24/10/2018.

PICABIA, Francis, *Manifeste Cannibale DADA*, lu par André BRETON à la Troisième Soirée Dada au Théâtre de la Maison de l'Œuvre, Paris, le 27 mars 1920.

<http://dadasurr.blogspot.com/2010/02/picabia-deux-manifestes-dada-du.html>, consulté le 24/10/2018.

« Landor's Cottage » et « The Domain of Arnheim » : le jardin idéal selon Edgar Allan Poe, entre exaltation des sens et censure de l'esprit

Lucie RATAIL

**Institut d'Études Transtextuelles et
Transculturelles (IETT)
Université Jean Moulin Lyon 3**

Résumé

L'art de la manipulation est une caractéristique bien connue de l'écriture d'Edgar Allan Poe. Ses récits terrifiants de folie et d'horreur ont acquis une réputation telle qu'il est aujourd'hui considéré comme l'un des maîtres du gothique. Pourtant, deux de ses nouvelles se détachent par leur sujet inhabituel : « Le Domaine d'Arnheim » et « Le Cottage Landor ». Toutes deux content la découverte d'un jardin pittoresque à la composition parfaite et aux propriétés quasi-magiques. Suivant les pas des narrateurs-visiteurs, les lecteurs se laissent porter par ceux-ci, au point de perdre progressivement leur licence interprétative. D'explorateurs, les narrateurs se muent en censeurs pour leurs interlocuteurs. La manipulation du point de vue et de la chaîne herméneutique devient ainsi l'outil principal de la censure perceptive et interprétative subie par ces derniers.

Mots clés : jardin – pittoresque – nature – artifice – focalisation

Introduction

Le paysage, et le jardin en particulier, est intimement lié à la notion de pouvoir¹. La théorie du paysage oppose traditionnellement le jardin à l'anglaise et le jardin français, variété contre symétrie, liberté contre absolutisme². Entre « artifice » français et « nature » anglaise, l'histoire des jardins ferait pencher l'idée de censure du côté français tandis que la licence définirait le jardin anglais. Or, cette lecture manichéenne semble trouver ses limites dans les récits proposés par Edgar Allan Poe. Principalement connu pour ses nouvelles gothiques, cet auteur a également publié plusieurs textes d'exploration de paysages pittoresques, parmi lesquels « The Domain of Arnheim [or The Landscape Garden] » et son pendant « Landor's Cottage », qui feront l'objet de la présente étude. Ces deux nouvelles content la découverte de paysages semi-naturels et semi-artificiels, des paysages-jardins, parcourus par des narrateurs curieux d'en connaître les moindres détails. Chaque histoire narre l'exploration du paysage à sa manière, mais toutes deux illustrent la gradation perceptive typique des récits de voyages de Poe : « [...] *I saw* – [...] *I heard* – [...] *I felt* – [...] *I thought* »³, gradation empirique, où les sens prennent le dessus sur la pensée, sur le jugement critique et sur l'interprétation, censurant l'esprit du voyageur-explorateur et lui permettant de parcourir le

¹ Cf. Mitchell, William John Thomas, *Landscape and Power*, Chicago & Londres, The University of Chicago Press, 1994.

² Pour plus d'informations sur l'histoire du paysage, voir Clark, Kenneth, *L'Art du paysage*, traduit de l'anglais par Ferrier, André et Falcon, Françoise, Paris, Arléa, 2014. Pour l'histoire des jardins, voir Baridon, Michel, *Les Jardins*, Paris, Robert Laffont, 1999. Voir aussi Hunt, John Dixon, *The Figure in the Landscape*, Baltimore & Londres, The John Hopkins University Press, 1989.

³ Poe, Edgar Allan, « A Tale of the Ragged Mountains » [1844], *Selected Tales*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 244.

paysage en donnant toute licence à ses sens. Remettant en question les notions de nature, d'artifice et de perfection, les focalisateurs se placent en touristes et en guides, et proposent une double lecture du paysage, entre licence et censure. Si la quête de perfection est centrale aux récits, c'est véritablement une tentative de retranscription de l'*expérience* du paysage qui est proposée, expérience imposée au lecteur sur les plans perceptif et interprétatif. Ainsi, les focalisateurs content l'expérience de jardins artificiels, faussement naturels, jardins où le lecteur-promeneur se croit maître de ses pas et de ses ressentis mais reste guidé et entouré d'artifice. Dans ce contexte, errance et licence sont écartées, le narrateur se muant progressivement en censeur. Qu'ils laissent libre cours à leurs sens au détriment de leur esprit comme dans « The Domain of Arnheim » ou qu'ils adoptent la démarche contraire comme dans « Landor's Cottage », les focalisateurs développent ainsi des stratégies narratives influençant grandement l'interprétation du lecteur. Sans pour autant proposer une analyse politique du jardin chez Edgar Allan Poe, cet article propose par conséquent d'étudier la manipulation du point de vue et la censure de l'esprit dans « The Domain of Arnheim » et « Landor's Cottage » afin d'illustrer les stratégies narratives mises en œuvre pour orienter l'interprétation du lecteur. Une première partie développera l'importance de l'observation et de la perspective dans les deux nouvelles, le point de vue jouant un rôle prépondérant dans la chaîne herméneutique du narrateur comme du lecteur. Un second temps de cette étude sera consacré plus précisément à la notion de censure dans les deux nouvelles, tant sur le plan perceptif qu'interprétatif, censure protéiforme qui s'illustre dans le style, les images et l'intertexte des deux nouvelles.

***I saw – I heard* : Beauté et exaltation des sens**

En ouverture de « The Domain of Arnheim », le narrateur indique qu'il ne souhaite pas écrire un essai sur le bonheur, mais sur les moyens développés par son ami Ellison pour l'atteindre. C'est en réalité un essai sur la perfection de la nature que le narrateur propose à son lecteur, établissant ainsi les fondations d'un traité sur la beauté de la nature¹. « Landor's Cottage » présente également une étude approfondie du paysage, dans laquelle la notion de beauté revient fréquemment². Cette beauté est soulignée par l'énumération de multiples stimuli perceptifs exaltant les sens des voyageurs. Mais si l'ouïe, l'odorat, et plus ponctuellement le toucher, jouent un rôle important dans l'appréciation du paysage, c'est la vue qui occupe la place prédominante dans la hiérarchie des sens de ces deux textes.

¹ Traité qui s'inspirerait grandement des théories du siècle précédent, à travers des références au beau selon Edmund Burke, ou encore à la ligne serpentine hogarthienne, que l'on retrouve dans le dernier récit : « *The path was so serpentine, that at no moment could I trace its course* », Poe, Edgar Allan, « Landor's Cottage » [1849], *The Complete Stories*, Londres, Everyman's Library, 1992, p. 938.

² On compte dans « The Domain of Arnheim » dix-huit occurrences de « beau » ou « beauté », et six dans « Landor's Cottage ». Il est également intéressant de remarquer que les mentions du beau dans cette dernière nouvelle ne concernent que la description du jardin et aucunement celle de la maison, tandis que dans l'autre texte cette notion n'est employée que dans l'introduction et non dans la description du jardin lui-même. Ainsi, un renversement s'opère entre les deux nouvelles, dont les sujets principaux ne sont jamais décrits comme *beaux*, qualificatif réservé aux éléments périphériques. Si « Landor's Cottage » présente une description plus factuelle du cottage, « The Domain of Arnheim » est en revanche marqué par une accentuation des ressentis du narrateur. S'attendant à de la beauté, il est alors subjugué par les délices et l'enchantement du paysage qui l'entoure.

Les sens au service de l'œil

Selon le narrateur de « The Domain of Arnheim », Seabright Ellison aurait pu être musicien ou poète, mais s'est finalement tourné vers le paysage. Pourtant, si le pittoresque est l'effet escompté par le jardinier, celui-ci parvient à créer une beauté protéiforme, une poésie « *physique* »¹ stimulant l'ouïe et l'odorat au profit de la vue. Les fleurs enivrent le visiteur de « Landor's Cottage » par leur odeur : « *The innumerable blossoms [...] filled the valley with more than Arabian perfumes* »², référence olfactive concluant une description pittoresque de la vallée. Dans « The Domain of Arnheim », odorat et vue se mêlent dans l'évocation quasi-synesthésique d'une vallée en fleurs : « *the sea of odorous and fluctuating colour* »³. Le visiteur est observateur, mais se laisse porter par ses sens, parfois jusqu'à l'excès : « *There is a gush of entrancing melody; there is an oppressive sense of strange sweet odour* »⁴. Les structures existentielles en « there + BE » accentuent ici le caractère inattendu, passif de la perception olfactive et sonore du visiteur : le paysage s'impose à l'oreille, au nez et à la vue dans une composition précise et harmonieuse. Si les autres sens sont éveillés, c'est néanmoins la vue qui occupe la place de choix dans les deux textes : « *One thing became more and more evident the longer I gazed: an artist, and one with a most scrupulous eye for form, had superintended all these arrangements* »⁵. L'œil observe et façonne, visiteur et compositeur sont guidés par le regard et par le point de vue.

¹ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim » [1847], p. 299. Italiques dans l'original.

² Poe, E. A., « Landor's Cottage », p. 941.

³ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 306.

⁴ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 309.

⁵ Poe, E. A., « Landor's Cottage », p. 938.

Les deux nouvelles semblent se faire écho, et paraissent décrire la même scène de deux points de vue différents (points de vue géographiques comme syntaxiques). Le terme « Point de vue » et ses variantes sont mentionnés à plusieurs reprises dans chacun de ces textes. On lit notamment dans « The Domain of Arnheim » trois expressions souvent utilisées de manière synonyme dans les descriptions de paysages : « *point of view* »¹, « *prospect* »², et « *vista* »³. L'œil conditionne ainsi l'exaltation, le goût, et l'appréciation de la scène ; le paysage doit présenter des points de vue, perspectives ou panoramas indiquant au visiteur l'endroit le plus approprié pour observer le paysage. Des remarques similaires se retrouvent dans « Landor's Cottage », mettant en avant la notion de perspective et l'importance du *coup d'œil* (mentionné explicitement dans la nouvelle⁴) : « *The same effect of curvature or of color appeared twice, usually, but not oftener, at any one point of view* »⁵. C'est effectivement au sens propre que le point de vue est exprimé ici. Il s'agit de mettre l'accent sur le lieu et sur l'angle de la perspective : « *The point of view from which I first saw the valley, was not altogether, although it was nearly, the best point from which to survey the house* »⁶. « *point of view* » désigne alors tout autant la perspective intellectuelle que celle plus physiologique de la vue scénique. En outre, cette expression s'emploie dans les deux textes pour désigner tantôt le lieu, tantôt la manière de cette prise de vue. Le point de vue, mettant la vision à l'origine de la chaîne perceptive, est dès lors présenté par chacun des deux narrateurs comme

¹ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 301. Italiques dans l'original.

² Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 305.

³ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 307.

⁴ Poe, E. A., « Landor's Cottage », p. 939.

⁵ Poe, E. A., « Landor's Cottage », p. 938.

⁶ Poe, E. A., « Landor's Cottage », p. 943. Italiques dans l'original.

l'élément central de toute observation du paysage « pittoresque » ainsi que de tout récit d'exploration.

Point de vue et point de vue

Le principal *point de vue* est la perspective géographique (« *prospect* »). « The Domain of Arnheim » introduit la visite du domaine ainsi : « *The usual approach to Arnheim was by the river* »¹. Le visiteur arrive au jardin depuis un ruisseau, sur une barque, et le lecteur suit son périple durant plusieurs pages. C'est une observation active relatée par le biais de formulations à la voix passive qui est décrite au lecteur, dépeignant ainsi un parcours paradoxal mêlant recherche perceptive (active) et surprise. Par contraste, « Landor's Cottage » expose le début de l'exploration de la manière suivante : « [...] *just as I had begun to consider whether the numerous little glades that led hither and thither, were intended to be paths at all, I was conducted by one of them into an unquestionable carriage track* »². Le protagoniste se place d'emblée en observateur actif, mais se laisse (passivement) guider par un chemin, qui le mènera rapidement vers le jardin. On apprendra dans « Landor's Cottage » que ces deux entrées (la rivière et la route) sont les seules voies d'accès au domaine. La route surplombe la scène, et le ruisseau est visible en contrebas, aboutissant au centre du paysage. Cette différence d'altitude, de perspective, constitue le principal point d'opposition géographique entre les deux nouvelles, mais toutes deux présentent au lecteur une observation semi-passive, semi-censurée pourrait-on dire, du paysage parcouru.

Le narrateur de « The Domain of Arnheim », suivant le cours de l'eau, *vit* plus qu'il ne *voit* le paysage, appliquant malgré lui la préconisation d'Alexander Pope selon laquelle

¹ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 305.

² Poe, E. A., « Landor's Cottage », p. 937.

un jardin se traverse, se parcourt, s'expérimente¹. Le ruisseau est sinueux, imprévisible, et dérouté le narrateur : « *The windings became more frequent and intricate, and seemed often as if returning in upon themselves, so that the voyager had long lost all idea of direction* »². La perte de repères, bien qu'incommodante, s'avère également agréable pour le voyageur : « *He was, moreover, enwrapped in an exquisite sense of the strange. [...] The crystal water welled up against the clean granite, or the unblemished moss, with a sharpness of outline that delighted while it bewildered the eye* »³. Cette étrangeté exquise, ce ravissement effaré, sont les marques du paysage des XVIII^e et XIX^e siècles, bâti selon les théories (entre autres) d'Edmund Burke⁴ et les *Observations* d'Emmanuel Kant⁵ sur le sublime et le beau. L'observateur est invité à s'égarer et laisser divaguer son esprit (« *in wandering mazes lost* »⁶), se laissant guider par le labyrinthe naturel dans lequel il a pénétré. Rien d'étonnant par conséquent à ce que le sujet

¹ Pope, Alexander, *Essay on Man and Other Poems* [1733-34], New York, Dover Publications, 1994.

² Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 306.

³ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 306.

⁴ Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford University Press, [1757] 1998. On pourrait également citer Longin, dont ce traité est largement inspiré.

⁵ Kant, Emmanuel, *Critique du jugement, suivie des Observations sur le sentiment du beau et du sublime* [1764], Paris, Hachette Livre BNF, (éd. 1846), 2012.

⁶ Milton, John, *Paradise Lost*, ed. by Barbara K. Lewalski, Malden, MA, Blackwell Publishing, [1667] 2007, p. 52. Le labyrinthe, tant littéral que figuré, est le motif paysager illustrant le mieux cet intérêt pour l'évasion du corps et de l'esprit. En se perdant dans le labyrinthe, le voyageur/penseur perd son sens de l'orientation, son ancrage sensoriel, permettant ainsi à son esprit de s'évader. La citation de Milton est d'autant plus ambiguë que non seulement le visiteur s'égare dans le labyrinthe, mais le labyrinthe lui-même devient errant ; il s'agit d'une errance à double niveau.

syntactique change au fur et à mesure que l'esprit du narrateur lâche prise, et que ses sens prennent progressivement le dessus.

Une narration aux focalisations changeantes

La composition du paysage place intentionnellement le visiteur dans une position passive. Comme l'indique Seabright Ellison en début de nouvelle, le paysage est pensé de manière à guider l'œil : « *its [Nature's] adaptation to the eyes which were to behold it on earth* »¹. Les yeux sont orientés, la vue est planifiée et le narrateur se laisse alors porter par l'agencement opéré par son ami. Ce changement de perspective est annoncé dès l'amorce du périple jusqu'à Arnheim, par l'utilisation (par le narrateur) de la voix passive (traduite par une structure impersonnelle en « on » par Charles Baudelaire dans sa traduction officielle du recueil²) : « *The usual approach to Arnheim was by the river* ». Le mode de narration initial, intradiégétique homodiégétique, change, le narrateur prenant de la distance par rapport à son expérience et proposant au lecteur un point de vue faussement omniscient, entre le détail et la généralité :

*I despair of conveying to the reader any distinct conception of the marvels which my friend did actually accomplish. I wish to describe, but am disheartened by the difficulty of description, and hesitate between detail and generality. Perhaps the better course will be to unite the two in their extremes.*³

Tantôt « I », tantôt « he », le sujet syntaxique change en fonction de ce qui est raconté ou décrit au lecteur. « I »

¹ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 300.

² Poe, Edgar Allan, *Histoires grotesques et sérieuses*, traduit de l'anglais par C. Baudelaire, Paris, Michel Lévy Frères, 1871, pp. 255-290 pour « Le Domaine d'Arnheim » et pp. 291-318 pour « Le Cottage Landor ».

³ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 304.

représente le point de vue du narrateur hors du jardin, du personnage en pleine possession de son esprit et de ses pensées, observateur et penseur critique. Une fois aux abords du jardin, le narrateur aborde un point de vue plus distancié, plus « général », décrivant la visite à travers les yeux de « the visiter »¹, « the voyager »², « the guest »³, « he ».

Cette distinction entre l'emploi de « I » et de « he » est moins importante dans « Landor's Cottage », car le point de vue n'est pas le même, l'entrée dans le jardin étant vécue de manière différente. Contrairement au narrateur de la première nouvelle, celui de « Landor's Cottage » arrive rapidement dans le jardin, et ce qu'il observe n'est pas tant le paysage que l'endroit où ses yeux sont portés : le cottage. Cette opposition de point d'intérêt, de point de fuite, est indiquée dans les titres eux-mêmes : quand « The Domain of Arnheim » place le jardin comme point culminant de la nouvelle, « Landor's Cottage » propose une autre focale, celle d'un élément précis de ce paysage. L'idée de visite et de découverte n'est rapidement plus présente dans « Landor's Cottage » ; le « visiteur »⁴ devient ici « explorateur »⁵. Conséquemment, tandis que dans « The Domain of Arnheim », le paysage et ses différents éléments deviennent acteurs, rendant le spectateur passif et censurant ses capacités réflexives, « Landor's Cottage » présente au lecteur un narrateur actif, observateur, dont le rôle n'est plus de laisser libre cours à ses sens, mais bien au contraire de les censurer cette fois-ci au profit de l'intellect.

Dans « The Domain of Arnheim », seuls les yeux (ou plutôt *l'œil*) du narrateur sont nommés en guise de

¹ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », pp. 305 et 307.

² Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », pp. 306-308.

³ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 307.

⁴ Poe, E. A., « Landor's Cottage », p. 939.

⁵ Poe, E. A., « Landor's Cottage », p. 940.

focalisateurs : « *a sharpness of outline that delighted while it bewildered the eye* »¹ ; « *whenever the eye could permit itself not to see* »² ; « *as the eye traced upward the myriad-tinted slope* »³. C'est bien l'œil et non le personnage lui-même qui est « émerveillé », qui autorise ou non la perception, et qui parcourt le paysage, en sujet sémantique. Dans « Landor's Cottage », le narrateur s'affirme comme observateur et focalisateur, et l'indique à plusieurs reprises à son lectorat : « *the point at which I stopped to reconnoitre the scene* »⁴, « *Having come mainly to observe* »⁵. Le narrateur devient alors herboriste, architecte paysager, et même critique esthétique, commentant en détail le paysage environnant. Si le narrateur d'Arnheim reçoit les perceptions de manière passive, celui de « Landor's Cottage » ne laisse pas ses sens prendre le dessus sur son esprit, et analyse, interprète la scène qui l'entoure de manière active et impliquée. Il décrit aussi fidèlement que possible le tableau qu'il observe, ce qui le conduit à décliner toutes les essences d'arbres et de fleurs qu'il remarque, ainsi que leur disposition dans le paysage. Ceci l'entraîne alors à commenter les distances entre les différents éléments du domaine, leurs proportions, souvent en termes mathématiques grâce à l'utilisation du lexique géométrique, en véritable architecte paysager.

Le point de vue, tant géographique que narratif, occupe ainsi une place prépondérante dans l'appréciation des paysages décrits. Si le point de vue dans Arnheim est passif et se laisse guider par l'adaptation de la nature opérée par son ami, celui du visiteur de Landor est affirmé et orienté

¹ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 306.

² Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 307. Italiques dans l'original.

³ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 307.

⁴ Poe, E. A., « Landor's Cottage », p. 943.

⁵ Poe, E. A., « Landor's Cottage », p. 947. Italiques dans l'original.

l'observation de la scène. Analysant les deux textes parallèlement, le lecteur est alors placé dans un entre-deux interprétatif, possédant une illusion de licence tandis que les narrateurs – et l'architecte paysager fictif en amont – recourent à une variété d'outils de censure. Si l'utilisation de la voix passive contraint le lecteur à une lecture similairement passive, l'agencement du paysage constitue également une technique de censure pour les narrateurs, l'idée d'incapacité perceptive étant particulièrement présente dans les deux nouvelles. La nature fait alors écran à sa propre description, et constitue par ce biais une entrave à l'observation et à la description perceptive. Censure perceptive et censure de l'esprit s'allient dès lors pour éveiller la curiosité du lecteur et le plonger dans une découverte pseudo-empirique et artificiellement simultanée d'un paysage faussement naturel.

I felt – I thought : censure de l'esprit et censure perceptive

L'abondance de structures impersonnelles, existentielles ou à la voix passive dans « The Domain of Arnheim » souligne l'imprévisibilité apparente de la scène qui se déroule sous les yeux du spectateur, ainsi que l'incapacité de celui-ci à se distancer de ce qu'il perçoit :

*The canoe steadily proceeds, and the rocky gate of the vista **is approached**, so that its depths **can be more distinctly seen**. To the right arise a chain of lofty hills rudely and luxuriantly wooded. **It is observed**, however, that the trait of exquisite clearness where the bank dips into the water, still prevails. **There is** not one token of the usual river debris.¹*

¹ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 307. Nous soulignons en gras. Italiques dans l'original.

L'avancée physique est suivie d'une observation passive, puis semi-active, pour terminer sur la description éclairée de ce qui est remarqué. Cette citation propose également le questionnement de ce qu'il est habituel de repérer dans un paysage : ce n'est qu'en se laissant passivement porter par le canot et par ses sens que le spectateur peut faire appel à son esprit, à son entendement : « I felt – [...] I thought ». Dans « Landor's Cottage », au contraire, le narrateur perçoit ses environs de manière active et pose immédiatement un jugement critique sur ce qu'il perçoit, à travers de multiples remarques sur la « propreté » excessive du paysage qui se déroule sous ses yeux ou encore le caractère pittoresque de la scène.

Nature artificielle et censure perceptive

Dès le début de « Landor's Cottage », le narrateur questionne la naturalité des éléments qui l'entourent :

[...] the firm, yet pleasantly moist surface of—**what looked more like green Genovese velvet than any thing else**. It was grass, **clearly**—but grass such as we seldom see out of England—**so** short, **so** thick, **so** even, and **so** vivid in color. **Not** a single impediment lay in the wheel-route—**not even** a chip or dead twig. The stones that once obstructed the way had been **carefully placed—not thrown**—along the sides of the lane, **so as to** define its boundaries at bottom with a kind of **half-precise, half-negligent, and wholly picturesque** definition.¹

De multiples autres occurrences pourraient être relevées, mais celle-ci présente la plupart des stratégies narratives soulignant les références quasi-systématiques du narrateur au caractère artificiel de la scène : l'accumulation de négations précisant ce que l'on devrait couramment trouver dans un paysage naturel, les structures emphatiques en « so

¹ Poe, E. A., « Landor's Cottage », p. 938. Nous soulignons en gras. Italiques dans l'original.

+ adjectif » faisant référence à l'« excès d'art », ainsi que le recours aux métaphores (le gazon-velours). La notion d'excès d'art est particulièrement présente dans la nouvelle : « *Here was art undoubtedly—that did not surprise me—all roads, in the ordinary sense, are works of art; nor can I say that there was much to wonder at in the mere excess of art manifested [...]* »¹. La voix narrative oppose ainsi littéralement nature et artifice, l'excès d'art représentant finalement un excès d'artifice. Des descriptions similaires sont également lisibles dans « The Domain of Arnheim » : « *Not a dead branch—not a withered leaf—not a stray pebble—not a patch of the brown earth was anywhere visible* »². Toutefois, cette accumulation de négations d'éléments habituellement trouvés dans le paysage contraste avec celles de l'autre nouvelle car elle n'est pas suivie d'une remarque critique sur la nature alentour : « *The crystal water welled up against the clean granite, or the unblemished moss, with a sharpness of outline that delighted while it bewildered the eye* »³. Ce qui suit est un éblouissement devant la scène, une référence aux sentiments éprouvés par le personnage et non à sa capacité de jugement.

On rencontre également la métaphore du gazon-velours dans « The Domain of Arnheim » : « *a broad sward of grass of a texture resembling nothing so much as velvet, and of a brilliancy of green which would bear comparison with the tint of the purest emerald* »⁴. Précédé d'une prise de conscience de la part du narrateur qui décrit ce qu'il voit comme plus visiblement artificiel (« *more obviously artificial* »⁵), ce passage place l'arrivée dans le domaine

¹ Poe, E. A., « Landor's Cottage », p. 938. Italiques dans l'original.

² Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 306.

³ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 306.

⁴ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 308.

⁵ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 308.

sous le signe de l'idéal et du métaphorique. Au fur et à mesure de l'approche du jardin, l'esprit du narrateur gagne progressivement la licence (temporaire) d'émettre un jugement plus critique, plus éclairé. Ainsi propose-t-il une étude quasi-scientifique du « plateau »¹, avant que la scène lui soit enfin dévoilée (après un ultime détour du ruisseau et le passage d'une porte toute symbolique, celle de l'entrée dans le « faux Eden »²) :

*Meantime the whole Paradise of Arnheim bursts upon the view. There is a gush of entrancing melody; there is an oppressive sense of strange sweet odor;—there is a dream-like intermingling to the eye of tall slender Eastern trees—bosky shrubberies—flocks of golden and crimson birds—lily-fringed lakes—meadows of violets, tulips, poppies, hyacinths and tuberoses—long intertangled lines of silver streamlets—and, upspringing confusedly from amid all, a mass of semi-Gothic, semi-Saracenic architecture, sustaining itself as if by miracle in mid air; glittering in the red sunlight with a hundred oriels, minarets, and pinnacles; and seeming the phantom handiwork, conjointly, of the Sylphs, of the Fairies, of the Genii, and of the Gnomes.*³

Tel est le fruit du périple du narrateur/voyageur : une exaltation des sens donnant à la scène un caractère enchanté, magique, divin. Véritable rêve éveillé, l'arrivée au paradis d'Arnheim fait coïncider nature et artifice en une symphonie orientale. La syntaxe de ce passage expose une fois encore l'accumulation perceptive et la difficulté du personnage à prendre de la distance : commençant par décrire des sensations auditives, olfactives puis visuelles à

¹ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 308. Italiques dans l'original.

² « False Eden », in Fletcher, Giles, *Christ's Victory in Heaven, and on Earth; And Triumph Over and After Death*, Londres, Fb&c Ltd, 2018. Il s'agit du poème cité au début de la nouvelle, dont l'extrait proposé fait partie du passage relatant la Tentation du Christ.

³ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 309.

l'aide de structures existentielles témoignant de l'apparente simultanéité de ces perceptions, le narrateur énumère ensuite ce qu'il remarque, entrecoupant sa description de tirets soulignant cette même simultanéité. L'exaltation se conclut alors par une prise de recul et de conscience du personnage, dont l'esprit a à présent toute licence d'interprétation.

Censure narrative et censure du lecteur

C'est finalement le lecteur qui subit le plus fort degré de censure, perceptive comme interprétative, dans « The Domain of Arnheim ». Une mise-en-abîme perceptive s'opère tout au long de la nouvelle, débutant avec l'opinion de l'architecte paysager Ellison sur l'architecture de paysage¹, puis proposant l'interprétation du narrateur concernant les idées de son ami, son expérience personnelle de la découverte du lieu, et se concluant avec une brève description du jardin. D'une certaine manière, le lecteur est invité à observer le paysage à travers un miroir noir² tenu par le narrateur, qui remet en question la remarque initiale d'Ellison : « *No such paradises are to be found in reality as have glowed on the canvass of Claude* »³. C'est bien le « Paradis d'Arnheim » imaginé et réalisé par Ellison, une merveille d'art pittoresque, que le narrateur observe à la fin du récit.

¹ Comme détaillé plus haut, il commente notamment le meilleur point de vue à adopter pour observer un paysage, le meilleur lieu pour créer un jardin, ou encore la meilleure façon d'« arranger » ou « améliorer » celui-ci (voir Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 300).

² Le miroir noir, ou miroir de Claude Gellée, sert à observer une partie du paysage en respectant une composition bien particulière, telle que Claude Gellée l'aurait dessinée. Son utilisation s'est démocratisée avec la pratique du Grand Tour, l'observation *dans* le miroir se voyant parfois accorder plus d'importance que celle à l'œil nu.

³ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 300.

Ainsi le lecteur est obligé de suivre les pas du narrateur à travers ce point de vue imposé, toute possibilité interprétative lui étant immédiatement censurée, et le narrateur allant jusqu'à lui imposer les sentiments qu'il doit éprouver :

*The impressions wrought on the observer were those of richness, warmth, color, quietude, uniformity, softness, delicacy, daintiness, voluptuousness, and a miraculous extremeness of culture that suggested dreams of a new race of fairies, laborious, tasteful, magnificent, and fastidious [...]. [...] it became, indeed, **difficult not to fancy** a panoramic cataract of rubies, sapphires, opals and golden onyxes, rolling silently out of the sky.¹*

Le lecteur ne peut que se laisser guider par les impressions du narrateur, qui appuie par la suite cette généralisation perceptuelle en passant au présent simple dès le début du paragraphe suivant, le paysage se transformant rapidement en lieu idéalisé, quasi-magique. En insistant sur l'impossibilité de *ne pas* imaginer, l'ami d'Ellison contraint dès lors le lecteur à l'exercice inverse. C'est en effet par des commentaires sur les aspects surnaturels et oniriques de la scène présentée aux yeux du lecteur que le narrateur parvient à égarer l'esprit de celui-ci, faisant appel uniquement à sa compréhension empirique du paysage décrit. Le paysage est marqué par une profonde étrangeté : « *The thought of nature still remained, but her character seemed to have undergone modification; there was a weird symmetry, a thrilling uniformity, a wizard propriety in these her works* »². En outre, cette « correction magique »³ est à

¹ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 307. Nous soulignons.

² Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 306.

³ Nous nous appuyons ici sur la traduction officielle de Charles Baudelaire.

l'origine d'expériences synesthétiques (« *the sea of odorous and fluctuating color* »¹) voire surréalistes avant l'heure² :

*This basin was of great depth, but so transparent was the water that the bottom, which seemed to consist of a thick mass of small round alabaster pebbles, was distinctly visible by glimpses—that is to say, whenever the eye could permit itself not to see, far down in the inverted heaven, the duplicate blooming of the hills.*³

La censure de l'œil est rendue explicite et accentuée dans ce passage, et par cette simultanéité de transparence extrême et de miroir parfait, le narrateur fait coexister deux points de vue qui s'opposent. La licence visuelle permet au spectateur de découvrir un amas artificiel de galets d'albâtre tandis que la censure perceptive du fond du bassin donne lieu à une projection du ciel sur le miroir d'eau. Un parallèle similaire est développé dans « Landor's Cottage » :

Its banks, of the emerald grass already described, rounded, rather than sloped, off into the clear heaven below; and so clear was this heaven, so perfectly, at times, did it reflect all objects above it, that where the true bank ended and where the mimic one commenced, it was a point of no little difficulty to determine. The trout, and some other varieties of fish, with which this pond

¹ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 306.

² Les descriptions du lac ne manqueront pas de rappeler les préconisations faites par John Ruskin dans la section « Of the Truth of Water » de *Modern Painters I* (1843) quant à la bonne maîtrise de la peinture des surfaces aqueuses : « *I believe it is a result of the experience of all artists, that it is the easiest thing in the world to give a certain degree of depth and transparency to water; but that it is next to impossible, to give a full impression of surface. If no reflection be given, a ripple being supposed, the water looks like lead: if reflection be given, it, in nine cases out of ten, looks morbidly clear and deep, so that we always go down into it, even when the artist most wishes us to glide over it.* », Ruskin, John, « Of the Truth of Water », *Modern Painters I*, in Birch, Dinah (dir.), *Selected Writings*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 6.

³ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », pp. 306-307.

*seemed to be almost inconveniently crowded, had all the appearance of veritable flying-fish. It was almost impossible to believe that they were not absolutely suspended in the air.*¹

Ce nouveau miroir d'eau, dans lequel les poissons semblent voler tant la frontière entre eau et ciel est imperceptible, souligne la perfection mimétique de la nature, et pourrait faire figure de métaphore du rêve éveillé. Réalité et rêve, original et copie se confondent si parfaitement que l'étendue d'eau devient le support d'une vue surréaliste. Si cette description souligne la beauté et la « perfection » du lieu, une lecture corrélatrice pourrait être proposée, envers l'artificialité du jardin : une nature *trop* parfaite, faussement naturelle, ne serait que le théâtre de doutes perceptifs et d'illusions. Ces descriptions témoignent donc du caractère onirique du paysage exposé par les narrateurs, caractère affirmé avant même la description du lieu dans « The Domain of Arnheim » : « [...] *Ellison thought to find, and found, exemption from the ordinary cares of humanity, with a far greater amount of positive happiness than ever glowed in the rapt day-dreams of De Staël* »². C'est effectivement une forme d'hallucination lucide qui est proposée au lecteur à travers cette nouvelle, celle du narrateur retraçant les pas de son ami. La référence à Mme De Staël souligne l'ultime aspect de la censure de l'esprit du lecteur par les narrateurs : l'intertextualité.

Intertexte et censure interprétative

Dans ces deux textes, c'est par l'abondance de références intertextuelles que les narrateurs parviennent à empêcher leur lecteur de faire preuve d'analyse critique

¹ Poe, E. A., « Landor's Cottage », pp. 941-942. Italiques dans l'original.

² Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 304. Italiques dans l'original.

envers leurs récits ou de faire appel à son imagination. En effet, ces références sont si évidentes (si ce n'est explicites) pour le lecteur de l'époque, que l'esprit d'analyse semble se faire censurer par les narrateurs, qui imposent leur propre interprétation des théories auxquelles ils font allusion. L'art de l'architecture de paysage est d'après Ellison l'art le plus poétique qui soit, la nature se composant telle de la musique, se façonnant telle de la sculpture et se dessinant telle une peinture, l'objectif ultime de l'architecte paysagiste étant d'agencer une nature artificielle plus parfaite que le paysage d'origine¹. Ces réflexions sur la perfectibilité de la nature sont développées longuement au début de « The Domain of Arnheim », dans le passage qui avait initialement été écrit sous le nom « The Landscape Garden » (se terminant avec la référence à Mme De Staël). Cette partie de la nouvelle, essai critique de l'architecture du paysage, propose une variété de références intertextuelles, parmi lesquelles Edmund Burke², Joseph Addison³ et sa théorie des « plaisirs de l'imagination »⁴, un auteur anonyme dont un passage entier est proposé au lecteur⁵, ou encore les poètes Giles Fletcher, Thomas Gray et John Milton. William Beckford est également indirectement mentionné : dans « Landor's Cottage », le

¹ Une lecture développée longuement par le narrateur, cf. Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », pp. 299-300.

² Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 300 : « *Who shall presume to imitate the colors of the tulip, or to improve the proportions of the lily of the valley?* », référence indirecte aux réflexions burkéennes sur le beau, qui pour lui est symbolisé le plus parfaitement par la fleur, dans ses couleurs et ses proportions, cf. Burke, E., *A Philosophical Enquiry*.

³ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 302.

⁴ Addison, Joseph, « The Pleasures of the Imagination », *The Spectator* n°411-477 (21 juin 1712 – 6 septembre 1712).

⁵ Passage extrait d'une critique littéraire anonyme de *American Landscape Gardening* publiée dans un magazine new-yorkais, cf. Poe, E. A., *Selected Tales*, note 'There are properly...human interest', p. 337.

cottage est comparé à la « terrasse infernale »¹ vue par le personnage principal de son roman *Vathek*², tandis que le narrateur de « The Domain of Arnheim » compare Arnheim au domaine de Fonhill, propriété de Beckford. L'aspect de ce domaine a d'ailleurs suivi les différentes modes de l'architecture du paysage³, y compris celle initiée par la référence intertextuelle la plus récurrente dans ces deux nouvelles : Lancelot 'Capability' Brown⁴. Chacun des deux textes présente en effet la plupart des éléments symboliques de ses travaux : Ellison loue l'intérêt d'un lieu riche de capacités/ en potentiel ? (« *a spot with capabilities* »⁵)⁶ ; il y a également la mention indirecte des « *dots* » (« *occasional trees of gigantic height, growing singly or in small groups* »⁷), ainsi que celle des « *clumps* » (« *Clumps*

¹ « On this peninsula stood a dwelling-house—and when I say that this house, like the infernal terrace seen by Vathek, '*était d'une architecture inconnue dans les annales de la terre*,' I mean, merely, that its *tout ensemble* struck me with the keenest sense of combined novelty and propriety—in a word, of *poetry* [...] », in Poe, E. A., « Landor's Cottage », p. 943. Italiques dans l'original.

² Beckford, William, *Vathek* [1782], Stroud, Nonsuch Publishing, 2005.

³ Poe, E. A., *Selected Tales, op. cit.*, p. 305. Fonhill a en outre inspiré Poe dans la construction de sa propre demeure. Pour plus de précisions sur l'histoire des jardins de Fonhill, voir <https://www.fonhill.co.uk/history/> [consulté le 6 novembre 2018].

⁴ Parmi les premiers *landscape gardeners* anglais, Brown a influencé le courant du jardin à l'anglaise (ou « *jardin-paysage* », tel que Charles Baudelaire traduit « *landscape gardening* ») qui s'est développé du milieu du XVIII^e siècle au milieu du XIX^e siècle. Son approche de l'architecture paysagère a connu de nombreuses critiques au XIX^e siècle pour son manque de naturalité, ce qui ne peut que rappeler les multiples remarques faites par les narrateurs des deux nouvelles.

⁵ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 302.

⁶ Lancelot Brown a été surnommé 'Capability' Brown car il avait l'habitude de référer aux différents lieux en louant leurs « capacités », ou potentiel, cf. Poe, E. A., *Selected Tales*, note '*capabilities*', p. 337.

⁷ Poe, E. A., « The Domain of Arnheim », p. 308.

of wild flowers grew everywhere »¹), des « *belts* » (les rochers et collines bordant le domaine) et du « *ha-ha* »², sans oublier les réflexions sur les caractères naturels et artificiels du paysage déjà mentionnés.

Cette profusion de références intertextuelles conduit à une censure du jugement critique du lecteur, qui se voit imposer un point de vue qu'il ne peut contester, celui du poète. Se retrouvant devant l'interdiction, ou tout du moins dans l'incapacité d'imaginer un paysage, le lecteur ne peut qu'essayer d'en reproduire une copie bidimensionnelle ou tridimensionnelle, suivant les descriptions de la flore locale ainsi que les mesures géographiques (rappelant l'ouvrage de Henry David Thoreau³) proposées par le narrateur de « Landor's Cottage », les comparaisons visuelles présentées par celui de « The Domain of Arnheim », ainsi que les préconisations des divers auteurs mentionnés dans chacune des deux nouvelles, sans oublier le cottage. Deux artistes ont tenté d'illustrer ces histoires, Harry Clarke en

¹ Poe, E. A., « Landor's Cottage », p. 938.

² Originellement constitué d'un muret permettant de démarquer le territoire « civilisé » bordant la demeure par rapport au reste du domaine, sans pour autant être visible depuis la propriété, le ha-ha constituait également un élément de surprise pour le promeneur s'aventurant dans le paysage (d'où le nom donné à ce muret). Les références au ha-ha ne sont pas évidentes, mais il serait possible d'interpréter l'incapacité du narrateur à trouver la démarcation entre le sol et l'eau du lac dans « Landor's Cottage » comme l'une de ces instances. Une autre interprétation d'un ha-ha (ou bien d'une ceinture) serait la légère élévation permettant de garder les chevreuils et les moutons : « *The slight elevation which formed the lower boundary of this little domain, was crowned by a neat stone wall, of sufficient height to prevent the escape of the deer.* », in Poe, E. A., « Landor's Cottage », p. 943.

³ Thoreau, Henry David, « Walden », in Rossi, William (dir.), *Walden and Resistance to Civil Government* [1854], 2nd edition, New York & Londres, Norton & Company, Inc., 1992.

1923 pour « Landor's Cottage »¹, et René Magritte en 1962 pour « The Domain of Arnheim »² :



Si Harry Clarke opte pour une gravure fortement inspirée de l'art oriental, René Magritte illustre « The Domain of Arnheim » avec son style caractéristique, épuré et surréaliste. La reproduction de Harry Clarke présente le paysage tel qu'il est décrit par le narrateur, avec une attention toute particulière à représenter diverses essences de fleurs et d'arbres au premier plan, à inclure des nuages

¹ Clarke, Harry, « Landor's Cottage », illustration de la nouvelle « Landor's Cottage », in Poe, Edgar Allan, *Tales of Mystery and Imagination*, Londres, George G. Harrap & Co. Ltd., 1923 [1919]. <https://publicdomainreview.org/collection/harry-clarke-s-illustrations-for-poe-s-tales-of-mystery-and-imagination-1919>, consulté en novembre 2021.

² Magritte, René, « Le Domaine d'Arnheim », huile sur toile, 146cm x 114cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1962. Voir <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/rene-magritte-le-domaine-d-arnheim#>, consulté en novembre 2021.

pour insister sur la hauteur de l'amphithéâtre naturel, et à incorporer les autres éléments annoncés. La peinture de René Magritte au contraire ne représente finalement pas de jardin, comme une censure de la part de l'artiste face à l'abondance descriptive du narrateur de la nouvelle. Ces deux illustrations, si différentes dans leur style comme dans leur sujet, témoignent finalement du résultat de la censure opérée par les narrateurs sur leurs lecteurs : la création. Si le lecteur se voit refuser le droit d'imaginer les détails du paysage, il garde toute licence d'en façonner le style de représentation. L'imagination donne alors au lecteur-artiste la possibilité de contrer la censure perceptive et interprétative qui lui a été imposée par les narrateurs, ou bien de l'embrasser : se laisser censurer reviendrait à opérer une mimésis parfaite, tandis que le refus de cette censure se traduirait par un décalage, une *création* nouvelle¹.

Conclusion

« The Domain of Arnheim » et « Landor's Cottage » dépeignent ainsi un paradis semi-naturel faisant la part belle à l'observation. Les points de vue et points de fuite s'enchaînent et éblouissent les voyageurs, dont les pas s'égarent au gré de la découverte. La manipulation de la perspective s'impose alors comme la première entrave à la

¹ D'autres artistes ont en outre proposé d'autres formes de création, et d'autres interprétations de l'idée d'ajout et de perfection en lien avec les deux textes. C'est notamment le cas de Rodney Graham, qui a récemment écrit un pendant à « Landor's Cottage » intitulé *The System of Landor's Cottage. A Pendant to Poe's Last Story*, livre de plus de 300 pages destiné à proposer une extension à la dernière nouvelle d'Edgar Allan Poe. Il décrit cependant une extension du cottage et non du domaine, dont la description dans « The Domain of Arnheim » semble ainsi suffire à l'artiste canadien. Pour plus d'informations sur son œuvre, voir <https://www.tate.org.uk/art/artworks/graham-the-system-of-landors-cottage-a-pendant-to-poes-last-story-t11929>, consulté le 9 juillet 2021.

licence perceptive : par la perfection de composition, l'architecte paysager impose au voyageur les vues et panoramas selon lesquels le promeneur doit observer les scènes proposées. Une manipulation similaire s'opère sur le plan narratif, le focalisateur orientant l'observation du lecteur qui se voit imposer un point de vue et est contraint de suivre passivement les pas des narrateurs. Tantôt actifs, tantôt passifs dans leur observation, ceux-ci indiquent à leur lecteur les sensations à ressentir, mais aussi les interprétations et lectures qu'il convient de déduire de leur découverte. Les contrastes entre artifice et nature, entre perfection et excès, et entre points de focalisation plongent voyageurs et lecteurs dans des rêves éveillés où les scènes naturelles se muent en paysages surréalistes. Mais la censure opérée par les narrateurs trouve son illustration jusqu'au niveau interprétatif, à travers des lectures métaphoriques et la convocation d'intertextes riches et affirmés. C'est alors à travers la création artistique que l'interprétation du lecteur se défait des entraves des narrateurs-censeurs, l'art ouvrant à une infinité de possibilités d'agencement, de composition, mimétique ou expérimentale.

Bibliographie

ADDISON, Joseph, « The Pleasures of the Imagination », *The Spectator* n° 411-477 (21 juin 1712 – 6 septembre 1712).

BARIDON, Michel, *Les Jardins*, Paris, Robert Laffont, 1999.

BECKFORD, William, *Vathek*, Stroud, Nonsuch Publishing, [1782] 2005.

BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford University Press, [1757] 1998.

CLARK, Kenneth, *L'Art du paysage*, traduit de l'anglais par Ferrier, André et Falcon, Françoise, Paris, Arléa, 2014.

FLETCHER, Giles, *Christ's Victory in Heaven, and on Earth; And Triumph Over and After Death*, Londres, Fb&c Ltd, 2018.

HUNT, John Dixon, *The Figure in the Landscape*, Baltimore & Londres, The John Hopkins University Press, 1989.

KANT, Emmanuel, *Critique du jugement*, suivie des *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Hachette Livre BNF, (éd. 1846), [1764] 2012.

MILTON, John, *Paradise Lost*, ed. by Barbara K. Lewalski, Malden, MA, Blackwell Publishing, [1667] 2007.

MITCHELL, William John Thomas, *Landscape and Power*, Chicago & Londres, The University of Chicago Press, 1994.

POE, Edgar Allan, *Histoires grotesques et sérieuses*, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy Frères, 1871, pp. 255-318.

POE, Edgar Allan, « Landor's Cottage », *The Complete Stories*, Londres, Everyman's Library, [1849] 1992, pp. 937-948.

POE, Edgar Allan, « A Tale of the Ragged Mountains », *Selected Tales*, Oxford, Oxford University Press, [1844] 2008, pp. 239-248.

POE, Edgar Allan, « The Domain of Arnheim », *Selected Tales*, Oxford, Oxford University Press, [1847] 2008, pp. 296-309.

POPE, Alexander, *Essay on Man and Other Poems*, New York, Dover Publications, [1733-34] 1994.

RUSKIN, John, « Of the Truth of Water », *Modern Painters I*, in Birch, Dinah (dir.), *Selected Writings*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 6-7.

THOREAU, Henry David, « Walden », in Rossi, William (dir.), *Walden and Resistance to Civil Government*, 2nd edition, New York & Londres, Norton & Company, Inc., [1854] 1992.

Références électroniques :

Histoire de Fonthill : <https://www.fonthill.co.uk/history/>, consulté le 6 novembre 2018.

Illustrations et œuvres d'art :

CLARKE, Harry, « Landor's Cottage », illustration de la nouvelle « Landor's Cottage », in Poe, Edgar Allan, *Tales of Mystery and Imagination*, Londres, George G. Harrap & Co. Ltd., 1923 [1919], <https://publicdomainreview.org/collection/harry-clarke-s-illustrations-for-poe-s-tales-of-mystery-and-imagination-1919>, consulté en novembre 2021.

GRAHAM, Rodney, *The System of Landor's Cottage. A Pendant to Poe's Last Story* : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/graham-the-system-of-landors-cottage-a-pendant-to-poes-last-story-t11929>, consulté le 9 juillet 2021.

MAGRITTE, René, « Le Domaine d'Arnheim », huile sur toile, 146cm x 114cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1962, <https://www.magrittegallery.fr/product-page/le-domaine-d-arnheim>, consulté en novembre 2021.

**Censure et auto-censure : les zones grises de la
réalité et de la fiction dans *Atonement* d'Ian
McEwan**

Catherine DELESALLE-NANCEY

**Institut d'Études Transtextuelles et
Transculturelles (IETT)
Université Jean Moulin Lyon 3**

Résumé

Dans les dernières pages d'Atonement, le lecteur apprend que le livre qu'il a entre les mains a été soumis à la censure, et a valeur tout à la fois de révélation, de témoignage et d'expiation après des années de silence sur une trahison et un crime relatés au début du roman. Le roman place la censure et l'autocensure au cœur de son dispositif et ne cesse d'interroger les liens entre réalité et fiction, vérité et mensonge. Il met au jour la fabrique d'un imaginaire aux règles claires et oppose à cette vision en noir et blanc une zone grise car il met en avant la fabrique du discours. Il interroge l'éthique du discours, celui de l'Histoire et de l'histoire, creusant toujours plus loin aux origines perdues de la censure. Dans Atonement, le refus de toute doxa au nom de laquelle pourrait s'exercer la censure ne s'accompagne toutefois pas d'une relativité absolue postmoderne : c'est en dernière instance l'autre qui constitue l'horizon éthique de la liberté.

Mots clés : démystification – inconscient – responsabilité – éthique – empathie.

Introduction

Atonement s'ouvre sur les préparatifs d'une pièce écrite et mise en scène par la jeune protagoniste de la première partie, Briony Tallis. Le synopsis de *The Trials of Arabella*, donné d'emblée, souligne la valeur didactique du mélodrame : « The play told a tale of the heart whose message, conveyed in a *rhyming prologue*, was that love which did not build a foundation on good sense was doomed »¹. La pièce et sa morale manichéenne ont par ailleurs un destinataire désigné puisqu'il s'agit pour Briony de remettre son frère volage dans le droit chemin et lui permettre de choisir ainsi la parfaite épouse. Le monde de Briony est un monde bien ordonné, où les bons et les méchants sont clairement identifiés et où le destin, sous forme de Dieu ou de l'un de ses avatars, une auteure en herbe de 13 ans, exerce sans état d'âme sa censure (*Censura Divina*), récompensant les premiers et punissant les seconds. Forte d'un système de valeurs patent qui, elle le sait, la met à l'abri de tout égarement, Briony peut en toute légitimité exercer sa toute-puissance enfantine : « Her wish for a harmonious, organised world denied her the reckless possibilities of wrongdoing »². La cruelle ironie dramatique de cette affirmation alors que la jeune fille est sur le point de commettre une erreur de jugement qu'elle expiera sa vie durant ne peut échapper au lecteur lorsqu'il reprend le livre après avoir appris dans la coda qu'il doit l'ensemble du roman à la plume de Briony. Mais le caractère caricatural de cette production immature fondée sur un code qui n'a guère de valeur hors des confins de la chambre de Briony et de ses figurines miniatures, apparaît d'emblée, et la pièce ne sera d'ailleurs finalement jamais jouée, se heurtant aux

¹ McEwan, Ian, *Atonement*, London, Vintage, Penguin, 2001, p. 3. C'est moi qui souligne.

² McEwan, I., *Atonement*, p. 5.

obstacles que sont les autres et leur désir. Ainsi que le signale la toute première phrase du roman, ce qui est finalement réalisé, ce sont les affiches, programmes, billets, guichet et panier pour les recettes, c'est-à-dire non pas le spectacle mais ce qui est autour du spectacle et qui le désigne comme tel, comme fabrique d'un imaginaire. A la vision en noir et blanc de la pièce se substituent les zones grises d'un roman qui met en avant la fabrique du discours.

Le roman ne cesse en effet de jouer avec les frontières entre réalité et fiction et avec les codes, chacune des quatre parties empruntant à différents genres. La nature même du roman et son statut posent question puisque Briony, à présent âgée de 77 ans, le présente comme ses mémoires à valeur juridico-légale¹, ajoutant qu'ils ne pourront être publiés tant que les personnes incriminées sont encore en mesure d'en interdire la parution, c'est-à-dire qu'en raison de la censure, ils ne pourront être publiés de son vivant. Quel est donc l'objet que le lecteur tient entre les mains ? Qui en a autorisé la publication ? Certains passages ont-ils fait l'objet d'une censure ? Objet défendu, pièce à conviction, confession, rétractation, testament, témoignage sur des faits s'étant produits 64 ans plus tôt – un viol commis sur la cousine de Briony, Lola, et pour lequel le mauvais coupable, Robbie, a été emprisonné suite au témoignage erroné de Briony – le roman, avec ses effets de métalepse, interroge les liens entre réalité et fiction, réel et imaginaire, vérité et mensonge, et va jusqu'à semer le doute sur sa propre existence. Censure et auto-censure s'entremêlent puisque le crime est double : d'une part, le viol commis, comme finit par le révéler Briony, par Paul Marshall, homme influent qui épousera sa victime – le couple pouvant exercer un droit de censure sur le texte de Briony – et, d'autre part, le faux témoignage dont Briony est coupable et pour lequel elle prononce sa propre

¹ « my forensic memoir » (Mc Ewan, I., *Atonement*, p. 370).

condamnation, se substituant à la censure de l'Église et de l'État. Si l'étymologie latine du terme censure désigne en effet les magistrats chargés d'évaluer les conditions matérielles des citoyens pour déterminer leur contribution à l'impôt, puis leurs bonnes mœurs pour pouvoir, le cas échéant, les frapper d'ignominie, l'une des premières utilisations du terme en français remonte à 1387 et désigne une « mesure disciplinaire prise par l'Église contre l'un de ses membres, une condamnation prononcée par l'Église »¹.

Parce que l'écriture du texte constitue pour elle une confrontation avec la vérité de sa faute, Briony refuse tout compromis mensonger qui viserait à « déplacer, transmuier, travestir, use[r] des brumes de l'imagination »². Refusant toute stratégie de contournement, elle préfère accepter la censure imposée par l'éditeur et attendre le temps nécessaire afin de faire éclater la vérité après-coup. Ceci s'apparente à la stratégie du roman puisque c'est seulement après-coup, dans la coda écrite à la 1^{ère} personne, qu'est levé le voile de l'illusion fictionnelle : ce que le lecteur tenait pour une narration 3^{ème} personne n'est autre que le texte de Briony qui s'est joué du lecteur en se glissant, par le biais de la focalisation interne, dans la tête des différents personnages de la première partie et dans celle de Robbie pour la seconde. La coda postmoderne révèle donc la fabrique du discours, mettant au jour les conventions de la fiction, les codes implicites selon lesquels s'opère une censure invisible mise en œuvre par une narratrice à la fois juge et partie et avançant masquée. L'idée même de révélation présuppose celle de vérité, mais qu'en est-il de cette vérité dans un roman tel qu'*Atonement* ? Au nom de quelle autorité départir mensonge et vérité ? Pourtant, dans

¹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/censure>, consulté le 04 avril 2018.

² McEwan, Ian, *Expiation*, trad. Guillemette Belleteste, Paris, Folio, Gallimard, 2005, p. 486.

ce roman qui s'attache à montrer, jusque dans son titre même, les conséquences humaines désastreuses d'une telle confusion, peut-on s'affranchir de toute autorité, de tout point de référence permettant d'exercer une forme de censure ? N'y a-t-il pas dans *Atonement* une forme ultime d'auto-censure qui autoriserait, pour reprendre l'expression d'Elsa Cavalié empruntée à Louis Aragon, le « mentir-vrai » de Briony ?

Il s'agira dans un premier temps de montrer les différentes formes de censure et d'auto-censure qui apparaissent dans *Atonement* et les codes qui les légitiment, avant de voir la manière dont le roman met précisément à mal toute autorité où pourraient s'ancrer la censure et l'auto-censure. Cette dernière est pourtant prégnante dans un roman sur l'expiation ; il nous faudra dès lors voir sur quelles bases elle peut se constituer dans un texte qui ne cesse de saper les conditions même de son existence.

Révéler la fabrique de l'imaginaire comme fabrique du discours

Si le roman écrit par Briony fait l'objet d'une censure, c'est que l'auteur du crime à l'épicentre du roman est un riche homme d'affaires dont la fortune – construite grâce à un contrat signé avec l'armée britannique pour fournir en barres chocolatées les soldats lors de la Seconde Guerre mondiale ; « the chocolate millionaire »¹, selon Robbie alias Briony – lui a permis d'accéder au titre de Lord². C'est donc au profiteuse que revient le rôle de héros tandis que l'homme de plus humble extraction condamné à sa place est

¹ McEwan, I., *Atonement*, p. 26.

² Comble de l'ironie, Lord Marshall et son épouse sont désormais à la tête d'une fondation qui vient de faire un don au musée de la guerre où Briony a fait ses recherches pour pouvoir parler d'une guerre à laquelle elle n'a participé qu'en soignant les blessés dans plusieurs hôpitaux londoniens.

mort anonymement au combat. En révélant dans son roman l'identité du vrai coupable du viol de Lola, Briony met au jour les mécanismes qui président au maintien de l'ordre dans la société anglaise : la désignation d'un bouc émissaire innocent mais dont l'appartenance à une classe sociale inférieure le destine à se charger de tous les maux de la société afin de l'en purger. Robbie Turner, le fils de la femme de ménage ayant grandi dans la *country-house* des Tallis grâce à la générosité de Mr Tallis qui a financé ses études à Cambridge, fait figure de coupable idéal lorsqu'un viol est commis dans le parc, d'autant que non content d'avoir obtenu de meilleurs résultats que la propre fille des Tallis, il a osé lui déclarer sa flamme dans une note pour le moins sexuellement explicite.

Cette histoire qui constitue la longue première partie du roman s'inscrit dans une tradition très anglaise et que l'on retrouve dans nombre de romans anglais : celle de la *country-house*. Au cœur du mythe de l'anglicité, chère aux Anglais comme aux anglophiles¹, la *country-house* concentre divers topoï qui nourrissent une nostalgie pour une période où les valeurs de droiture, de générosité, de savoir-vivre, associées au parfait gentleman, avaient cours. Cette image idéale et la tradition d'accueil au sein de la *country-house* de personnes socialement moins avantagées traversent la littérature anglaise, que ce soit dans les romans de Jane Austen, des sœurs Brontë, d'E.M. Forster ou Evelyn Waugh, vestiges d'une civilisation menacée par la barbarie de la guerre. Mais la condamnation quasi-unanime de Robbie par les personnes mêmes qui lui ont pourtant donné sa chance, la collusion des forces de police avec les classes supérieures, montrent que la conscience de classe victorienne, incarnée par Emily Tallis qui désapprouve le principe égalitaire avec lequel semble jouer son époux, est

¹ Il suffit pour s'en convaincre de voir le succès de la série *Downton Abbey*.

largement partagée et s'étend jusqu'à la société contemporaine, la coda de Briony étant datée de 1999. Si Briony enfant condamne immédiatement Robbie Turner, elle le fait selon le code implicite qui préside à l'organisation de la société : faire entrer l'étranger dans la maison, c'est risquer que sa nature mauvaise ressurgisse et sème le chaos. Briony connaît l'intrigue et ne peut donc voir que ce qu'elle sait déjà :

Real life, her life now beginning, had sent her a villain in the form of an old family friend with strong, awkward limbs and a rugged friendly face who used to carry her on his back, and swim with her in the river, holding her against the current. That seemed about right – truth was strange and deceptive [...]. This was exactly what no one would have expected, and of course – villains were not announced with hisses and soliloquies, they did not come cloaked in black, with ugly expressions. [...] Together the Tallis children would see this brute off, see him safely out of their lives. They would have to confront and convert their father, and comfort him in his rage and disappointment. That his protégé should turn out to be maniac! Lola's words stirred the dust of other words around it – man, mad, axe, attack, accuse – and confirmed the diagnosis¹.

La formulation même du texte, qui ressemble à un déni de la part de Briony, prend le lecteur au piège des présupposés et des attentes, car ne serait-on tenté de lire *That was exactly what one would have expected* ? L'ironie fonctionne donc à double niveau : une lecture cursive qui tend à déformer le texte au prisme de schémas linguistiques établis rétablit en réalité l'inconscient du texte qui fonctionne sous forme de déni. L'ironie du passage est encore multipliée par l'énumération finale qui là encore fait ressurgir dans la ronde folle des signifiants les peurs inconscientes de Briony. C'est bien son inconscient qui

¹ McEwan, I., *Atonement*, p. 158. C'est moi qui souligne.

s'avère être le véritable étranger dans la maison. Par le jeu du dit, du non-dit, de l'entre-dit, *Atonement* met au jour la *doxa*, cet ensemble de préjugés populaires et de présuppositions généralement admises qui est à la fois reconnaissance et méconnaissance, et dont le lecteur n'est pas exempt.

Au-delà du système de classes, c'est aussi le mythe de l'élégance architecturale de la *country-house*, symbole du bon goût de l'aristocratie terrienne, qui est mis à mal dans cette première partie, puisque de la maison d'origine ne restent qu'un temple¹ et une fontaine, l'ancienne bâtisse, détruite dans un incendie, ayant été remplacée par une horrible construction nouvelle en briques orange et en métal. Tout dans cette demeure sonne faux et, par là même, dit vrai, puisque la maison n'est dans la famille que depuis deux générations, le grand-père Tallis, qui a fait fortune dans l'industrie, l'ayant acquise pour donner un vernis aristocratique à sa nouvelle fortune. Comme l'écrit Sylvie Maurel :

Through such emphasis on sham, McEwan exhibits the constructedness of the myth of the country-house, cracking the veneer of solidity, exposing a ruined home and a derelict sanctuary harbouring values gone skeletal in a world that cannot accommodate them².

Transformée en hôtel de luxe en 1999, temps de la coda, la maison n'existe que comme fabrique d'un imaginaire nostalgique d'une époque qui non seulement n'est plus mais jamais ne fut.

¹ Que le temple soit le lieu où est commis le viol n'est bien sûr pas innocent et évoque *Sanctuaire* de William Faulkner. Le lieu a perdu tout caractère sacré et n'est plus que simulacre.

² Maurel, Sylvie, « Beyond Repair ? Ruins and Rubble in Ian McEwan's *Atonement* », *Etudes Britanniques Contemporaines*, n°43 (2012), p. 170.

De même le mythe de la solidarité nationale, de la solidarité des Alliés dans la lutte contre le nazisme lors de la Seconde Guerre mondiale, image largement relayée dans les livres d'histoire et l'imaginaire collectif, est écorné dans le traitement qui est fait de la guerre dans la deuxième partie du roman. Le choix de représenter la guerre « à vue d'homme », à travers les yeux de Robbie errant avec deux camarades dans le nord de la France avant l'évacuation de Dunkerque, n'a rien d'innocent puisqu'il fait appel à des représentations davantage liées à la première qu'à la Seconde Guerre mondiale (cette dernière étant plus souvent associée en Angleterre à des images du Blitz), une guerre dont les enjeux ne peuvent aussi facilement se ranger dans un combat des forces du Bien contre les forces du Mal. L'hostilité des Français vis-à-vis des Anglais qui se replient et les abandonnent, le lynchage par les Anglais d'un pilote de la R.A.F. payant pour l'échec de cette dernière à faire barrage aux stukas allemands, mettent à mal l'idéal de solidarité. Et ce dernier, au cœur des représentations collectives de ce qui est passé dans l'histoire comme « le miracle de Dunkerque », est totalement absent du tableau dressé par McEwan. Si la mémoire britannique a transformé cette retraite, marquant l'échec de la stratégie militaire des Alliés, en victoire de l'humanité contre la force destructrice des armes, en symbole de l'alliance entre civils et militaires, Français et Anglais, grâce à la flottille de bateaux de toute sorte venue à la rescousse de 350 000 soldats acculés sur la plage de Dunkerque, l'horizon sur lequel se posent les yeux de Robbie en arrivant vers la plage est désespérément vide. C'est un spectacle de désolation qui s'offre à sa vue, les soldats désœuvrés en attente d'un improbable sauvetage : «The majority of the army wandered about the sands without purpose, like citizens of an Italian town in the hour of the *passegio*.»¹ Robbie mourra d'ailleurs de septicémie

¹ McEwan, I., *Atonement*, p. 248.

sur la plage de Dunkerque avant d'avoir pu être évacué. Le roman brise donc le mythe héroïque sans pour autant oublier le courage des héros ordinaires pris dans un conflit qui les dépasse.

La censure dans *Atonement* n'est pas seulement d'ordre social et politique, elle apparaît également au niveau esthétique puisqu'une lettre dans la 3^{ème} partie nous révèle que la première partie que nous venons de lire est en réalité une version amendée d'une nouvelle envoyée par Briony au célèbre critique Cyril Connolly et rejetée par celui-ci. Jamais nous n'aurons accès au texte censuré de *Two Figures by the Fountain*, seules les critiques formulées par Connolly dans sa lettre à Briony nous permettant de reconstruire la nouvelle originale présente *in absentia*. Ces remarques sont de deux ordres : celles visant à rétablir une exactitude référentielle (le vase Ming trop précieux pour être emporté dehors, la fontaine de Bernini située sur la Piazza Barberini et non Navona), et celles touchant au style même puisque Connolly reproche à Briony son écriture woolfienne, son attention portée à la qualité du moment, de la lumière, aux cours des pensées des personnages, sans que se dessine une véritable intrigue susceptible de faire avancer l'histoire. C'est Connolly qui suggère que la scène de la fontaine observée par une enfant puisse avoir des conséquences sur la vie des adultes et que Briony puisse servir de messenger entre Robbie et Cecilia. Si bien que l'on serait presque en droit de se demander si le crime commis par Briony n'est pas pure invention pour obéir aux injonctions de la censure. Mais bien sûr on doit la lettre de Connolly, comme tout le reste du roman, à Briony qui tente peut-être ainsi de s'exonérer de sa faute.

En effet la forme de censure la plus insistante dans *Atonement* est l'autocensure – au sens d'auto-condamnation – l'ensemble du roman étant en quelque sorte la longue expiation de Briony suite à la faute commise 64

ans plus tôt : le faux témoignage contre Robbie accusé d'avoir violé Lola sans autre preuve que les allégations d'une jeune fille de 13 ans ; ces dernières sont fondées sur la lettre d'amour qu'elle a interceptée entre Robbie et sa grande sœur Cécilia et la scène érotique qu'elle a surprise dans le bureau et qui ont fait de Robbie, à ses yeux prépubères, un obsédé sexuel. L'autocensure est donc double puisqu'elle est la réponse à la transgression de deux interdits : le mensonge et la sexualité. Il y a par ailleurs en quelque sorte un enchâssement de la censure puisque le premier crime est le viol, viol qui fait l'objet d'une censure du texte qui n'en donne qu'une description floue, en accord avec la perception approximative de Briony :

She walked directly towards the temple, and had gone seven or eight steps, and was about to call out the names of the twins, when the bush that lay directly in her path – the one she thought should be closer to the shore – began to break up in front of her, or double itself, or waver, and then fork. It was changing its shape in a complicated way, thinning at the base as a vertical column rose five or six feet. She would have stopped immediately had she not still been so completely bound to the notion that this was a bush, and that she was witnessing some trick of darkness and perspective. Another second or two, another couple of steps, and she saw that it was not so. Then she stopped. The vertical mass was a figure, a person who was now backing away from her and beginning to fade into the darker background of the trees. The remaining darker patch on the ground was also a person, changing shape again as it sat up and called her name.

Briony?'

She heard the helplessness in Lola's voice – it was the sound she had thought belonged to a duck – and in an instant, Briony understood completely. She was nauseous with disgust and fear. Now the larger figure reappeared circling right round the edge of the clearing and heading for the bank down which she had just come. She knew she

*should attend to Lola, but she could not help watching as he mounted the slope quickly and without effort, and disappeared onto the roadway. She heard his footsteps as he strode towards the house. She had no doubt. She could describe him. There was nothing she could not describe*¹.

Le contraste entre les interprétations alternatives, les formes furtives et anamorphiques, l'obscurité, et les certitudes de Briony, inversement proportionnelles au flou de la scène, est saisissant. Cette scène censurée est en quelque sorte l'origine du roman, l'événement traumatique autour duquel il se construit. Ou n'est-il que l'après-coup, l'événement qui vient réveiller le traumatisme vécu plus tôt dans l'après-midi : la lecture du mot *cunt* dans la lettre de Robbie et la scène surprise dans le bureau et dans laquelle on peut voir un avatar de la scène primaire, Cecilia endossant un rôle maternel envers sa jeune sœur et Robbie étant le protégé du père ? L'origine du roman semble se perdre dans les plis de la censure et de l'autocensure, les enchâssements, détours et contours ouvrant un vide vertigineux où s'abîment les fondements même de la censure.

Les origines perdues de la censure

Si Briony refuse finalement de changer les noms, les lieux comme elle devrait le faire pour pouvoir échapper à la censure imposée par sa cousine et son époux, son récit expiatoire ne cesse pourtant d'opérer des déplacements successifs qui apparaissent comme autant de stratégies de contournement pour composer avec la censure du surmoi. Ces déplacements ne peuvent apparaître qu'en seconde lecture, lorsque Briony se révèle être l'auteur de l'ensemble du roman. Dès lors, les scènes et images qui se font écho dans les différentes parties prennent une autre dimension et

¹ McEwan, I., *Atonement*, p. 165.

se prêtent à diverses interprétations. Certes, elles révèlent avant tout la présence cachée de Briony qui, au final, tire toutes les ficelles, et tente parfois de présenter des justifications ou des circonstances atténuantes à sa faute, trouvant ainsi des aménagements avec sa conscience ; mais ces répétitions semblent également signaler parfois un déplacement du trauma initial, cette autocensure-là échappant alors à Briony mais affleurant dans les méandres de son texte. Si Briony se condamne pour avoir accusé Robbie à tort, elle ne dit cependant rien du choc produit par la lecture de la lettre de Robbie, cette lettre qui précisément constitue une transgression de toute censure ou autocensure. Suite à la scène de la fontaine où Cecilia, après qu'un morceau du vase précieux que Robbie et elle se disputaient s'est brisé, plonge en sous-vêtements dans l'eau, Robbie prend soudain conscience de son désir pour Cecilia et lui écrit une lettre d'excuse tout en lui avouant son émoi. Après de multiples versions faisant appel à la tradition littéraire courtoise, Robbie finit par exprimer, sans les habits de la bienséance, la réalité de son désir :

In my dreams I kiss your cunt, your sweet wet cunt. In my thoughts I make love to you all day long. ' There it was – ruined. The draft was ruined. He pulled the sheet clear of the typewriter, set it aside and wrote his letter out in longhand, confident that the personal touch fitted the occasion¹.

Ce qui s'écrit presque malgré Robbie est pourtant le message qui sera transmis par l'intermédiaire de Briony, la lettre polie restant sur le bureau, lettre morte. Il y a là une sorte de lapsus écrit où l'inconscient passe le barrage de la censure. Cette transgression n'est pas sans conséquences puisque c'est la lettre non censurée que lira, curieuse, Briony, le désir sexuel brut faisant soudain irruption dans le monde de l'enfance, événement traumatique, onde de choc

¹ McEwan, I., *Atonement*, p. 86.

dont les répliques ne cessent de ressurgir dans le roman dans une succession de traumatismes. Briony s'attache d'ailleurs immédiatement à contourner la brutalité du mot en jouant sur une série d'anagrammes, le jeu sur la matérialité de la lettre préfigurant les détournements de l'écriture¹. Plusieurs indices conduisent donc à penser que l'origine première du trauma a partie liée avec la sexualité, la transgression de la censure et de l'auto-censure (de Robbie) n'ayant que renforcé l'autocensure de Briony. Est-ce un hasard si Briony ne dit rien de sa vie sinon l'écriture expiatoire de son roman et que le fantôme d'un mari soit brièvement convoqué pour être aussitôt renvoyé dans l'oubli ? « On my desk was a framed photograph of my husband, Thierry, taken in Marseilles two years before he died. One day I would be asking who he was »². Les échos entre les scènes sèment le trouble, les jeux de miroirs ouvrant des abîmes vertigineux où les stratégies de contournement de l'autocensure finissent par faire perdre pied à l'interprétation. La scène où Robbie aperçoit Briony avant de lui confier la fameuse lettre³ rappelle en effet par le brouillage de la perception celle du viol de Lola précédemment citée, comme si l'ouverture de la lettre était une autre forme de viol de l'intimité. Et l'origine de

¹ « The word: she tried to prevent it sounding in her thoughts, and yet it danced through them obscenely, a typographical demon, juggling vague, insinuating anagrams – an uncle and a nut, the Latin for next, an Old English king attempting to turn back the tide » (McEwan, I., *Atonement*, p. 114); voir l'analyse d'Elsa Cavalié et Adèle Cassigneul, *Atonement*, Paris, Clefs concours, Atlande, 2017, p. 107.

² McEwan, I., *Atonement*, p. 360.

³ « Ahead of him, about a hundred yards away, was the bridge, and on it, he thought, picked out against the darkness of the road, was a white shape which seemed at first to be part of the pale stone of the parapet. Staring at it dissolved its outlines, but within a few paces it had taken on a vaguely human form. At this distance he was not able to tell whether it faces away or towards him. » (McEwan, I., *Atonement*, p. 93).

l'autocensure se complexifie encore par les jeux de doubles que laisse apparaître le roman, et qui ajoutent au tabou de la sexualité celui de l'inceste.

La présence des jumeaux dans la première partie du roman n'est-elle d'ailleurs pas un indice de cette gémellité grâce à laquelle Briony explore différentes potentialités de sa personnalité en les projetant sur des personnages fictionnels ? Plusieurs parallèles rapprochent en effet Briony et Cecilia, l'effacement du prénom lorsque Briony devient infirmière, et donc réduite à n'être que « Nurse Tallis », facilitant encore l'assimilation. Cecilia serait dès lors la belle jeune femme émancipée et amoureuse que Briony aurait souhaité devenir, l'exploration d'une destinée possible et non réalisée. Cependant, cela rend dans le même temps la relation à Robbie problématique, les enfants Tallis ayant été élevés avec Robbie. La scène de la fontaine redouble d'ailleurs celle du réservoir où Briony avait feint de se noyer pour pouvoir être sauvée par Robbie en prince charmant. Le bannissement de Robbie serait donc en soi une forme d'autocensure de Briony face à l'émergence en elle d'un désir incestueux. Robbie apparaît d'ailleurs à maints égards comme un double de Briony en écrivain ainsi qu'en témoignent son goût pour la littérature, sa connaissance du français, les multiples versions de sa lettre, échos des multiples versions du roman de Briony, sa propension à se projeter dans différents scénarios, autant d'histoires virtuelles qui se jouent des frontières entre fiction et réalité, vérité et mensonge.

Au final, ces doubles, ces détournements viennent brouiller les axiologies normalement constitutives de la *doxa*, et notamment les axiologies morale (bon/méchant) et logique (vrai/faux), sapant ainsi les assises de toute censure. Slavoj Žižek écrit : « at each turning point, at each bifurcation, there is the shadow of an alternative story, the phantom of what had never existed, but might have existed

»¹. Dans cette spirale sans fin, Žižek voit une perte de toute base solide, « a deficit of reality [...] empty possibilities with no actualisation »².

Le credo moderniste de Briony juste avant de remettre *Two Figures by the Fountain* à Cyril Connolly peut également se lire comme programmatique de l'ensemble du roman et de son exploration d'une personnalité complexe, celle de l'auteur fictionnel, grâce à un jeu de symétrie, un jeu sur les doubles.

*But she could hardly remember a greater pleasure than at the end, when she squared off the completed pile of pages [...] and felt at the tips of her raw fingers the weight of her creation. All her own. No one else could have written it. [...] What excited her about her achievement was its design, the pure geometry and the defining uncertainty which reflected, she thought, a modern sensibility. The age of clear answers was over. So was the age of characters and plots. Despite her journal sketches, she no longer really believed in characters. They were quaint devices that belonged to the nineteenth century. The very concept of characters was founded on errors that modern psychology had exposed. [...] To enter a mind and show it at work, or being worked on, and to do this within a symmetrical design – this would be an artistic triumph*³.

Un tel enchâssement ne peut en effet que créer des incertitudes : l'époque des réponses claires est bien révolue, et avec elle semble-t-il, toute possibilité de censure. Comme l'écrit Briony :

¹ Žižek, Slavoj, *Absolute Recoil. Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*, London and New York, Verso, 2014, p. 101, cité par Georges Letissier, « 'As into the sunset we sail. An unhappy inversion' (370): the Sense of Destiny in *Atonement* », *Ebc*, n°55 (2018).

² Žižek, S., *Absolute Recoil*, p. 103.

³ McEwan, I., *Atonement*, pp. 281-282. C'est moi qui souligne.

The problem these fifty-nine years has been this: how can a novelist achieve atonement when, with her absolute power of deciding outcomes, she is also God. There is no one, no entity or higher form that she can appeal to, or be reconciled with, or that can forgive her. There is nothing outside her. In her imagination she has set the limits and the terms. No atonement for God or novelists, even if they are atheists. It was always an impossible task, and that was precisely the point. The attempt was all¹.

L'autocensure ou les limites de la liberté

Est-ce alors à dire que toute censure ou autocensure est invalidée dans un roman où il n'existe nulle autorité exceptée celle de l'auteur qui affirme sa totale liberté, s'affranchit de toute contrainte de vérité, préférant imaginer une fin heureuse pour Robbie et Cecilia plutôt que de révéler au lecteur une fin plus pessimiste où tous deux sont morts pendant la guerre, l'un sur la plage de Dunkerque, l'autre dans le Blitz de Londres, sans qu'aucune ébauche de réconciliation ait été possible ?

How could that constitute an ending? What sense or hope or satisfaction could a reader draw from such an account? Who would want to believe that they never met again, never fulfilled their love? Who would want to believe that except in the service of the bleakest realism? I couldn't do it to them. I'm too old, too frightened [...] I no longer possess the courage of my pessimism. When I am dead, and the Marshalls are dead, and the novel is finally published, we will only exist as my inventions. Briony will be as much a fantasy as the lovers who shared a bed in Balham and enraged their landlady. No one will care what event and which individuals were misrepresented to make a novel. I know there's always a certain kind of reader who will be compelled to ask, But what really happened? The answer is simple: the lovers survive and flourish. As long as there is a single copy, a

¹ McEwan, I., *Atonement*, p. 371.

*solitary typescript of my final draft, then my spontaneous,
fortuitous sister and her medical prince survive to love*¹.

Briony affirme la supériorité de la fiction sur la censure qui se fonde sur la réalité, sur la ligne de partage entre mensonge et vérité. Dès lors que tout est fiction, discours, coupé de toute référentialité, à quel titre pourrait s'opérer la censure ? Pourtant, la liberté que revendique Briony n'est pas absolue ; elle prend en compte l'autre, un lecteur dont les réactions, les sentiments lui importent, même si elle a également conscience que ce lecteur est pluriel. Ce que reconnaît finalement Briony, c'est tout à la fois l'importance de l'affect et la contingence de la lecture. Là s'origine une forme d'auto-censure qui engage une responsabilité éthique de l'écriture face à la relativité postmoderniste des discours et représentations.

La critique a souvent souligné à quel point la rencontre empathique avec Luc Cornet, le jeune Français blessé qui meurt dans les bras de Briony à l'hôpital, constitue une étape essentielle sur le chemin expiatoire de Briony. En effet, le choc ressenti face au traumatisme physique du jeune soldat dont une partie du crâne a été emportée provoque chez Briony une réaction empathique, qui se transmet au lecteur. Pierre-Louis Patoine écrit : « Le style littéraire, en évoquant un corps parlant, rend présent un corps sensible que le lecteur empathique endosse »². Le lecteur, avec Briony, « vacille devant la souffrance humaine »³, comme l'écrit Elsa Cavalié car il s'engage dans la fiction. Interviewé au lendemain des attentats du 11 septembre, McEwan déclarait :

¹ McEwan, I., *Atonement*, p. 371.

² Patoine, Pierre-Louis, *Corps/texte : pour une théorie de la lecture empathique*. Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk. Lyon, ENS Editions, coll. « Signes », 2015, p. 48.

³ Cavalié E. et Cassigneul A., *Atonement*, p. 155.

This is the nature of empathy, to think oneself into the minds of others. [...] If the hijackers had been able to imagine themselves into the thoughts and feelings of the passengers, they would have been unable to proceed. It is hard to be cruel once you permit yourself to enter the mind of your victim. Imagining what it is like to be someone other than yourself is at the core of our humanity. It is the essence of compassion and the beginning of morality¹.

Toutefois l'empathie, face au trauma de l'autre, court le risque de se substituer à lui et de lire l'autre à l'aune du même. C'est bien la faute de Briony qui, en lisant le monde et les autres selon sa propre *doxa*, a fait condamner un innocent. Pourtant dans l'épisode avec Luc, qui commence sur un malentendu, Briony accepte d'entrer dans une histoire dont elle n'est pas l'auteur et de devenir la jeune Anglaise dont Luc était amoureux, et c'est paradoxalement en renonçant à son identité qu'elle l'affirme dans toute son humanité puisqu'elle murmure à Luc mourant son prénom. L'autocensure nécessaire à l'éthique de l'écriture et de la lecture est donc celle qui place l'autre comme limite à la liberté. Dominick LaCapra écrit :

And it [empathic destabilization] involves virtual rather than vicarious experience – that is to say, experience in which one puts oneself in the other's position without taking the place of – or speaking for – the other or becoming a surrogate victim who appropriates the victim's voice or suffering. Instead affective involvement in, and response to, the other comes with respect to the otherness of the other².

¹ McEwan, Ian, « At home with his worries », entretien avec Kate Kellaway, *The Observer*, 16-09-2001. <https://www.theguardian.com/books/2001/sep/16/fiction.ianmcewan>, consulté le 30 mars 2018.

² LaCapra Dominick, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, New York, Cornell U.P., 2004, p. 135, cité par Cavalié E. et Cassigneul A., *Atonement*, p. 155.

Pris à partie pour son utilisation dans le roman de lettres réelles, accusé de s'être approprié les expériences d'autres, Ian McEwan se défend non pas en affirmant la liberté absolue de la fiction, et en se défiant de toute censure, mais en plaçant la fidélité à l'autre, à ses affects, au cœur de sa propre autocensure comme une sorte de boussole éthique :

A certain freedom is suddenly compromised. As one crosses and re-crosses the lines between fantasy and the historical record, one feels a weighty obligation to strict accuracy. In writing about wartime especially, it seems like a form of respect for the suffering of a generation wrenched from their ordinary lives to be conscripted into a nightmare¹.

L'utilisation de lettres trouvées au musée de la guerre dans sa fiction, lettres qui de fait ne lui étaient pas destinées, soulève également la question de la contingence de la lecture. Comme le montre la missive interceptée par Briony alors qu'elle était adressée à Cecilia seule et les funestes conséquences de cette indiscretion, la lettre peut tomber dans de mauvaises mains. Si Robbie est une figure de l'écrivain, Briony est aussi une figure du lecteur, un lecteur susceptible d'imposer ses propres grilles de lecture sans essayer de comprendre la position de l'autre. La jeune Briony écrivain, on l'a vu, s'efforce ainsi de contrôler les réactions de son auditoire puisque sa pièce est adressée à une personne, son frère. Pourtant le roman s'achève sur la pièce enfin jouée par les petits-neveux et arrière petits-neveux de Briony qui s'approprient son texte, y ajoutant un improbable accent Cockney, devant un public familial hétérogène, marqué par ses chagrins et ses joies, et devant

¹ McEwan, Ian, « An Inspiration, yes. Did I copy from another author? No », *The Guardian*, 27-11-2006. <https://www.theguardian.co.uk/uk/2006/nov/27/bookscomment.topstories3>, consulté le 29 octobre 2017.

Briony elle-même qui devient par la même destinataire de son propre message et est confrontée à ses propres limites :

In less than ten minutes it was over. In memory, distorted by a child's sense of time, it had always seemed the length of a Shakespeare play. I had completely forgotten that after the wedding ceremony Arabella and the medical prince link arms and, speaking in unison, step forwards to address to the audience a final couplet:

Here's the beginning of love at the end of our travail.

So farewell, kind friends, as into the sunset we sail!

Not my best, I thought¹.

Briony doit donc accepter que la lettre circule, que le texte, comme la missive adressée dans la première partie du roman par les jumeaux « à tout le monde », sorte de bouteille à la mer comme le note Pascale Tollance, parte à la rencontre de ses lecteurs en qui, dès lors, repose la responsabilité de l'interprétation et de la censure². La forme plurielle dans le titre de la pièce *The Trials of Arabella* est significative : alors que Briony, spectatrice de sa propre pièce naïve et manichéenne, doit regarder en face, humblement, les terribles errances auxquelles mène la censure, ce n'est pas à son procès que l'on assiste à la fin du roman ; il n'est pas question de censure et de condamnation de ses actes, mais bien plutôt d'une série d'épreuves, d'essais qui conduisent à une remise en question de soi, une forme d'autocensure, tout en restant ouverts à l'interprétation de l'autre. Si Briony est restée 59 années durant seule lectrice des différentes versions de son roman, en acceptant sa publication, elle laisse la lettre

¹ McEwan, I., *Atonement*, p. 368.

² Tollance, Pascale, « 'To everyone', 'To whom it may concern': The Letter for Which No One Can Answer in *Atonement* (Ian McEwan et Joe Wright) », *Etudes Britanniques Contemporaines*, n°55 (2018).

suivre son cours et produire ses effets sur les différents lecteurs, en appeler à leur responsabilité individuelle, c'est-à-dire, dans une perspective lévinassienne, à leur capacité à répondre à l'autre du texte.

Conclusion

Dénonçant les *doxa* sur lesquelles repose la censure, brouillant les frontières entre vérité et mensonge, *Atonement* refuse pourtant la relativité absolue du postmodernisme, et remplace la notion de faute, de condamnation et d'expiation, non par une liberté absolue mais par la question plus complexe de la responsabilité dans la relation à l'autre. C'est cette zone grise qui peut accueillir le « mentir-vrai » de Briony en laissant au lecteur la responsabilité de son interprétation, de la censure et de l'autocensure. Cette position inconfortable, qui participe de ce que Daniel Zalewski, dans un article du *New Yorker* de 2009, appelle « the art of unease » de McEwan, est une position éthique car censure et autocensure ne peuvent s'appuyer sur aucune morale rassurante mais doivent sans cesse se négocier dans un rapport à soi et l'autre. En plaçant Briony à la fin du roman dans une situation limite puisqu'elle se sait atteinte de démence vasculaire, avançant comme ses amoureux, dans le coucher du soleil, McEwan nous fait faire l'expérience avec elle de la fragilité humaine et de sa force d'espérance, de la vérité du mensonge, peut-être ...

I like to think it isn't weakness or evasion, but a final act of kindness, a stand against oblivion and despair, to let my lovers live and to unite them at the end. I gave them happiness, but I wasn't so self-serving as to let them forgive me. Not quite, not yet. If I had the power to conjure them at my birthday celebration...

Robbie and Cecilia, still alive, still in love, sitting side by side in the library, smiling at the Trials of Arabella? It's not impossible.

But now I must sleep¹.

Commentant *Histoire et vérité* de Paul Ricoeur, Jérôme Porée écrit :

Comme la vie est reçue d'un autre, l'espérance est adressée à un autre. Nous ne saurions toutefois nous en prévaloir pour partir rassurés « comme après le happy end d'un film triste ». Ce que nous espérons, nous l'espérons « dans la nuit », dans l'idée que, peut-être, tout n'est pas fini, que, malgré tout, quelque chose peut encore commencer – quelque chose dont nous ne savons rien et dont la réalisation ne dépend pas de nous. C'est pourquoi bien que l'espérance soit « le vrai contraire de l'angoisse », celle-ci « l'accompagnera jusqu'au dernier jour. »²

C'est aux générations de lecteurs que Briony abandonne ainsi la responsabilité de la juger, d'écrire leur version de l'histoire, dans le doute et l'espérance de nouveaux commencements.

Bibliographie

CAVALIÉ Elsa et CASSIGNEUL Adèle, *Atonement*, Paris, Clefs concours, Atlande, 2017.

LACAPRA Dominick, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, New York, Cornell U.P., 2004.

¹McEwan, I., *Atonement*, p. 372.

² Porée, Jérôme, « Exister vivant : le sens de la naissance et de la mort chez Martin Heidegger et Paul Ricoeur », *Archives de Philosophie*, vol. 72 n°2, Augustin : la question de l'image (Avril-Juin 2009), p. 332.

LETISSIER, Georges, « ‘As into the sunset we sail. An unhappy inversion’ (370): the Sense of Destiny in *Atonement* », *Ebc*, n°55 (2018).

MCEWAN, Ian, *Atonement*, London, Vintage, Penguin, 2001.

MCEWAN, Ian, « At home with his worries », entretien avec Kate Kellaway, *The Observer*, 16 sep 2001, <https://www.theguardian.com/books/2001/sep/16/fiction.ianmcewan>, consulté le 30/03/2018.

MCEWAN, Ian, « An Inspiration, yes. Did I copy from another author? No », *The Guardian*, 27 nov 2006, <https://www.theguardian.co.uk/uk/2006/nov/27/bookscomment.topstories3>, consulté le 29 octobre 2017.

MAUREL, Sylvie, « Beyond Repair? Ruins and Rubble in Ian McEwan’s *Atonement* », *Etudes Britanniques Contemporaines*, n°43 (2012), pp. 163-177.

MELLET, Laurent, *Atonement IanMcEwan, Joe Wright: “The attempt was all”*, Paris, Belin Education, CNED, 2017.

PATOINE, Pierre-Louis, *Corps/texte : pour une théorie de la lecture empathique*. Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk. Lyon, ENS Editions, coll. « Signes », 2015.

PORÉE, Jérôme, « Exister vivant : le sens de la naissance et de la mort chez Martin Heidegger et Paul Ricoeur », *Archives de Philosophie*, vol. 72 n°2, Augustin : la question de l’image (Avril-Juin 2009), pp. 317-336.

TOLLANCE, Pascale, « ‘To everyone’, ‘To whom it may concern’: The Letter for Which No One Can Answer in *Atonement* (Ian McEwan et Joe Wright) », *Etudes Britanniques Contemporaines*, n°55 (2018).

ZALESKI, Daniel, « The Background Hum. Ian McEwan's art of unease », *The New Yorker*, 23 février 2009. <http://www.newyorker.com/magazine/2009/02/23/the-background-hum>, consulté le 29 octobre 2017.

ŽIŽEK, Slavoj, *Absolute Recoil. Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*, London and New York, Verso, 2014.

**9/11 et la re-présentation du censuré dans
Falling Man de Don DeLillo (2007)**

Marie-Agnès GAY

**Institut d'Etudes Transtextuelles et
Transculturelles
Université Jean Moulin – Lyon 3**

Résumé

*L'article explore un exemple de ce qu'il est convenu d'appeler la fiction du 11 septembre à travers le roman de Don DeLillo *Falling Man*. Son titre est une allusion à une célèbre photo de Richard Drew, qui parut dans la presse le lendemain des attentats contre le World Trade Center, puis disparut sous le coup d'une censure diffuse édictée par un consensus national. Alors qu'un discours officiel manichéen tentait de transformer la défaite en victoire, cette censure diffuse musela par ailleurs bon nombre d'écrivains américains, qui attendirent plusieurs années avant d'écrire des romans sur les attentats, écrivains également réduits au silence par la nature même de l'« événement », qui est d'échapper à toute saisie. Lorsqu'en 2007 DeLillo ose enfin écrire un texte fictionnel sur les attentats, il s'emploie, dans une logique aporétique, à représenter ce qui a été caché et tu, tout en donnant à voir l'impossible transparence de toute représentation.*

Mots-clés : *Falling Man* – DeLillo 9/11 – fiction du 11 septembre – trauma – représentation

Introduction

En mettant en scène une fiction familiale dont le protagoniste est un survivant du World Trade Center, *Falling Man* fait partie de ces romans du 11 septembre dans lesquels la crise se voit, dans les deux sens du terme, « domestiquée »¹. Ainsi, bien qu'il ait été écrit par l'un des plus grands écrivains américains contemporains, le roman est sans doute à ranger aux côtés de ce que l'auteur lui-même, dans un article publié trois mois après les attentats, appelait ces « *petits objets et histoires marginales émergées* des ruines de ce jour-là [...], nécessaires comme contrepoids au *spectacle massif* [...] ingérable, trop imposant pour entrer dans le cadre habituel de notre système de raisonnement »². Les attentats du 11 septembre furent en effet un événement littéralement spectaculaire, c'est-à-dire qui attira l'œil³ : celui des appareils-photos et des caméras, et par conséquent le nôtre en tant que spectateurs médusés. Qui ne se laissa pas capter par les images de la percussio

¹ « [9/11 fiction often resorts to] a familiar romance pattern—in which couples meet, romantic and domestic problems follow, to be concluded in reconciliation or rupture—books like this simply assimilate the unfamiliar into familiar structures. The crisis is, in every sense of the word, domesticated. » (Gray, Richard, « Open Doors, Closed Minds: American Prose Writing at a Time of Crisis », *American Literary History*, vol. 21, n°1 (Spring 2009), p. 134.)

² DeLillo, Don, « In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September », *Harper's*, Décembre 2001, pp. 33-40.

URL : <http://www.theguardian.com/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo>, consulté le 24 juillet 2021. (c'est nous qui soulignons ; notre traduction de « *These are among the smaller objects and more marginal stories in the sifted ruins of the day. We need them [...] to set against the massive spectacle that continues to seem unmanageable, too powerful a thing to set into our frame of practised response.* »)

³ Étymologie : spectacle < specere = regarder (Dictionnaire Littré en ligne, www.littre.org/definition/spectacle, consulté le 24 juillet 2021).

leur effondrement, ces « pures intensités qui composent la jouissance du spectacle » dont parle Jacques Rancière¹ ? Qui peut oublier sa surexposition médiatique à l'événement en cette journée du 11 septembre 2001, sans doute la plus photographiée et la plus filmée de l'histoire mondiale², et au cours des jours qui suivirent.

Et pourtant, qu'en avons-nous vu vraiment ? Il faut tout d'abord là encore retourner au littéral : la surexposition en photographie entraîne un processus d'aveuglement : « À trop vouloir 'exposer' – la photographie nous le rappelle justement en ses propres termes –, on risque de ne plus rien 'révéler' »³. Dans son célèbre ouvrage *On Photography*, Susan Sontag explique quant à elle :

Once one has seen [photographed images of suffering], one has started down the road of seeing more—and more. Images transfix. Images anesthetize. An event certainly becomes more real than it would have been if one had never seen the photographs [...]. But after repeated exposure to images it also becomes less real⁴.

Revenant sur cette idée dans son ouvrage plus récent *Regarding the Pain of Others*, Sontag prolonge le constat jusqu'au bout de sa logique : pour que les images gardent leur pouvoir de choquer, et parce qu'il semble peu probable qu'on puisse mettre en place ce qu'elle appelle « une écologie des images », faudrait-il imposer un *black-out* sur

¹ Rancière, Jacques, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Points, 2017, p. 209.

² Junod, Tom, « The Falling Man », *Esquire*, Septembre 2003. URL : <https://www.esquire.com/news-politics/a48031/the-falling-man-tom-junod/>, consulté le 24 juillet 2021.

³ Michlin, Monica et Sammarcelli, Françoise, « Introduction », *Sillages critiques (Exposition / Surexposition)*, n°17 (2014), §1. URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/3470>, consulté le 24 juillet 2021.

⁴ Sontag, Susan, *On Photography*, New York, Picador, Farrar, Straus and Giroux, 2001 [1977], p. 20.

les images de carnage un jour par semaine ? Faudrait-il envisager des quotas¹ ? En d'autres termes : faudrait-il censurer partiellement la représentation de l'horreur ? La réponse, évidente, est bien sûr dans l'incongruité de ces questions rhétoriques. En revanche, ces dernières nous ramènent au vrai point aveugle du 11 septembre : si nous n'avons pas vraiment vu le 11 septembre, c'est bien aussi parce que le pendant de cette surexposition fut un processus d'oblitération, une censure partielle de la représentation de l'horreur. Non pas une censure temporelle ou quantitative comme suggéré par Sontag, mais une censure qualitative : qui se souvient avoir vu des photos des victimes ? Qui se souvient, au fond, avoir vu la réalité des attentats de près ?

C'est à cette censure que s'attaque DeLillo, qui met au cœur de son dispositif romanesque une photographie spécifique qui fut publiée dans la presse puis retirée, photographie connue sous le nom de « The Falling Man ». Mais si le titre éponyme du roman pointe prioritairement l'effacement des images, DeLillo dénonce aussi, comme il l'avait fait dans des romans antérieurs, l'étouffement des discours « de vérité » via la fabrique d'un imaginaire collectif national par le pouvoir. Le roman cherche ainsi clairement à re-présenter ce qui a été caché et tu. Il est cependant tout entier parcouru d'une logique aporétique, puisqu'il affiche dans le même temps son objet (l'événement traumatique de l'attentat) comme un irreprésentable et choisit de donner à voir l'impossible transparence de toute représentation.

Pour comprendre l'entreprise de DeLillo, il faudra dans un premier temps revenir sur le processus d'invisibilisation que représenta ce que l'on peut appeler, littéralement, la *couverture* du 11 septembre. Nous nous attacherons ensuite à analyser la façon dont DeLillo rend à nouveau présents

¹ Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, Farrar, Straus and Giroux, 2003, p. 108.

dans *Falling Man* les objets cachés par la censure, plurielle et diverse dans ses mécanismes, avant de revenir sur le questionnement qui hante le roman : comment représenter l'irreprésentable ? Comment résister à cette censure moins tangible que semble nous imposer l'événement lui-même ?

La couverture du 11 septembre : invisibilisation

Le titre du roman renvoie à la forme la plus évidente de censure : la censure par soustraction. Le 12 septembre 2011 parut dans le *New York Times* et d'autres journaux à travers les Etats-Unis et le monde une photo de Richard Drew représentant l'une des nombreuses personnes qui se jetèrent des tours en feu pour échapper à leur enfer. Selon Susan Sontag, « pictures taken by photographers out in the field of the moment of (or just before) death are among the most celebrated and often reproduced of war photographs. »¹ Pourquoi alors cette photo disparut-elle de la presse dès le lendemain ? Selon le journaliste américain Tom Junod qui, en 2003 dans un article intitulé « Falling Man », enquêta sur cette photo devenue selon ses termes à la fois « iconique et inadmissible »², deux arguments furent avancés. Tout d'abord, la photo exploiterait une souffrance privée et serait une insulte aux morts et à leur famille. Pourtant, les photos de victimes civiles de guerres, d'attentats, de famine ou de pauvreté extrême inondent nos écrans ; mais selon Susan Sontag, « *The frankest representations of war, and of disaster-injured bodies, are those who seem most foreign, therefore least likely to be known. With subjects closer to home, the photographer is expected to be more discreet.* »³ Par ailleurs, la photo de Richard Drew respecte une certaine distance à la fois par rapport à l'individu lui-même, qui n'a

¹ Sontag, S., *Regarding*, p. 59.

² Junod, T., « The Falling Man ».

³ Sontag, S., *Regarding*, pp. 61-62.

d'ailleurs jamais pu être identifié avec certitude, et par rapport à sa mort, maintenue hors-cadre. Cependant, un autre argument domina : l'indécence de l'image est due à sa beauté, qui présida en effet à sa sélection par Drew parmi une série de douze images saisies en rafale et dont toutes n'avaient pas la même perfection esthétique : élégance de la position du corps, alignement parfait de la trajectoire de chute et des lignes architecturales des tours, symétrie parfaite créée par le positionnement du corps qui par effet de perspective sert de ligne de démarcation entre la Tour Nord sur la gauche et la Tour Sud à droite. La photographie rejoue du lien entre beauté et horreur et nous suspend dans cette expérience du sublime analysée par Edmund Burke. Or, toujours selon Sontag : « *For the photography of atrocity, people want the weight of witnessing without the artistry, which is equated with insincerity or mere contrivance* », et « *Transforming is what art does, but photography that bears witness to the calamitous and the reprehensible is much criticized if it seems "aesthetic"; that is, too much like art* »¹.

On peut relever ici les formulations générique (« *People want* ») ou passive (« *[it]is much criticized* »), très fréquentes également dans les évocations de la disparition de la photographie de Drew des media :

*Do you remember this photograph? In the United States, people have taken pains to banish it from the record of September 11, 2001*².

*The picture went all around the world, and then disappeared, as if we willed it away*³.

¹ Sontag, S., *Regarding*, p. 26, p. 76.

² Junod, T., « The Falling Man ». (c'est nous qui soulignons, comme dans les quatre autres exemples qui suivent).

³ Junod, T., « The Falling Man ».

Richard Drew shot the photograph that disturbed the world—a photograph that was labeled “distasteful” and “voyeuristic” and was rejected [...]¹.

Drew’s image, and the narratives of the falling men and women, were swept away so shortly after the attacks².

That picture was then animatedly judged as a disgraceful journalistic abuse, which is why it was very seldom republished, at least in the United States and in the years immediately following the tragedy.³

Ces formulations font apparaître la censure comme étant le fruit d’un consensus si naturel qu’il n’aurait pas besoin d’être identifié. Cependant, comme le souligne Jacques Rancière dans *Chroniques des temps consensuels* :

Ce que consensus veut dire en effet, ce n’est pas l’accord des gens entre eux, mais l’accord du sens avec le sens : l’accord entre un régime sensible de présentation des choses et un mode d’interprétation de leur sens. Le consensus qui nous gouverne est une machine de pouvoir pour autant qu’il est une machine de vision.⁴

Mauro Carbone, dans un article consacré à la temporalité spécifique des images traumatiques, parle de « stratégie de répression » lorsqu’il évoque la disparition de la photographie de Drew.⁵ Le discours officiel prit d’ailleurs le relai, jusqu’au déni. Comme l’explique Tom Junod, le

¹ Pozorski, Aimée, « Journalism’s Falling Man: On Documentation and Truth Telling », *Polysèmes*, n°19 (2018), §8. URL : <https://journals.openedition.org/polysemes/3416>, consulté le 24 juillet 2021.

² Pozorski, A., « Journalism’s Falling Man », §22.

³ Carbone, Mauro, « Falling Man: The Time of Trauma, the Time of (Certain) Images », *Research in Phenomenology*, n°47 (2017), p. 195.

⁴ Rancière, J., *Chroniques*, pp. 9-10.

⁵ « *The terrible images of the people who jumped out of the burning Twin Towers [...] have become the target of a long repression strategy, at least in the psychoanalytical meaning of the word repression.* ». (Carbone, M., « Falling Man », p. 193)

journaliste qui avec son article donna son nom à la photo
« The Falling Man » :

*[I]f one calls the New York Medical Examiner's Office to learn its own estimate of how many people might have jumped, one does not get an answer but an admonition: "We don't like to say they jumped. They didn't jump. Nobody jumped. They were forced out, or blown out."*¹

Cette censure par le déni révèle finalement plus qu'elle ne cache : c'est bien l'idée du suicide comme seule échappatoire pour des citoyens américains terrassés par l'ennemi qui semble insoutenable et déclenche une auto-censure nationale : « *[N]o one wanted to look [at these pictures], certainly not Americans, as they challenged our reputation as fighters, as holders and enforcers of the moral code, as righteous and unified survivors during crisis and controversy* »². Et l'on sait que ces images dérangeantes furent remplacées par ce que Junod appelle des « tableaux rédempteurs »³. Comme l'explique Kristian Versluys :

*Quickly, the newspapers ran pictures not of the victims but of the survivors and, more emphatically, of the rescuers. [...] or in the words of Susan Faludi: "By September 12, our culture was already reworking a national tragedy into a national fantasy of virtuous might and triumph."*⁴

Ce fantasme national se développa non seulement via le choix des images mais aussi via celui des mots. Le second mode de censure fut en effet la fabrique d'un discours monologique fondé sur une rhétorique de la binarité – *Us VS. Them* – recoupant une multitude de binarismes secondaires : Pompiers VS. Ben Laden ; Bien VS. Mal ;

¹ Junod, T., « The Falling Man ».

² Pozorski, A., « Journalism's Falling Man », §6.

³ Junod, T., « The Falling Man ».

⁴ Versluys, Kristian, *Out of the Blue: September 11 and the Novel*, New York, Columbia University Press, 2009, pp. 22-23.

Progressistes VS Forces obscurantistes. Ce discours, seul censé faire autorité, se construit autour de formules simples : « *The Axis of Evil* », « *The War on Terror* », « *careful sets of words that resemble advertising slogans in memorability and repeatability* », comme l'explique cyniquement dans le roman suivant de DeLillo, *Point Omega* (2010), le protagoniste-narrateur, l'une des têtes pensantes de la Guerre en Irak au Pentagone¹. L'événement est contenu, contrôlé par le discours officiel, et devient lui-même une arme de contrôle et d'endiguement. En parallèle des images, les discours officiels mirent donc aussi en avant les qualités de résilience du peuple américain, appelé à réagir. Dans un certain sens, le discours officiel ne fit pas que formater l'événement, il l'oblitéra en servant ce que Karim Daanoune, spécialiste de DeLillo, appelle « une politique de deuil bâclée, [...] une politique de l'oubli »². George Bush déclara le 21 septembre que l'Amérique avait terminé son travail de deuil, nouveau déni en forme d'auto-censure nationale.

Ce discours officiel et sa vision mythique renouvelée de l'Amérique ne pouvaient souffrir d'autres constructions fictionnelles rivales, y compris de la part des écrivains. Tom Junod, dans un article ultérieur à celui déjà cité, souligne cette autre forme de censure visant à délégitimer les artistes : « *when the planes hit and the buildings went down we entered the 'age of non-fiction'* »³. Les productions artistiques sur le sujet du 11 septembre déclenchèrent le plus souvent la résistance, voire l'indignation des commentateurs et du public⁴, conduisant à des actes

¹ DeLillo, Don, *Point Omega*, New York, Scribner, 2010, pp. 28-29.

² Daanoune, Karim, *Don de Lillo: Falling man*, Paris, Atlande, 2015, p. 142.

³ Junod, Tom, « The Man Who Invented 9/11 », *Esquire*, 7 May 2007. URL : <http://www.esquire.com/fiction/book-review/delillo>, consulté le 24 juillet 2021.

⁴ Pozorski, A., « Journalism's Falling man », §2.

concrets de censure, notamment le retrait de certaines œuvres visuelles (comme *Tumbling Woman* de Eric Fischl ou *Falling* de Sharon Paz¹). En ce qui concerne les œuvres littéraires, s'installa très vite l'idée que la parole des écrivains ne pouvait être légitime, avec deux arguments principaux là encore. La force documentaire des images invalide en elle-même toute tentative de mise en mots : « *A number of questions quickly arose: How can a writer put into words what had already been watched by millions? What could language add to those images that they don't already articulate? Indeed, why write at all given the enormity of the visual symbolism?* », résume Martin Randall². Par ailleurs, furent très vite considérées comme seules acceptables les toutes premières formes de discoursivisation que générèrent les attentats : appels et *emails* envoyés des tours par les victimes, « *missing persons signs* » – affiches de recherche des disparus – déposées par les familles dans le quartier du WTC, voire les 1910 courts portraits de victimes que publia le *New York Times* sous le titre de « Portraits of Grief » (Portraits du chagrin) dans les semaines qui suivirent les attentats.

Sous l'effet une nouvelle fois d'un consensus diffus, c'est donc une sorte d'injonction tacite au silence qui s'adressa à tous ceux qui n'étaient pas des victimes immédiates ou indirectes des attentats. Et celle-ci fut très vite intériorisée par les écrivains eux-mêmes. Les premiers textes littéraires produits furent des poèmes ou nouvelles, dont la forme brève dit une certaine retenue dans l'acte même d'écriture, le contenu trahissant d'ailleurs souvent l'auto-censure. Lynne Sharon Schwartz, dans une nouvelle intitulée « Near November », écrit : « [...] *grief, at an*

¹ Duvall, John N. et Marzec, Robert P., « Narrating 9/11 », *Modern Fiction Studies*, vol. 57, n°3 (Fall 2011), p. 382.

² Randall, Martin, *9/11 and the Literature of Terror*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011, p. 5.

infernal temperature, had burnt knowledge out of us [writers] » et poursuit : « *We long to hear an intelligible word. [...] No, we long for silence. Enough words have been spoken* »¹. Dans un poème composé deux jours après les attentats et dans lequel elle s'adresse à une victime, Toni Morrison confesse : « *[...] knowing all the time that I have nothing to say—no words stronger than the steel that pressed you into yourself; no scripture older or more elegant than the ancient atoms you have become* »². Et DeLillo lui-même, dans son article de décembre 2001 « *In the Ruins of the Future* », se demande : « *Is it too soon ?* »³.

Et pourtant, DeLillo est peut-être plus légitime que tous les autres pour s'emparer du sujet, lui dont toute l'œuvre antérieure s'est attachée à saisir un monde dystopique dans lequel semble s'originer le 11 septembre : dénonciation du capitalisme arrogant de l'Amérique, réflexion sur les mécanismes de la Guerre Froide, présence récurrente de la figure du terroriste. Ses précédents romans, en contenant les « augures du désastre à venir »⁴, ont en quelque sorte pris de vitesse toute tentative de censure. Il n'est pas jusqu'au scénario de l'attentat de New York que DeLillo semblait avoir prédit : dans *Players*, qui date de 1977, un personnage s'exclame au cours d'un dîner sur la terrasse d'un immeuble new-yorkais alors que l'hôtesse observe les tours jumelles : « *“That plane looks like it's going to hit.”* »⁵ En 1997, la couverture de son roman *Underworld* représente une tour du WTC dont le sommet disparaît dans un brouillard

¹ Cité par Kristiaan Versluys dans *Out of the Blue*, p. 12.

² Versluys, K., *Out of the Blue*, p. 2.

³ DeLillo, D., « *In the Ruins of the Future* ».

⁴ Tréguer, Florian, *Terreur, trauma, transferts*, Paris, Presses Universitaires de France – Cned, 2015, p. 14.

⁵ Cité par Mark Binelli dans « *Intensity of a Plot: Mark Binelli interviews Don DeLillo* », *Guernica*, 17 juillet 2007. URL : http://www.guernicamag.com/interviews/intensity_of_a_plot/, consulté le 24 juillet 2021.

spectral, un oiseau noir sur la droite évoquant rétrospectivement la silhouette d'un avion. DeLillo y percevait déjà les tours jumelles comme ces « fantasmes de richesse et de pouvoir qui deviendraient un jour des fantasmes de destruction », telles qu'il les décrit via l'un des personnages dans *Falling Man* en 2007¹. Six ans après les attentats, DeLillo s'autorise en effet à publier un roman sur le 11 septembre, ou plutôt sur la question de la représentation des attentats du 11 septembre.

Re-présenter le censuré

Avec chacun de ses romans – et ce, dès le premier, *Americana*, publié en 1971 – DeLillo construit une œuvre qui relève de la métafiction historiographique. Il interroge sans relâche la construction de l'histoire par les discours, et s'emploie à démonter les mécanismes qui sous-tendent la fabrique des imaginaires. Il s'en explique à plusieurs reprises, comme ici : « *[There is a need for artists to resist] the single uninflected voice, the monotone of the state, the corporate entity, the product, the assembly line. [...]* Subverting that monolith, language becomes *] a form of counterhistory* »². Rappelant que les écrivains sont considérés comme dangereux dans les sociétés répressives, et donc souvent réduits au silence, il appelle les écrivains américains à être plus dangereux en évoluant à la marge de la société³. Sa rapide allusion, dans *Falling Man*, à une avocate jugée pour avoir aidée la cause du terrorisme revêt

¹ Ma traduction de « fantasies of wealth and power that would one day become fantasies of destruction », DeLillo, Don, *Falling Man*, London, Picador, 2011 [2007], p. 116.

² Cité dans Cowart, David, « DeLillo and the Power of Language », in Duvall, John N., *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, Cambridge University press, 2008, p. 155.

³ Keesey, Douglas, *Don DeLillo*, New York, Twayne Publishers Series, 1993, p. 11.

à ce titre une dimension réflexive. Si DeLillo explique avoir commencé à écrire le roman le lendemain de la réélection de Bush en novembre 2004 parce qu'il avait besoin d'une « contrepoids interne »¹, c'est bien sur la place publique qu'il porte son contre-récit sur le 11 septembre, choisissant, comme il le dit dans une interview aux *Inrockuptibles*, d'« écrire de la fiction pour contredire les fictions d'état »².

Falling Man mène la contre-attaque sur trois fronts, qui ne peuvent qu'être résumés ici. DeLillo invente pour la belle-mère de Keith Neudecker, le héros victime des attentats, un compagnon à l'identité cosmopolite et à la sensibilité politique clairement de gauche, malgré ses activités quelque peu mystérieuses dans la sphère des riches marchands d'art. À la périphérie à la fois de la cellule familiale et de la nation américaine, il permet de décentrer les débats. Il est celui qui ose suggérer la part de culpabilité de l'Amérique en dénonçant son arrogance capitaliste et militaire, et celui qui tente de replacer les attentats dans un fil historique. En déplaçant la perspective et en construisant son discours sur ce qu'un critique appelle « la grammaire politique du ressentiment » d'une certaine partie du monde³, Ridnour cherche à élargir l'horizon interprétatif au-delà des discours tout faits.

Il participe de ce fait à un dispositif plus large consistant à révéler le processus d'auto-mythification sur lequel se construit, et s'est toujours construite, l'Amérique. En effet, DeLillo démonte non seulement le mythe du capitalisme et de l'interventionnisme bienveillants qui, en plaçant l'Amérique du côté du Bien, fonde l'opposition binaire *Us VS. Them*, mais il déconstruit plus profondément encore cette dichotomie en montrant, par petites touches, que

¹ Amend, Christoph and Diez, Georg, « I don't know America anymore (An interview) », *Die Zeit*, 11 Octobre 2007.

² Cité dans Daanoun, K., *Don DeLillo: Falling Man*, p. 222.

³ Cowart, D., « The Power of Language », p. 162.

l'Amérique n'est pas ce *Us* fantasmé, sa logique ségrégative étant plus profonde encore que le réflexe islamophobe déclenché par les attentats. Plus fondamentalement encore, c'est le mythe originel de l'Amérique que sape DeLillo : le titre choisi, *Falling Man*, est éminemment subversif puisque la forme *-ing* maintient l'Américain générique (l'article défini singularisant du titre de la photo de Drew a disparu) dans une éternité de la Chute, à rebours de la vision fondatrice du continent américain comme Jardin d'Eden, lieu d'un nouveau départ pour l'homme déchu¹.

Enfin, la troisième brèche ouverte par DeLillo n'est plus liée à la contradiction d'un discours fabriqué mais au comblement d'un discours absent. Comme le remarque Lianne, la femme du héros, à propos des malades d'Alzheimer qu'elle encadre dans des ateliers d'écriture : « No one wrote a word about the terrorists »². Cette phrase, par-delà sa pertinence diégétique immédiate, prend des accents métatextuels : la fiction post-11 septembre fait globalement peu de place aux terroristes, à l'autre radical (dans les deux sens du terme), et c'est un angle mort que DeLillo s'emploie à combler. Il choisit ainsi de suivre l'un des 19 terroristes, Hammad, personnage fictionnel, dans ses rapports avec Amir, soit Mohammed Atta / Mohammed El-Amir, qui fut le vrai cerveau des attentats. De Hambourg à la Floride à New York, en trois fragments composant un récit secondaire au récit premier, DeLillo livre l'histoire de la radicalisation de Hammad, de la perte progressive de son identité au profit d'un engagement collectif³. Mais plus

¹ L'homme déchu se dit « Fallen Man » en anglais.

² *Falling Man*, p. 63.

³ Les enjeux de ce récit secondaire sont complexes – il a été apprécié de manière contradictoire par les critiques selon leur sensibilité (trop réducteur, trop orientalisant, ou au contraire trop ouvert à l'ennemi...) – et la place manque pour en rendre compte ici.

subversif encore, alors que les deux récits se développent – de manière rassurante – en parallèle, DeLillo, par le biais d'un complexe réseau d'échos, nous amène à réfléchir sur l'altérité et la manière dont elle se construit. En multipliant les points de convergence entre victimes et terroristes, DeLillo ose intégrer le motif traditionnel de l'autre comme miroir de soi, malgré le contenu éminemment sensible du roman. Il s'appuie certes sur des jeux de doubles ponctuels qui ne suffisent pas à réellement brouiller les frontières entre les deux camps, mais il fragilise néanmoins la construction discursive officielle fondée sur un système binaire aux deux pôles parfaitement étanches : *Us VS. Them*¹.

« *Let the latent meanings turn and bend in the wind, free from authoritative comment* », songe au début du roman Lianne, la femme de Keith, devant deux natures mortes de Morandi accrochées dans le salon de sa mère². De manière similaire, on l'a vu, il s'agit donc pour DeLillo de libérer les attentats du 11 septembre du carcan des discours qui font autorité. Dans le même temps, le roman choisit aussi de montrer ce qui a été caché en raison de la censure des images. Sans tomber dans une représentation insistante des corps des victimes, le texte nous y confronte au cours de deux épisodes saisissants, situés respectivement en début et fin du roman. Le premier livre une réalité macabre peu connue (peut-être d'ailleurs inventée par DeLillo ?) dont le récit, pour pouvoir se faire, doit forcer la barrière d'un réflexe de censure naturel (d'autant plus lorsque, comme ici, le récit s'adresse à une victime des attentats) :

¹ On apprend dans la seconde partie du roman que Martin Ridnour, le compagnon de la belle-mère de Keith, fut membre d'un groupuscule activiste allemand avant la création de la Bande à Baader. Ces révélations qui ancrent le terrorisme dans la sphère occidentale viennent également interroger la perception du terroriste comme l'Autre radical.

² *Falling Man*, p. 12.

"Where there are suicide bombings. Maybe you don't want to hear this," [the doctor said to Keith]

"I don't know."

*"In those places where it happens, the survivors, the people nearby who are injured, sometimes, months later, they develop bumps, for lack of a better term, and it turns out this is caused by small fragments, tiny fragments of the suicide bomber's body. The bomber is blown to bits, literally bits and pieces, and fragments of flesh and bone come flying outward with such force and velocity that they get wedged, they get trapped in the body of anyone who's in striking range. Do you believe it? A student is sitting in a café. She survives the attack. Then, months later, they find these little, like, pellets of flesh, human flesh that got driven into the skin. They call this organic shrapnel."*¹

Le choix de DeLillo est non seulement de montrer la mort, mais de la montrer quasiment à la loupe, ou au rayon X puisqu'il s'agit de la rendre visible par-delà la barrière de l'épiderme. De plus, cette description dit la défaite ultime, le sujet littéralement envahi par l'autre radical (l'autre ennemi et l'autre de la mort) : c'est l'effondrement de l'intégrité la plus essentielle que donne à voir DeLillo qui, en jouant du symbolisme plus large de cette description, fait voler en éclat les discours rassurants sur l'intégrité préservée du peuple américain. Les éclats mortifères de l'attentat sont gravés à tout jamais dans la chair de la nation.

À la fin du roman, le narrateur livre un autre tableau saisissant de la mort, lorsqu'il décrit les blessures puis l'instant même du trépas d'un collègue du héros, Rumsey, qui travaillait comme lui dans la Tour Nord. La description, précise, qui multiplie les gros plans sur les blessures et les détails défamiliarisants, se fait sur un mode factuel et dans un style détaché qui évitent à ce passage de tomber dans un voyeurisme malsain souvent invoqué comme justification à la censure de certaines images. L'absence de rendu de

¹*Falling Man*, p. 16 (c'est nous qui soulignons).

l'affect du personnage focalisateur (Keith, le héros du roman), trahissant sa sidération face à la scène traumatique, donne quant à elle une immédiateté à la description qui dès lors, sur le mode de l'hypotypose, « fait image », et vient ainsi remplacer toutes celles qui ont été censurées :

He got to Rumsey's office at the end of the hall. [...] Rumsey's coffee mug was shattered in his hand. He still held a fragment of the mug, his finger through the ring. Only it didn't look like Rumsey. He sat in his chair, head to one side. He'd been hit by something large and hard when the ceiling caved or even before, in the first spasm. His face was pressed into his shoulder, some blood, not much. [...]
Something came trickling from the corner of Rumsey's mouth, like bile. What's bile look like? He saw the mark on his head, an indentation, a gouge mark, deep, exposing raw tissue and nerve. [...]
[...] the wall gave behind him. [...] He found Rumsey in the smoke and dust, face down in the rubble and bleeding badly. He tried to lift him and turn him [...] He began to lift, his face warm with the blood on Rumsey's shirt, blood and dust. The man jumped in his grip. There was a noise in his throat, abrupt, a half second, half gasp, and then blood from somewhere, floating, and Keith turned away, hand still clutching the man's belt. He waited, trying to breathe. He looked at Rumsey, who'd fallen away from him, upper body lax, face barely belonging. The whole business of being Rumsey was in shambles now. Keith held tight to the belt buckle. He stood and looked at him and the man opened his eyes and died¹.

Ces fragments qui décrivent Rumsey mourant alternent avec l'évocation parallèle du bâtiment en feu, mais aussi d'un moment fugace où Keith voit une chemise blanche, « main en l'air », tombant de l'autre côté de la fenêtre. Cette vision, déjà mentionnée plusieurs fois dans le récit car elle hante l'esprit du protagoniste, est bien celle d'une victime qui a sauté ; elle nous ramène donc, via le titre du roman, à

¹*Falling Man*, pp. 241-243.

l'image censurée de Richard Drew, que DeLillo rend à nouveau présente à nos yeux. Mais cela se fait dans un premier temps de manière subliminale, pour ainsi dire : les différentes évocations de la chemise blanche en train de tomber combinées au titre sont censées faire ressurgir, ne serait-ce qu'inconsciemment, cette photo sans doute vue par la plupart des lecteurs (américains et contemporains tout du moins), et que la censure n'a pas réussi à totalement invisibiliser. Vers la fin du roman, la photo de Drew peut alors être décrite explicitement, et elle l'est dans un passage mettant un personnage précisément dans la position du lecteur évoquée à l'instant. Lianne, qui a vu plusieurs fois un artiste *performer* représenter, sous forme d'un art vivant, un homme en chute libre, apprend la mort de cet artiste de rue dans le journal. Insatisfaite du contenu expéditif de la notice nécrologique, elle allume son ordinateur où, au bout de sa souris, se trouve l'artiste, « in pictures and print »¹. S'ensuit un rendu exhaustif du produit de ses recherches, jusqu'à ce passage, qui transcrit ce qu'elle lit sur Internet :

There is some dispute over the issue of the position he assumed during the fall [...]. Was this position intended to reflect the body posture of a particular man who was photographed falling from the north tower of the World Trade Center, headfirst, arms at his sides, one leg bent, a man set forever in free fall against the looming background of the column panels in the tower?

[...]

She did not read further but knew at once which photograph the account referred to. It hit her hard when she first saw it, the day after, in the newspaper. The man headlong, the towers behind him. The mass of the towers filled the frame of the picture. The man falling, the towers contiguous, she thought, behind him. The enormous soaring lines, the vertical column stripes. The man with blood on his shirt, she thought, or burn marks, and the effect of the columns behind him, the composition she

¹ *Falling Man*, p. 219.

*thought, darker stripes for the nearer tower, the north, lighter for the other, and the mass, the immensity of it, and the man set precisely between the rows of darker and lighter stripes. Headlong, freefall, she thought, and this picture burned a hole in her mind and heart, dear God, he was a falling angel and his beauty was horrific. She clicked forward and there was the picture. She looked away, into the keyboard*¹.

Ce passage dit l'échec de la censure puisque la description de la photographie, filtrée par la conscience de Lianne, précède l'apparition de cette dernière à l'écran, et est le fruit du seul souvenir. Il rappelle également ce qui fut au cœur de la censure, à savoir la beauté formelle de la composition. Mais il laisse le lecteur face à l'ambiguïté non résolue de cette photographie qui, perçue dans sa perfection esthétique, n'en est pas moins insoutenable : le discours, dans le paragraphe qui décrit le souvenir de la photo, perd la rigueur de la syntaxe au moment même où il analyse la stricte composition de l'image, et on note que Lianne détourne les yeux au moment où celle-ci s'affiche devant elle. Par ailleurs, malgré sa perfection esthétique, l'image n'en a pas moins touché physiquement Lianne : « *It hit her hard when she first saw it* » et « *this picture burned a hole in her mind and heart* ». ²

¹ *Falling Man*, pp. 221-222.

² *The Good Life* de Jay McInerney et *Extremely Loud and Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer - célèbres romans sur les attentats du 11 septembre publiés un an avant *Falling Man* – font aussi tous deux référence à la censure des images des *jumpers* aux Etats-Unis : le narrateur de *The Good Life* parle de « news embargo on the jumpers » (McInerney, Jay, *The Good Life*, New York, Alfred Knopf, 2006, p. 99) et le jeune protagoniste du roman de Foer se lamente de devoir se connecter à des sites Internet étrangers pour avoir accès à ces images : « *It makes me incredibly angry that people all over the world can know things that I can't, because it happened here, and happened to me* » (Foer, Jonathan Safran, *Extremely Loud and Incredibly Close*, London, Penguin Books, 2005, pp. 256-257). Mais aucun de ces deux écrivains

Cette phrase n'est pas sans rappeler l'opposition que fait Roland Barthes, dans son essai « La chambre claire », entre le *studium* et le *punctum* d'une photographie :

Le [studium], visiblement, est une étendue, il a l'extension d'un champ, que je perçois assez familièrement en fonction de mon savoir, de ma culture. [... Il] relève d'un affect moyen, presque d'un dressage. [...]

[Le punctum] vient casser (ou scander) le studium. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du studium), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu. [...] je l'appell[e] punctum, car punctum, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point mais aussi me meurtrit, me poigne)¹.

Bien que Barthes réduise principalement le *punctum* à un détail de la photographie qui vient nous poindre, la dichotomie *studium/punctum* reste éclairante ici. La censure se place du point de vue du *studium* et occulte de ce fait le pouvoir du *punctum* :

Reconnaître le studium, c'est fatalement rencontrer les intentions du photographe, entrer en harmonie avec elles, les approuver, les désapprouver, mais toujours les comprendre, les discuter en moi-même, car la culture (dont relève le studium) est un contrat passé entre les créateurs et les consommateurs. [...] C'est un peu comme si j'avais à lire dans la Photographie les mythes du Photographe, fraternisant avec eux, sans y croire tout à fait. Ces mythes visent évidemment (c'est à quoi sert le mythe) à réconcilier la Photographie et la société (c'est

ne donne une place aussi centrale à ces images censurées que Don DeLillo dans *Falling Man*.

¹ Barthes, Roland, « La Chambre claire », *Œuvres complètes. Tome, 1977-1980*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 807-809.

nécessaire ? – Eh bien, oui : la Photo est dangereuse) en la dotant de fonctions [...]¹.

La photo est dangereuse dans l'expérience du *punctum* qu'elle peut susciter, c'est-à-dire en ce qu'elle déclenche une réaction individuelle incontrôlée, et donc incontrôlable.

C'est sans surprise cette dimension qui intéresse DeLillo, qui ne cesse dans le roman de mettre en avant le pôle, ouvert, de la réception individuelle de l'œuvre artistique. Jusqu'à cette suggestion extrême : « *There were no photographs of that fall. She was the photograph, the photosensitive surface. That nameless body coming down, this was hers to record and absorb* »². Cette conception place la responsabilité de la réception de l'œuvre d'art en chacun de nous, loin des décisions parfois confortables que peut prendre la censure pour nous.

Le dernier passage cité montre cependant aussi la complexité du dispositif mis en place par DeLillo autour de la photo de Richard Drew. En effet si l'on résume la scène, Lianne espère trouver, sur un écran d'ordinateur, la photographie d'une performance de rue elle-même possiblement conçue comme la transcription vivante d'une photographie existante, mais disparue des médias traditionnels. Ce qui disparaît aussi, dans cet enchâssement représentationnel, est l'objet de la représentation, à jamais insaisissable.

L'impossible représentation

« *When we say a thing is unreal, we mean it is too real, a phenomenon so unaccountable and yet so bound to the power of objective fact that we can't tilt it to the slant of our perceptions* », écrit DeLillo dans le sillage des attentats³. Le

¹Barthes, R., « La Chambre claire », p. 810.

² *Falling Man*, p. 223.

³ DeLillo, D., « In the Ruins of the Future ».

propre de l'événement est de dépasser l'entendement. Comme l'explique Jacques Derrida, l'événement oblitère sa saisie :

L'épreuve de l'évènement, ce qui, dans l'épreuve, à la fois s'ouvre et résiste à l'expérience, c'est, me semble-t-il, une certaine inappropriabilité de ce qui arrive. L'évènement, c'est ce qui arrive et en arrivant arrive à me surprendre, à surprendre et à suspendre la compréhension. Mieux, l'évènement, c'est d'abord que je ne comprenne pas. Il consiste en ce que je ne comprends pas : ce que je ne comprends pas et d'abord que je ne comprenne pas, le fait que je ne comprends pas : mon incompréhension. [... Il] n'y a d'évènement digne de ce nom que là où cette appropriation échoue sur une frontière¹.

L'événement impose ainsi en quelque sorte sa propre censure, pour qui en est témoin, et plus encore pour qui en « fait l'épreuve ». C'est en effet là l'essence même du fonctionnement du trauma lié au processus de refoulement. Utilisé principalement aujourd'hui pour désigner un état psychique, le mot désigne dans son étymologie grecque une blessure infligée au corps², et la racine indoeuropéenne veut dire « trouée »³. Le trauma est ainsi littéralement ce qui fait trou, au sens où l'événement traumatique ne peut être assimilé ; malgré la brutalité du choc, de l'effraction, l'événement est manqué, il reste inaccessible à la conscience. Dans la scène finale où le moment de l'impact

¹ Derrida, Jacques, « Auto-immunités, suicides réels et symboliques. Un dialogue avec Jacques Derrida », in Borradori, Giovanna (ed.), *Le « concept » du 11 Septembre. Dialogue à New York (octobre-décembre 2001)*, Paris, Galilée, 2004, p. 139.

² Daanoun, K., *Don DeLillo: Falling Man*, p. 80.

³ « *trauma introduce[es] a hole within the self* » (Ganteau, Jean-Michel, « Disquieted Negative Capability: the Ethics of Trauma in Contemporary Literature », in Herrero D. and Baelo-Alués S. (eds.), *Between the Urge to Know and the Need to Deny*, Heidelberg, Universität Winter, 2011, p. 24).

de l'avion dans la Tour Nord est décrit de l'intérieur, du point de vue de Keith, le narrateur écrit : « *He was losing things as they happened. He felt things come and go* », puis un peu plus loin : « *These were moments he'd lost as they were happening* »¹. Le roman reproduit dans sa structure le mécanisme traumatique : il faut attendre la fin du roman, le retour de la scène primordiale, pour comprendre l'origine réelle du trauma chez Keith : non pas seulement la violence de l'attentat mais la mort de son ami Rumsey dans ses bras². L'événement traumatique personnel « revient dans les coulisses de l'*explicit* »³ ; jusqu'à ce moment, il y a eu refoulement, censure psychique. Dans un entretien accordé à François Busnel, DeLillo explique au sujet de Keith, le protagoniste du roman, qu'il y a « un point aveugle dans sa vie, un angle mort »⁴. Florian Tréguer, qui cite l'auteur, reprend ses métaphores et renouvelle une image quelque peu éculée de la langue française en évoquant « l'inouï et l'*invu* de l'horreur »⁵. L'événement est bien ce qui « disparaît dans la fulgurance de son apparition »⁶.

Se pose dès lors la question de sa mise en discours fictionnel ; et la réponse de DeLillo est à trouver dans son choix de représenter l'événement – l'attaque du WTC plus globalement – en creusant la béance de la représentation. Tout d'abord, s'il s'inscrit certes dans une réflexion clairement post-moderne sur l'impossible référentialité du geste artistique, le dispositif intermédial complexe au cœur du roman semble avant tout tenir au sujet même de ce dernier. Le recours à l'intersémiotité pour tenter de

¹ *Falling Man*, p. 240 et p. 243.

² Amfreville, Marc, *Ecrits en souffrance : Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009, pp. 134-135.

³ Tréguer, F., *Terreur, trauma, transferts*, p. 144.

⁴ Tréguer, F., *Terreur, trauma, transferts*, p. 144.

⁵ Tréguer, F., *Terreur, trauma, transferts*, p. 145.

⁶ Daanoun, K., *Don DeLillo: Falling Man*, p. 78.

représenter l'événement dit la « résistance épistémologique »¹ de ce dernier, repoussé toujours plus loin par l'enchâssement des médiations. Il en est ainsi notamment de cette scène clé mentionnée plus haut où Lianne, la femme de Keith, visualise sur un écran de multiples photographies volées de plusieurs performances de rue² évoquant immanquablement la célèbre photo de Richard Drew. Lianne apprend dans cette même scène en lisant sur Internet l'une des multiples entrées nécrologiques sur l'artiste *performer* que ce dernier, David Janiak connu sous le nom de « Falling Man », prévoyait de faire un ultime saut sans harnais : l'art visuel ne pourrait-il donc atteindre l'authenticité de la représentation qu'au prix d'un intégrisme suicidaire ? En tout état de cause, le recours répété à l'*ekphrasis*, l'enchâssement – démultiplié – du geste représentationnel autour de l'homme qui tombe, ne cessent bien sûr d'en repousser plus loin et d'en brouiller le référent, la victime réelle, que les autorités s'emploient précisément à cacher. DeLillo réhabilite donc une image censurée tout en dénonçant le faux pouvoir des images, celui qui est, selon Louis Marin, le pouvoir « 'primitif' de la représentation comme effet : présentifier l'absent »³. Dans le même temps, il perce cette trouée représentationnelle qui seule peut approximer l'événement, l'événement qui fait trou par son essence même mais aussi par ce trou béant qu'il laisse dans le paysage newyorkais et américain.

« *But when the towers fell.* » Cette phrase tirée de l'article « In the Ruins of the Future », nous rappelle également que l'événement excède toujours sa mise en mots. Par-delà là encore le constat post-moderne de l'usure

¹ Daanouné, K., *Don DeLillo: Falling Man*, p. 182.

² « *The performance pieces were not designed to be recorded by a photographer.* », *Falling Man*, p. 220.

³ Marin, Louis, *Le Pouvoir des images*, Paris, Seuil, 1993, p.11.

et de l'arbitraire du langage, constat qui parcourt la totalité de l'œuvre delillienne, la subordonnée laissée en suspens permet de signifier la béance du langage, son échec à dire les attentats. C'est encore une fois comme si l'événement imposait sa propre censure, comme si l'événement, en laissant le monde interdit, interdisait toute tentative discursive pour le capter. « *[W]hat has happened to the meaning of things, to tree, street, stone, wind, simple words lost in the falling ash* », se demande Keith à la page 103 du roman. Le roman, pourtant, par son existence même, résiste à cette injonction au silence inhérente à l'événement, et cherche à cerner l'indicible par le dire. Le premier chapitre du roman, pour dire d'emblée la chute des tours et ce monde méconnaissable, impose une langue défamiliarisante, un idiome heurté fait de ruptures de tout ordre (multiplication des formes non-finies, style paratactique, saillance des formes cataphoriques, usage emphatique d'une pronominalisation indéfinie...). Le langage ordinaire s'est effondré avec les tours, suggère Kristian Versluys¹, mais l'effort pour dire demeure, bravant l'interdit de l'événement lui-même.

Lynn Sharon Schwartz, qui, dans sa nouvelle « Near November », rappelait cette injonction au silence imposée par les attentats (« *we long for silence. Enough words have been spoken.* »), conclut son texte par ces mots, certes ambivalents de par leur position finale : « *We will do what is needed; we will write the next sentence* »². C'est ce que fait DeLillo : il écrit la phrase suivante, puis la suivante, lettre après lettre, comme le rappellent métatextuellement ces lettres de l'alphabet qui affleurent parfois à la surface

¹ Kristian Versluys : « *an accumulation of such minor divergences points to the forging of an idiosyncratic language slightly out of sync with common parlance [...]. Ordinary language collapses with the tower.* », *Out of the Blue*, p. 42.

² Versluys, K., *Out of the Blue*, p. 12.

du texte à la faveur de l'apparition de sigles ou de nominations réduites à leurs initiales. Il fait le choix d'une écriture incertaine, construisant un roman dialogique, lacunaire, inchoatif, contre-discours qui à son tour choisit la censure, celle de l'expression 9/11, canonisée par les médias mais jamais utilisée par DeLillo dans le roman. Ou pour être plus exacte, 9/11, nomination expéditive et iconique consensuelle, n'affleure dans le récit qu'une fois, sous la forme du numéro d'urgence 911, comme le retour d'un refoulé, celui d'une Amérique fragilisée.

Conclusion

Ce sont donc des formes de censure diverses que combat DeLillo. Sur un terrain politique, il s'attaque au processus d'invisibilisation à l'œuvre dans la couverture officielle de l'attentat : censure de certaines images inacceptables pour une nation conquérante, censure discursive par le formatage d'un discours monologique et manichéen afin de contenir l'événement, délégitimisation de toute expression artistique conduisant de nombreux romanciers à intérioriser cette injonction au silence. Il faudra à la plupart d'entre eux cinq années environ pour dépasser cette auto-censure, les romans les plus connus sur le 11 septembre paraissant à partir de 2006 : *Extremely Loud and Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer, *The Good Life* de Jay McInerney, *Terrorist* de John Updike. DeLillo ne fait donc pas exception à la règle avec *Falling Man* publié en 2007.

Peut-être ce temps de latence était-il indispensable pour que le contre-discours proposé soit audible pas ses concitoyens. En effet, le roman déconstruit le discours officiel en pointant la part de culpabilité de l'Amérique, en dénonçant le processus d'auto-mythification sur lequel elle s'est construite, et en remettant en cause ou en infléchissant la polarisation rassurante *Us VS. Them*. Par ailleurs, DeLillo fait ressurgir les images censurées : images jamais montrées

de corps suppliciés, ou images retirées de corps en chute promis à une mort certaine, et notamment la plus célèbre d'entre elles, qui donne son nom au roman.

Cette contre-attaque qui donne à lire et à voir ce qui a été tu et/ou caché s'élabore cependant dans la conscience que l'événement re-présenté échappe précisément par essence à toute représentation. L'événement traumatique interdit par essence sa propre saisie, en dépassant l'entendement et en produisant un processus de refoulement/censure psychique chez les victimes d'une part, et en défiant toute mise en mots d'autre part. Par ses jeux intermédiaires éminemment complexes, le roman rappelle l'impossible capture de la réalité de l'événement. Cependant, le roman est bien un défi à cette censure ultime : par les mots, il cherche et parvient à comprendre et à dire ne serait-ce qu'un peu de l'incompréhensible et de l'indicible. Il accomplit ce que DeLillo anticipait au lendemain de l'attentat :

The event itself has no purchase on the mercies of analogy or simile. We have to take the shock and horror as it is. But living language is not diminished. The writer wants to understand what this day has done to us. [...] There is something empty in the sky. The writer tries to give memory, tenderness and meaning to all that howling space.¹

Tout en creusant une béance de la représentation, l'écriture, consolatrice, parvient à remplir d'un peu d'humanité ce vide hurlant à la mort. Par la médiation d'une nature morte de Morandi, le roman permet même de rendre à la vie, certes de manière fugace et fantasmée, les deux tours jumelles :

*Martin [Ridnour] stood before the paintings.
"I'm looking at these objects, kitchen objects but removed from the kitchen, the house, everything practical and functioning. And I must be back in another time zone,*

¹ DeLillo, D., « In the Ruins of the Future ».

I must be even more disoriented than usual after a long flight," he said, pausing. "Because I keep seeing the towers in this still life."

Lianne joined him at the wall. The painting in question showed seven or eight objects [...]. Two of the taller objects were dark and somber [...].

"What do you see?" he said.

She saw what he saw. She saw the towers.¹

Par-delà le retour visuel – spectral, à l'image des tableaux du peintre italien – des tours, c'est aussi, et peut-être surtout, par la magie du langage que celles-ci reviennent à la vie. En effet, la « *[n]atura morta* »² de Morandi « vibr[e ici] de cette *persistance du vivant* que marque l'anglais 'still life', qui s'apparente à une intensité vitale qui transcende le temps »³.

Parce qu'il clôt un chapitre, ce passage sur le tableau semble pourtant précipiter une nouvelle fois les tours dans le vide de la page blanche au moment même où leur présence sous les yeux de Lianne est réaffirmée. Mais ce moment épiphanique a une portée autre. Comme l'écrit Florian Tréguer :

L'épiphanie du tableau métaphorise en quelque sorte l'entreprise globale du roman, son ambition dernière, l'hypotypose lumineuse qui doit rendre présente l'absence même, sous les espèces des tours disparues. [...] Si l'hypotypose se définit largement comme l'art littéraire de rendre présent l'image de ce qui est absent, FM doit se lire dans son ensemble comme une vaste hypotypose, tendue vers cette épiphanie de la restitution, en un flash spectral, de ce que l'Amérique a perdu.⁴

« Ce que l'Amérique a perdu » parce qu'un groupe terroriste a voulu l'effacer dans un geste idéologique,

¹ *Falling Man*, p. 49 (c'est nous qui soulignons).

² *Falling Man*, p. 12.

³ Tréguer, F., *Terreur, trauma, transferts*, p. 207.

⁴ Tréguer, F., *Terreur, trauma, transferts*, pp. 206-208.

premier acte de censure symboliquement combattu par le roman.

Bibliographie

Sources primaires

DELILLO, John, « In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September » , *Harper's*, décembre 2001, pp. 33-40. URL : <http://www.theguardian.com/books/2001/dec/22/fiction.dodelillo>, consulté le 24 juillet 2021.

DELILLO, John, *Falling Man*, London, Picador, 2011 [2007].

DELILLO, John, *Point Omega*, New York, Scribner, 2010.

FOER, Jonathan Safran, *Extremely Loud and Incredibly Close*, London, Penguin Books, 2005.

MCINERNEY, Jay, *The Good Life*, New York, Alfred Knopf, 2006.

Sources secondaires

AMEND, Christoph et DIEZ, Georg, « I don't know America anymore » (An interview), *Die Zeit*, 11 octobre 2007.

AMFREVILLE, Marc, *Ecrits en souffrance. Figure du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009.

BARTHES, Roland, « La Chambre claire », *Œuvres complètes. Tome, 1977-1980*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp.785-895.

BINELLI, MARK, « Intensity of a Plot: Mark Binelli interviews Don DeLillo », *Guernica*, 17 juillet 2007. URL

:
http://www.guernicamag.com/interviews/intensity_of_a_pilot/, consulté le 24 juillet 2021.

CARBONE, Mauro, « Falling Man : The Time of Trauma, the Time of (Certain) Images », *Research in Phenomenology*, 47 (2017), pp. 190-203.

COWART, David, « DeLillo and the Power of Language », in Duvall, John N., *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, Cambridge University press, 2008, pp. 151-165.

DAANOUNE, Karim, *Don de Lillo: Falling man*, Paris, Atlante, 2015.

DERRIDA, Jacques, « Auto-immunités, suicides réels et symboliques. Un dialogue avec Jacques Derrida », in Borradori, Giovanna (ed.), *Le « concept » du 11 Septembre. Dialogue à New York (octobre-décembre 2001)*, Paris, Galilée, 2004, pp. 133-196.

DUVALL, John N. et Marzec Robert P., « Narrating 9/11 », *Modern Fiction Studies*, vol. 57 n°3 (Fall 2011), pp. 381-400.

GANTEAU, Jean-Michel, « Disquieted Negative Capability: the Ethics of Trauma in Contemporary Literature », in Herrero D. and Baelo-Alué S. (eds.), *Between the Urge to Know and the Need to Deny*, Heidelberg, Universität Winter, 2011, pp. 21-36.

GRAY, Richard, « Open Doors, Closed Minds: American Prose Writing at a Time of Crisis », *American Literary History*, vol.21, n°1 (Spring 2009), pp. 128-151.

KEESEY, Douglas, *Don DeLillo*, New York, Twayne Publishers Series, 1993.

JUNOD, Tom, « The Falling Man », *Esquire*, Septembre 2003. URL: <https://www.esquire.com/news->

[politics/a48031/the-falling-man-tom-junod/](#), consulté le 24 juillet 2021.

JUNOD, Tom, « The Man Who Invented 9/11 », *Esquire*, 7 Mai 2007. URL : <http://www.esquire.com/fiction/book-review/delillo>, consulté le 24 juillet 2021.

MARIN, Louis, *Le Pouvoir des images*, Paris, Seuil, 1993.

MICHLIN, Monica et SAMMARCELLI, Françoise, « Introduction », *Sillages critiques (Exposition / Surexposition)*, n°17 (2014). URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/3470>, consulté le 24 juillet 2021.

POZORSKI, Aimée, « Journalism's Falling Man: On Documentation and Truth Telling », *Polysèmes*, n°19 (2018). URL: <https://journals.openedition.org/polysemes/3416>, consulté le 24 juillet 2021.

RANCIÈRE, Jacques, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Points, 2017.

RANDALL, Martin, *9/11 and the Literature of Terror*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011.

SONTAG, Susan, *On Photography*, New York, Picador, Farrar, Straus and Giroux, 2001 [1977].

SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, Farrar, Straus and Giroux, 2003.

TRÉGUER, Florian, *Terreur, trauma, transferts*, Paris, Presses Universitaires de France – Cned, 2015.

VERSLUYS, Kristian, *Out of the Blue: September 11 and the Novel*, New York, Columbia University Press, 2009.

A poet is the most unpoetical of anything in existence, because he has
no Identity —
he is continually in for and filling some other body.

John Keats, *Lettre à Richard Woodhouse, Hampstead,*
October 27, 1818

Les images s'ouvrent et se ferment comme nos corps qui les regardent. [...] Comme notre respiration, imperceptiblement suspendue, voire haletante, devant une image qui nous émeut. Comme notre cœur qui bat un peu plus vite à la mesure de l'émotion, dans son rythme de diastole qui ouvre et de systole qui ferme, de diastole qui rouvre et de systole qui referme, et ainsi de suite.
Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, 2007.

Prendre chair : incarnation, incorporation & censure dans quelques œuvres de Damien Hirst et de Marc Quinn

Lawrence GASQUET

**Institut d'Études Transtextuelles et
Transculturelles (IETT)
Université Jean Moulin Lyon 3**

Résumé

La question de l'exposition du vivant réside au cœur du travail de Damien Hirst et Marc Quinn. La représentation de l'organique et le sujet souvent concomitant de la censure du visible appellent éclaircissement. Incarnare, c'est figurer, prendre chair, c'est également prendre la couleur incarnat donnée à la chair par le sang. Je chercherai à voir ici comment les dispositifs imaginés par ces artistes impliquent le spectateur par le biais de l'émotion. Ainsi, la question millénaire de savoir comment « animer l'inanimé » se

transforme en une interrogation sur les modalités d'une stratégie participative qui fait que l'art nous interpelle, nous provoque, nous point, pour employer la terminologie structuraliste ; en un mot, je me demanderai comment l'art visuel qui donne à représenter la chair nous émeut au point de convoquer régulièrement et paradoxalement la censure. Il s'agira de comprendre comment et pourquoi l'émotion liée à l'ouverture de la chair finit par entraîner la censure de la sensation et ensuite celle de la représentation, même non-figurative, par le biais d'un mécanisme réflexif d'auto-censure proportionnel à la force de l'expérience esthétique.

Mots clés : vanité – horreur – corps – Marc Quinn – Damien Hirst

Introduction : Du corps viscéral au corps politique

Nous demeurons devant les œuvres d'art comme devant d'étranges choses qui s'ouvrent ou se referment, pour paraphraser Georges Didi-Huberman¹ : ouverture et fermeture, c'est-à-dire à nos sens, à notre intellection, à notre perception et à notre cognition, voire à notre connaissance. Il sera ici question de voir comment les artefacts s'ouvrent à nous et parfois se referment sur nous, dans la mesure où ils suscitent en nous une expérience intérieure semblable à nulle autre. Cette expérience d'ouverture est parfois si intense qu'elle produit une réaction de fermeture ; la censure s'abat alors. Elle n'est pas forcément publique et sociale – elle peut également être intime et auto-générée. Afin d'illustrer la complexité du processus de censure dans l'art britannique contemporain, j'ai choisi de privilégier ici certaines œuvres de deux Young British Artists (YBA) qui font toujours couler beaucoup d'encre, et qui figurent parmi les plasticiens fétiches du

¹ Didi-Huberman, Georges, *L'Image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007, p. 28. Du même auteur, voir également *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999.

collectionneur Charles Saatchi, connu pour avoir lancé l'acronyme. Damien Hirst et Marc Quinn ont produit des œuvres fortes à partir des années 1980, que l'on pourrait ranger dans la catégorie fluctuante et historiquement marquée des « natures mortes »¹. Ce sont des œuvres aussi intenses d'un point de vue plastique que référentiel, des artefacts d'une facture organique qui les inscrit dans un contexte résolument post-moderne en même temps qu'elles célèbrent et prolongent les grandes traditions de l'art judéo-chrétien des siècles passés, tout entier dévolu à la question de l'incarnation du verbe divin (plus particulièrement Damien Hirst qui a explicitement travaillé sur l'iconologie chrétienne et ses avatars²). Les travaux de Hirst et de Quinn figuraient dans l'exposition *Sensation* ayant fait date à New York en septembre 1999 ; cette exposition du *Brooklyn Museum* fut censurée par Rudolf Giuliani, à l'époque maire de New York, qui la dénonça pour « blasphème » et qui tenta de faire fermer le musée, tout d'abord en retirant la

¹ À ce sujet, on peut consulter l'essai de Laurence Bertrand Dorléac, *Pour en finir avec la nature morte*, Paris, Gallimard, 2020.

² Voir à ce sujet Damien Hirst, *Romance in the Age of Uncertainty*, Londres, White Cube, 2003 ; Damien Hirst, *No Sense of Absolute Corruption*, New York, Gagosian, 1996 ; Damien Hirst, *Pictures from the Saatchi Gallery*, Londres, Booth-Clibborn Editions, 2001 ; Damien Hirst, *I want to Spend the Rest of My Life Everywhere, with Everyone, One to One, Always, Forever, Now*, Londres, Booth-Clibborn, 1998 ; Damien Hirst, *The Death of God, Towards a Better Understanding of a Life without God Aboard the Ship of Fools*, Londres, Other Criteria, 2007 ; Damien Hirst, *In the Darkest Hour There May be Light*, Londres, Other Criteria / Serpentine Gallery, 2006 ; Damien Hirst, *New Religion*, Londres, Paul Stopler / Other Criteria, 2006 ; Damien Hirst, *Corpus : Drawings 1981-2006*, New York, Londres, Gagosian, Gallery / Other Criteria, 2006 ; Damien Hirst, *Beyond Belief*, Londres, White Cube / Other Criteria, 2007 ; Damien Hirst, *For the Love of God, The Making of the Diamond Skull*, Londres, Other Criteria, 2008 ; Heiner Bastian, *Damien Hirst : Void*, Munich, Schirmer Mosel, 2007 ; Damien Hirst, Philip Larkin, *Damien Hirst : Superstition*, New York, Gagosian, 2007.

subvention annuelle municipale de 7 millions de dollars (décision entérinée par la Chambre des Représentants le 3 octobre 1999), et ensuite en demandant au directeur du Musée de transférer ses collections ailleurs (la ville de New York est propriétaire de ce bâtiment). A la suite de ceci, le directeur Arnold Lehman porta plainte contre le Gouvernement Fédéral des Etats-Unis pour non-respect du 1^{er} Amendement de la Constitution¹ ; le 1^{er} novembre, le juge fédéral Nina Gershon ordonna à la municipalité de New York de continuer à verser sa subvention, et lui intima en sus à lui octroyer 5.8 millions de dollars pour payer des travaux de rénovation.

Le parallèle entre les deux artistes semble aller de soi car, outre le fait qu'ils se connaissent bien et dialoguent indirectement par le biais de leurs sculptures / installations, ils paraissent mus par des intuitions et questionnements similaires quant à la nature de l'art et à sa manière de happer, de provoquer, en un mot de bouleverser le spectateur, de susciter une émotion intense par différents moyens, un certain nombre d'entre eux allant au-devant du tabou². Le tabou et la censure posent ensemble les limites

¹ Cf. Premier Amendement de la Constitution américaine / First Amendment to the American Constitution, 1791 : « Le Congrès n'adoptera aucune loi relative à l'établissement d'une religion, ou à l'interdiction de son libre exercice ; ou pour limiter la liberté d'expression, de la presse ou le droit des citoyens de se réunir pacifiquement ou d'adresser au Gouvernement des pétitions pour obtenir réparations des torts subis » (nous traduisons) / « Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof ; or abridging the freedom of speech, or of the press ; or the right of the people peaceably to assemble, and to petition the Government for a redress of grievances ».

² Voir Bernard Dorival, Ignace Meyerson, *Forme, couleur, mouvement*, Paris, Adam Biro, 1991 ; Lydie Pearl, Patrick Baudry, Bernard Lafargue, *Arts de Chair*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1998 ; Béatrice Bloch, Véronique Campan, *Art, regard, écoute, la perception à l'œuvre*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2000 ; Eric

du communicable, de l'acceptable, du descriptible, du représentable et du concevable¹. En parcourant trois expositions ayant fait date dans l'histoire de l'art contemporain et de la censure, principalement à cause de leur traitement transgressif voire subversif du corps et du vivant, je choisirai de m'interroger ici sur les limites de la censure, non pas seulement externe et venant du macrocosme social, mais également la censure interne du spectateur, afin de voir si l'émotion ou son trop-plein ne seraient pas toujours par définition menacés de censure. Nous nous demanderons si ce n'est pas l'excès d'émotion qui finalement toujours provoque le débordement et l'auto-censure chez le spectateur, qui entraîne ensuite dans un mouvement second la captation des œuvres par le pouvoir politique et leur censure officielle. Il s'agira de s'interroger ici sur l'origine de l'acte censeur, sur la nature et le fonctionnement de la transgression, et d'observer quelques-unes des œuvres qui dans les années 1990 ont contribué à *réincarner le concept* en art, après que l'abstraction a creusé son sillon depuis le choc majeur du ready-made *Fountain* de Duchamp en 1917. Le ready-made et la réflexion sur l'œuvre d'art et sa mécanique ont en effet contribué à désincarner l'art en questionnant à la fois son statut et la mécanique qui lui permet d'exister. La censure s'exerça, car Duchamp avait montré que le ready-made était immortel via sa force d'abstraction ; il s'agira ici de voir comment les YBA proposent une réincarnation, une réincorporation de l'art qui est habituellement qualifiée de « violente ». Il s'agit d'un retour aux sources en quelque sorte, car l'art

Darragon, Marianne Jakobi, *La Provocation, une dimension de l'art contemporain*, XIX-XX^e siècles, Paris, Publication de la Sorbonne, 2004.

¹ Voir Agnès Tricoire, Daniel Véron, Jacinto Lageira, *L'Œuvre face à ses censeurs*, Paris, La Scène, 2020.

occidental, qu'il soit religieux ou profane, a toujours porté au corps une attention inquiète et omniprésente.

Les artistes anglais contemporains ont joué un rôle capital dans la tension qui anime l'art contemporain, et qui cherche à légitimer et à réconcilier le conceptuel et l'expérience sensorielle. A la suite de la longue tradition philosophique qui débuta avec John Locke et David Hume, les YBA se sont confrontés à ce que Catherine Bernard appelle « l'enchevêtrement de la matière et de la pensée »¹, et que je nommerai ici « l'incarnation de l'expérience », c'est-à-dire l'expression d'une double expérience à la fois corporelle, sensorielle, et intellectuelle et critique, c'est-à-dire intelligible. Je souhaite ici prendre quelques exemples qui visent à montrer comment ce néo-empirisme a fait date, et comment il s'est de fait heurté à une censure omniprésente, et peut-être d'autant plus redoutable qu'elle provient de l'horizon de réception le plus intime – à savoir la censure provoquée par le for intérieur du spectateur lui-même, mû par ses émotions les plus instinctives. D'hétéronome, la censure peut ainsi parfois se faire autonome, lorsque l'œuvre est dotée d'une force d'impact sensoriel intense. Le corps viscéral donne ainsi naissance au corps politique, comme Hobbes l'avait montré dans *Leviathan*, et comme Abraham Bosse l'avait représenté en 1651 dans son inoubliable frontispice, le corps politique du souverain étant formé et informé par la multitude des corps minuscules de la nation citoyenne selon les préceptes de l'art anamorphique introduit par la Renaissance italienne².

¹ Bernard, Catherine, *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels contemporains*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2018, p. 17.

² Hobbes, Thomas, *Leviathan, or The Matter, Forme, and Power of a Common-Wealth, Ecclesiasticall and Civil*, Londres, A. Crooke, 1651, frontispice d'Abraham Bosse, Cf. <http://expositions.bnf.fr/bosse/grand/268.htm>, consulté le 11 juillet 2021.

Le corps politique est bien l'entité par laquelle nous éprouvons et par laquelle nous manifestons notre être commun, et les YBA ont régulièrement illustré cette articulation : leur esthétique met littéralement en tension la *fabrique* de ce corps politique, dans un geste esthétique général que l'on pourrait désigner comme équarisseur à la suite de Gilles Deleuze¹. Il s'agira de voir ici comment un dispositif provocateur (c'est-à-dire, visant à provoquer pour faire surgir certaines émotions chez un spectateur) résume la dialectique majeure qui structure la politique de la représentation dans l'art anglais des années 1990. Cette politique de la représentation engage *de facto* un corps à corps avec la censure, et sa complexité sera illustrée par quelques-uns de ses exemples les plus saillants.

***Freeze*, ou le point d'impact**

Freeze est le titre d'une exposition qui fit date dans l'histoire de l'art contemporain britannique : en 1988, Damien Hirst expose sur les docks de Londres les travaux d'un groupe d'étudiants de *Goldsmith College*, dont certains deviendront des figures majeures de la scène artistique contemporaine². *Freeze* est un jeu de mot donnant l'injonction de ne plus bouger, de « geler sur pied » (to freeze, c'est littéralement faire passer un corps à une température inférieure à zéro) : l'art des YBA promet ainsi de clouer le spectateur sur place en le privant de sa capacité de se mouvoir, mais pas de celle de s'émouvoir : bien au contraire, *Freeze* tente de fixer le point d'impact

¹ Deleuze, Gilles, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981.

² L'exposition *Freeze* se tient à Surrey Docks à Londres du 6 août au 29 septembre 1988, et fait entre autres figurer des œuvres de Mat Collishaw, Ian Davenport, Angus Fairhurst, Gary Hume, Abigail Lane, Sarah Lucas, Steven Adamson, Fiona Rae. Voir à ce sujet le catalogue de l'exposition *Freeze*, avec une introduction de Ian Jeffrey, Londres, Surrey Docks, Port of London Authority, 1988, non paginé.

(« dedicated to a moment of impact, a preserved now, a freeze-frame »¹). Le titre de l'exposition est tiré d'une œuvre de Mat Collishaw, *Bullet Hole*, montrant un cliché macrophotographique médico-légal puissamment rétroéclairé, et immensément agrandi, du trou laissé par une balle déchirant un cuir chevelu sanglant². Cette littéralisation du point d'impact d'une balle dans la chair est une allégorie efficace de l'exposition entière. Les années 1990 en Grande-Bretagne sont marquées par l'obsession de voir, dans le corps organique, ce qui se dérobe normalement à la vue, ce qui doit idéalement rester contenu par la peau. D'où un nombre d'expositions aux titres aussi évocateurs que *Sensation* (1997), *Incarnate* (1998), *Spectacular Bodies* (2000), ou encore *Bad Art for Bad People* des frères Chapman (2006)³. Damien Hirst est connu pour son geste magistral de découpe sagittale en trois dimensions (certains critiques ont d'ailleurs souligné qu'il avait débuté dans le monde de l'art avec le geste le plus fort qu'il puisse connaître au cours de sa carrière, la suite ne pouvant être que moins magistrale – il s'efforce depuis de rester à la hauteur de son premier geste, tâche il est vrai quasi-impossible). Ce geste de découpe fut par exemple repris en deux dimensions dans l'exposition de Gilbert and George intitulée *The Fundamental Pictures* (1996), qui donnait à voir des images microscopiques magnifiées de sécrétions humaines (sang, sperme, urine, etc.), reproduisant comme à l'habitude chez les deux artistes l'organisation spatiale fragmentée des vitraux, la valeur purement plastique de nos

¹ Jeffrey, Ian, *Freeze*, non paginé.

² Collishaw, Mat, *Bullet Hole*, 1988, Cibachrome 243,8 cm x 365,8 cm, accessible sur <https://matcollishaw.com/works/bullet-hole/>, consulté le 11 juillet 2021.

³ À ce sujet on peut consulter Eckhard Schneider, *Jake and Dinos Chapman*, Kunsthau Bregenz, KUB, 2005 ; Christoph Grunberg & Tanya Barson, *Jake and Dinos Chapman, Bad art for bad people*, Londres, Tate Publishing, 2007.

sécrétions stylisées suffisant à nous assurer une nouvelle identité en tant que créatures potentiellement intéressantes, au moins à un niveau macroscopique¹.

Ce désir de l'art de donner à voir les secrets qui habitent les mouvements de la vie organique nous rappelle bien sûr la façon dont l'anatomie s'acoquina avec les arts à partir du XVI^e siècle, jusqu'à ce que « l'anatomie plastique » devînt une des branches principales de l'anatomie au XIX^e siècle, ouvrant à l'académie un domaine réservé à la sphère médicale². Damien Hirst semble prendre l'étymologie grecque du terme *anatomie* au pied de la lettre (*anatômia*, dissection, incision, section vers le haut), fendant en deux veaux, vaches, cochons et requins ou les soumettant à toutes sortes de divisions régulières et symétriques. Si l'individu psychique résiste à la division du point de vue étymologique (latin *individuum*, indivisible), le corps, lui, semble au contraire avoir le démembrement et la section plus faciles, comme nous l'ont rappelé de façon magistrale le Caravage et son Holopherne, Rembrandt et le docteur

¹ Gilbert and George, *The Fundamental Pictures*, 39 pièces, 1997, <http://www.gilbertandgeorge.co.uk/work/pictures/1996/fundamental-pictures>, consulté le 11 juillet 2021 ; on peut consulter Nicola Spinosa, *Gilbert and George, New Testamental Pictures*, Milano, Charta, 1998.

² A ce sujet, voir Lawrence Gasquet, "Theatrum Anatomicum : Dissecting Pleasure" in Chézaud, Patrick, Gasquet, Lawrence, Shusterman, Ronald, *L'Art de plaire*, Paris, Gérard Monfort, 2005 ; Mathias Duval et Edouard Cuyer, *Histoire de l'anatomie plastique*, Paris, Alcide Picard et Kaan, 1898 ; Laurence Talairac-Vielmas, *Mécaniques du vivant : Savoir médical et représentations du corps humain XVII–XIX^e siècle. Epistémocritique* (octobre 2012) ; Laurence Talairach-Vielmas, Rafael Mandressi, « Modeleurs et modèles anatomiques dans la constitution des musées médicaux en Europe, XVIII^e-XIX^e siècle », *Histoire Transnationale des Musées. Revue Germanique Internationale* n°21 (2015), pp. 23–40 ; Laurence Talairach-Vielmas, *Histoire, médecine et santé* n°5 (printemps 2014) mis en ligne le 23 mai 2017, consulté le 11 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/hms/638>.

Deijman, Soutine et ses carcasses, ou le Titien et son Marsyas¹. Ces peintres sont à mettre du côté des Young British Artists, car contrairement à toute une tradition anatomique qui a cherché à rendre la chair exposée plaisante au spectateur, ils souhaitent représenter la chair dans toute sa sanglante vérité. Vésale et ses innombrables plagiaires, qui donnent à voir des écorchés vidés de leur sang et humeurs, arborant un squelette souvent aussi approximatif qu'hygiénisé, firent basculer un domaine dont l'étude est le littéral (le médical) dans un champ par essence métaphorique (l'allégorie), transformant ainsi le déplaisir instinctif du spectateur de l'autopsie (*autopsia* : voir de ses propres yeux) en plaisir raffiné de l'esthète, voire du voyeur (cf. les gravures de Charles Estienne²). Aujourd'hui, il revient à un Damien Hirst de nous rappeler qu'un mouvement subreptice (un *accident*) pourrait nous substituer au cadavre d'*Adam & Eve (Banished from the Garden, 1999)*, nous amener nous aussi sur le brancard roulant, pour compléter la nature morte (*Still, 1994*) et c'est la volonté d'un Marc Quinn que de nous faire mesurer du regard que tout le sang d'un corps humain tient dans son extrémité pensante (*Self, 1991*).

*Self*³ est une sculpture faite de 4 litres et demi de sang appartenant à Quinn, ce qui est le volume contenu dans un corps humain adulte, tiré d'un don régulier effectué pendant un an. Le sang a été coulé dans un moulage global de la tête de Quinn, moulage retiré à une température inférieure à zéro, ce qui laisse son contenant littéralement *informé*. Le

¹ Voir Nadeije Laneyrie-Dagen, « Eloge de l'Horreur » in *Représenter l'horreur*, numéro spécial d'*Art Press*, Paris (mai 2001), pp. 11-17.

² À ce sujet, voir Rafaël Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste. Dissection et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003 ; Magali Vène, *Ecorchés. L'exploration du corps XIV – XVIII^{ème} siècle*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque Nationale de France, 2001.

³ Quinn, Marc, *Self*, 1991, <http://marcquinn.com/artworks/self>, consulté le 11 juillet 2020.

mouvement même du démoulage a laissé des imperfections, des scories sur la surface de glace, et ces infimes traces de frottement, normalement invisibles sur la matière souple de l'épiderme, sont immortalisées par la congélation, acte de figement symbolique de la matière, d'asphyxie du vivant. Cette sculpture réconcilie donc les extrêmes, concédant une apparence de vie éternelle (tout au moins jusqu'à ce que l'on débranche le congélateur, ce qui s'est produit par accident lorsque des ouvriers ont coupé le courant du musée où *Self* était entreposé) à un fluide qui dans son milieu naturel ne cesse jamais de circuler en un savant circuit balisé par des organes majeurs. Le circuit s'est arrêté avec *Self*, mais assez ironiquement (ou, pourquoi pas, très candidement) il nous rappelle que tout ce mouvement pourrait bien reprendre, si on ramenait ce sang à son stade liquide et qu'on l'injectait à un corps malade. Quinn a également produit *Origin of Species* (1993), un *Self* fait de lait de coco, substance végétale biocompatible qui peut remplacer le sang humain en cas de transfusion de fortune¹. *Self* est une sculpture évolutive et métamorphique qui connaîtra son stade final avec la mort de l'auteur, puisque Quinn fabrique un nouveau *Self* tous les cinq ans, les modifications chimiques de son sang épousant les métamorphoses de son enveloppe charnelle.

Le *Self* de Quinn n'est pas sans évoquer le monumental *Marsyas* d'Anish Kapoor, qui fut créé spécialement pour remplir le hall de la *Tate Modern* en 2003². Cette sculpture,

¹ Quinn, Marc, *Origin of Species*, 1993, <http://marcquinn.com/artworks/single/origin-of-species>, consulté le 11 juillet 2020.

² Kapoor, Anish, *Marsyas, The Unilever Series*, Londres, Tate Modern, 9 oct 2002- 6 April 2003, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-anish-kapoor-marsyas>, consulté le 11 juillet 2020. Voir également Anish Kapoor, *Marsyas*, Londres, Tate Publishing, 2003 ; Anish Kapoor, *My Red*

une des plus grandes jamais réalisées, est constituée d'une membrane souple de polymère élastique rouge sang, et présente une étonnante forme évidée dans lequel le spectateur circule. On peut difficilement ne pas voir dans ce superbe titan souplement écartelé un hommage direct à tout le sang qui ne fut jamais versé par les artistes anatomistes des siècles passés pour échapper à la censure de l'Église ; la gigantesque enveloppe vide de Kapoor est constituée de ce que tous les écorchés vésaliens ont perdu pour l'amour de l'art et de la bienséance. Juste retour de manivelle, après tout : les photographies du montage de *Marsyas* nous montrent également un étonnant lacs de polymères élastiques évoquant un réseau veineux¹. Aristote disait que le sang est la matière où, mieux qu'ailleurs, les formes se forment ; le sang est une humeur bien à part, comme le souligne Panofsky dans son analyse de l'humeur noire². À la différence des autres fluides des théories humoristes, il n'est jamais produit en excédent, et il s'inscrit toujours dans une économie positive, contrairement aux autres humeurs ; d'où son association par exemple avec la figure de Vénus, beauté plastique, dans la représentation classique. Il est intéressant de recouper ces formes avec la symbolique complexe du sang du Christ ostensiblement développée par l'art judéo-chrétien³. Georges Didi-Huberman dans *L'Image ouverte* montre comment un subreptice glissement s'effectue dans l'art chrétien, où l'on passe du sang organique du Christ (*Christos* signifiant à l'origine ce qui a été couvert d'un liquide), s'échappant par ses plaies (*effusus*) vers une sorte de sang plastique, un *ornatum* qui a

Homeland, Malaga, CAC, 2005 ; Laurent Busine, *Melancholia*, Boussu - Grand-Hornu, MAC's, 2004.

¹ Voir par exemple <http://anishkapoor.com/156/marsyas-3>, ou <https://anishkapoor.tripod.com/>, consultés le 11 juillet 2020.

² Voir Erwin Panofsky, Raymond Klibansky, Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989 [1964].

³ Didi-Huberman, Georges, *L'Image ouverte*, pp. 44-54.

plus à voir avec ce dont on enduit une surface (cf. les variations du fabuleux ton d'incarnat), ce avec quoi on teint un linge (cf. le voile de la Véronique ou le suaire de Turin)¹. Dans les œuvres de nos deux artistes, le sang devient lui aussi *ornatum*, parure purement plastique ; cependant, l'horizon de la réception le fait rapidement glisser du côté de *l'immundum*, de la souillure². Cette remontée, ce mouvement du viscéral vers la surface que ces œuvres donnent à voir, sont alors plus ou moins bien supportés, plus ou moins bien « incorporés » et « digérés » par le public. C'est que tout un pan de l'art organique est encore frais dans les mémoires ; que l'on songe aux dérapages des actionnistes viennois et aux grand-messes glauques de Joseph Beuys, tous censurés, qui facilitèrent les amalgames parfois tout à fait fâcheux entre le politique et le plastique, et l'on pourra comprendre quelques-unes des réserves qui furent émises. Rien de tel avec nos jeunes Britanniques : leurs revendications s'inscrivent au-delà du politique, et revendiquent d'emblée la sphère métaphysique. En effet, de par leur appartenance évidente au genre de la vanité, du *memento mori*, ces sculptures s'inscrivent paradoxalement dans une lignée penchant habituellement plutôt vers la rigueur et l'humilité, sinon vers l'ascétisme, concepts qu'il semble à première vue difficile d'associer avec un art qui semble davantage tenir de l'effusion et de la révélation douloureuse que de la pudeur et de la retenue³. Et pourtant.

Sensation : le point de basculement

Les travaux de Quinn questionnent la nature du vivant. Il travaille par exemple sur les effets produits sur la matière

¹ Didi-Huberman, Georges, *L'Image ouverte*, p. 160.

² Didi-Huberman, Georges, *L'Image ouverte*, p. 163 ; voir aussi Jean Clair, *De Immundo*, Paris, Galilée, 2004.

³ Sur l'histoire de la vanité, voir Victor Stoichita, *L'Instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999.

organique ou synthétique par les variations de la température de l'air. Les températures extrêmes (celles où la matière organique cesse de vivre) le passionnent et le forcent à interroger des définitions communément acceptées. L'œuvre *Rubber Soul* (1994) nous force à remettre en question l'assertion selon laquelle la vie se mesure à l'aune du mouvement organique¹. C'est une sculpture à la fois vivante et morte, épousant de manière surprenante la catégorie aporétique du « Undead » inventée par Bram Stoker pour le personnage de *Dracula* (ni vivant, ni mort)². La sculpture gelée de Quinn incorpore en effet une grenouille *rana sylvatica*, qui présente la troublante particularité de ne pas mourir lorsque son sang et ses organes vitaux s'arrêtent complètement sous l'effet d'une température inférieure à zéro. Quinn a placé cette grenouille au sein d'un moulage en perspex de sa tête, à l'endroit où se trouve la glande pinéale, au centre des deux hémisphères du cerveau. On a longtemps cru que la glande pinéale était un reste de notre passé reptilien, Descartes y ayant situé le siège de l'imagination et de l'âme. À la fin de l'exposition, la petite grenouille fut restituée à son zoo, non sans avoir troublé de nombreux spectateurs invités à revoir leurs classifications habituelles en matière de physiologie : qu'est-ce donc que la vie, dès lors qu'on peut parfaitement la réconcilier avec son contraire ? La mort, le plus grand tabou humain, objet de toutes les censures et euphémismes, serait-elle à réenvisager complètement ?

Quinn partage avec Hirst cette candeur honnête qui fait dire aux deux artistes qu'ils ne parviennent pas à se connaître eux-mêmes, à appréhender leur propre image ; comment dès lors pourraient-ils créer une image quelque

¹ Quinn, Marc, *Rubber Soul*, 1994, <http://marcquinn.com/artworks/single/rubber-soul>, consulté le 11 juillet 2020.

² Stoker, Bram, *Dracula*, New York, Norton, 1997 [1897].

peu fidèle du monde ¹ ? *12.5% Proof* (1993) est une œuvre mettant en scène un autoportrait de Quinn, et il est intéressant de voir que c'est justement le fait que c'est une sculpture kinétique qui a particulièrement rebuté le public. La figuration de son pénis en érection a assurément contribué à sa censure². Cette sculpture est un parallélépipède fait de verre Priva-Lite (qui devient transparent lorsque traversé par un courant électrique) qui laisse voir son contenu pendant un sixième de seconde à chaque fois qu'un ordinateur mallarméen tire un coup de dés gagnant. Ce que l'œil humain perçoit alors est une silhouette humaine ensanglantée (le moulage du corps de Quinn) qui éclabousse la vitre, la sculpture projetant du vin depuis de multiples orifices. Il semble que les connotations dionysiaques n'aient pas davantage séduit le public que la refonte postmoderne de l'Eucharistie³ ; on peut même gager que cette illusion de mouvement, voire de vie soit l'élément qui l'ait rendue insupportable, créant une terrible frustration – celle de ne pouvoir voir ce que l'on souhaiterait dévorer du regard. La stase rassure, l'immobilité d'une œuvre conforte le public dans une sorte de sérénité méditative, alors qu'une œuvre dynamique possède une dimension non achevée qui est bien plus inquiétante. Cette silhouette qui semble animée d'une vie propre, cette sculpture qui se laisse voir uniquement lorsque le hasard décide de jouer une combinaison de dés, ce vin qui semble du sang (d'autant plus facilement lorsqu'on connaît les autres sculptures de

¹ Voir David Thorp, « A Universe of Opposites », in Quinn, Marc, *Incarnate*, non-paginé, Londres, Booth-Clibborn Editions, 1998 et Damien Hirst, Gordon Burn, *On The Way to Work*, London, Faber, 2001.

² Quinn, Marc, *12.5% Proof*, 1993, <https://dhaps.org/kunstwerken/125-proof2367/>, consulté le 11 juillet 2020.

³ À ce sujet, voir Mark Gisbourne, « Dis-incarnate (and whose Body is it anyway ?) », et David Thorp, « A Universe of Opposites », in Quinn, Marc, *Incarnate*, non paginé.

Quinn) sont autant d'éléments qui bousculent les règles habituelles de l'œuvre exposée et laissent libre cours à une certaine dérive de l'imagination humaine, titillée par ses propres émotions corporelles et volontiers irritée par les sécrétions corporelles des autres. Travailler avec la représentation du corps est autre chose que de travailler avec des vrais corps, ne fussent-ils que moulés, et de vrais fluides, ne fussent-ils que végétaux.

C'est précisément dans ce désir d'établir un jeu de correspondances entre l'organique et sa représentation dans l'art qu'il faut considérer la préférence de Hirst de travailler à partir d'êtres morts véritables : ainsi, ses œuvres épousent à leur tour le mouvement du temps, et le processus de décomposition peut s'enclencher. Ironique hommage aux œuvres minimalistes de Judd et de Koons qui prétendaient s'affranchir de l'espace et du temps pour entrer dans l'univers aseptisé du White Cube postmoderne, les aquariums de Damien Hirst laissent tout de même passer la lumière, agent responsable d'une décoloration des pigments naturels et de la prolifération d'algues microscopiques (cf. *Love Lost*, 2000), qui contribuent à insuffler une vie nouvelle à ce que l'on croyait inanimé. Hirst travaille très souvent volontairement avec des matériaux qui vont se modifier au fil du temps, en dépit de leur solidité certaine et nécessaire. La *vanité* postmoderne se trouve donc elle-même ironiquement soumise aux outrages du temps, comme toute matière terrestre. Les murs de verre et le formaldéhyde ne font que ralentir le processus de corruption. Cette soustraction au mouvement ordinaire du temps tel que nous le percevons (un mouvement tout *relatif*, tel que le souligne aussi Quinn avec sa rainette) était déjà visible dans une des toutes premières œuvres de Hirst, devant laquelle Francis Bacon serait resté une heure à méditer¹. *A Thousand Years* (1990) donne à voir sous un

¹ Cf. Hirst, Burn, *On The Way to Work*, p. 181.

grillage microfin les différentes étapes de la vie d'une mouche, les insectes s'étant développés depuis une tête de veau laissée en putréfaction dans la cage et achevant leur cycle vital en s'électrocutant sur le néon bleu voisin (cette œuvre fut censurée et interdite car elle ne garantissait plus l'asepsie du musée selon les pouvoirs publics, il fallut donc remplacer le cadavre et le sang par des ersatz). Selon Hirst, on ne peut échapper à l'entropie, et c'est ce que ses carcasses suspendues nous assènent, lorsque nous sommes nous-mêmes invités à les traverser de notre propre corporéité. Ces animaux ne s'animent plus autour de nous, c'est maintenant nous qui nous déplaçons en eux, et qui sommes invités à poursuivre notre réflexion sans fin sur la corruption de la matière, tournant en rond comme les deux petits requins semblent tourner infiniment sur leur rampe elliptique (*Two Similar Swimming Forms in Endless Motion, Broken*, 1993). L'ironie veut que le célèbre requin de Hirst *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) ait lui-même donné lieu à une réinterprétation par l'artiste tchèque David Cerny intitulée *Shark* (2005), mettant en scène un aquarium contenant un mannequin de cire reproduisant le cadavre de Saddam Hussein, corde au cou¹. L'œuvre fut brièvement montrée à Prague mais fut ensuite censurée par décret de la Mairie de Middelkerke en Belgique, court-circuitant le Musée d'Art de la ville qui devait l'exposer de peur qu'elle ne suscite de graves troubles civils en Europe.

La censure peut aussi être exercée par l'artiste lui-même, désirant diminuer l'impact de son œuvre, l'adoucir, l'euphémiser en soulignant sa « fausseté », sa dimension représentative par excellence. La gigantesque sculpture *Hymn* (1996), réplique d'un jouet célèbre en Angleterre,

¹ David Cerny est représenté par la galerie Hohmann (California, USA) visible sur le site <https://www.hohmann.art/cerny>, consulté le 11 juillet 2021.

devait selon Hirst absolument être en bronze mais avoir l'apparence du plastique, parce qu'il voulait que la couche de peinture superficielle s'écaille, se ternisse, en dépit de la solidité requise pour la confection d'une telle pièce, au grand désespoir du fondeur : « the paint on it is like skin... It's an outdoor sculpture. It's like a car. It'll decay. So eventually what you'll be left with is this solid bronze man with bits of paint hanging off it. So in a way it's like what happens to your body. I like it for that reason.¹ » Hirst nous montre que toutes les structures que l'on a coutume d'identifier comme relativement stables ne le sont guère (et pensons là aussi à l'importance de l'échelle : les animaux choisis s'imposent à nos sens de par leur taille, et nous ne pouvons que nous sentir plus proches d'eux en notre qualité de grands mammifères). Cette essence corruptible de la matière soumise à la marche des siècles, au « pouls des choses » comme le donne le Littré, est précisément ce à quoi Francis Bacon faisait allusion quand il répétait qu'il souhaitait « se soumettre à la brutalité des faits² ». Hirst fait ainsi écho à Bacon lorsqu'il souligne qu'il aime « la violence des objets inanimés ». Comme beaucoup d'autres œuvres d'art, les réservoirs de verre ou les moulages de bronze sont les futiles agents de l'effort de préservation, de soustraction au mouvement usuel de la vie, mais ce n'est finalement que notre perception grossière qui entretient l'illusion de leur stabilité. Bien sûr, ce qui rend les œuvres de Hirst si poignantes, c'est qu'il ne flirte jamais avec le virtuel : un art que certains définissent de conceptuel se trouve véritablement *incarné*. Ainsi par exemple les papillons de *In and Out of Love* (1991) ou d'*Untitled* (1994)

¹ Cf. Hirst, Burn, *On The Way to Work*, pp. 147-148.

² « The brutality of fact », Bacon cité par Gordon Burn in « The Hay Smells Different to the Lovers than to the Horses » in Hirst, Damien, *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings*, New York, Gagosian, 2001, p. 8.

se retrouvent-ils véritablement insérés à l'œuvre, voletant sur les spectateurs ou se trouvant englués dans la peinture d'un rose à l'ironie dégoulinante. C'est seulement grâce à cette œuvre d'art que vous verrez de vos yeux cette somptueuse aile de papillon immobilisée dans toute sa beauté ; mais si vous regardez d'un peu plus près, vous verrez que la peinture a débordé du petit cadavre. Tout ceci n'est bien sûr guère nouveau dans l'histoire de l'art occidental, mais la revendication n'a rien perdu de sa force, même si la subtilité de tout cela peut échapper au spectateur distrait. La peinture a toujours frayed avec l'organique dans le choix de ses matériaux, utilisant des morceaux de corps, depuis les poils d'animaux jusqu'aux peaux en passant par les éponges, fabriquant les pigments de couleur avec des humeurs, des scories, des débris vivants ; certains outils de peintres se distinguent à peine d'instruments de chirurgie¹ ; il est tentant de voir ici un lien thématique pertinent avec les œuvres de Hirst qui s'attardent sur la beauté intimidante des scalpels, immobiles et glaçants après le travail de découpe de la chair (cf. *Adam & Eve Banished from the Garden*, 1999).

Mais qu'est-ce qui fait l'impact des œuvres de Quinn et de Hirst, qu'est-ce qui fait au fond que le spectateur est mû, et bien sûr ému, déclenchant une réaction défensive qui initie un processus de censure ? Comment ce mouvement physique de soustraction d'un être vivant au monde, dont une partie de l'impact repose sur un processus d'identification entre le sujet spectateur et l'objet d'art, peut-il être si poignant ? Car, je vous l'assure, il n'y a aucune commune mesure entre regarder la reproduction photographique de *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* (1996), certes

¹ À ce sujet, voir les analyses éclairantes de George Didi-Huberman, par exemple « La couleur d'écume, ou le paradoxe d'Apelle », in *L'Image ouverte*, p. 93.

non dénuée d'intérêt, et ressentir en ses tréfonds l'émotion qui vous submerge lorsqu'on est englouti dans ce fluide translucide bleuté, au sein d'un corps qui frappe par sa netteté, et qui autorise notre regard vaguement coupable à reconnaître des éléments qui seraient sans le travail de l'artiste noyés dans un indescriptible magma sanguin.

Incarnate : le point de non-retour

Damien Hirst dévoile une piste intéressante lorsqu'il explique pourquoi Francis Bacon est à ses yeux plus convaincant que Jackson Pollock en matière d'impact émotionnel. A son interlocuteur Gordon Burn, qui lui suggère que le génie de Pollock réside précisément dans sa faculté à conjurer ce qu'il appelle *angst and emotion*, Hirst rétorque que Bacon fait beaucoup mieux, car il réussit à éviter ce qu'il désigne comme le « logos » :

Yes, but he covered it up with that whole fucking charade as well. The Americans, they always do that; don't they? It was guaranteed it was going to look pretty, d'you know what I mean? Whatever he did. He didn't fucking go up there and wriggle. He wasn't a worm on a hook. He admitted he hid behind his work. [...] but Bacon does it better, because he smashes right through. When you compare Bacon to Pollock, Pollock starts to look like he's producing logos. When what's really happening is that he's scrabbling about in this void which has been created by photography, between abstraction and figuration. That's the truth of it. But the moment he gets there, it starts to look like logos¹.

Ce qu'il appelle le logos ici, c'est toute forme de langage qui reposerait sur des conventions ou codes bien assimilés, bien présentés, bien « absorbés » par l'horizon de réception, et c'est ce qu'il veut personnellement éviter dans l'art (la question de savoir si cela est possible ou pas reste ouverte,

¹ Hirst, in Hirst, Burn, *On The Way to Work*, p. 171.

bien entendu). Outre l'évacuation du logos, le secret de l'œuvre selon Hirst réside dans son impact immédiat, qui doit être extraordinaire, aussi intense qu'original : l'œuvre doit posséder une qualité *plastique* inégalée pour mériter sa place dans l'histoire de l'art. C'est ainsi que selon Hirst, la principale fonction de l'art est celle d'émouvoir, au sens de faire violence, voire d'effrayer : « People are afraid of art. Everybody is afraid of art. Everybody's always been afraid of art. And I'm one of the artists who physically represent that fear. »¹ C'est pour cela que Hirst s'inquiète de voir les gens s'habituer à ses œuvres, car alors elles ne remplissent plus leur fonction : « *When I first presented animals, people felt something. Now they say 'that's Damien Hirst'. One reason to stop I guess, but in the end I want to reach the end of what I had imagined in the beginning* »². Le succès et la force de son geste équilibriseur sont ainsi à double-tranchant, si je puis dire, et c'est aussi ce qui peut expliquer que pour Hirst l'art est dans l'impossibilité d'assurer la transmission d'un quelconque message entre l'auteur et son public ; le public projette ce qu'il veut, aiguillé par des formes plastiques et sa connaissance de ses formes : voilà le mouvement que suivent les choses. L'émotion de l'artiste est ainsi condamnée à la distorsion : « *If you're an artist I don't see how you can communicate how you really feel through your art. [...] It's impossible to be able to achieve that. I don't see how you can communicate personal ideas on a massive scale. [...] you can't do it.* »³ C'est un aveu bien désarmant ; on comprend mieux la dimension constamment ironique de ses œuvres, dimension accentuée

¹ Hirst, Burn *On The Way to Work*, p. 171. Hirst spécifie plus loin dans l'ouvrage que l'utilisation du matériau verre l'aide à augmenter l'impact de ses œuvres, effrayant les gens : « *Just, you know, massive amounts of fear. It can kill you* », p. 177.

² Hirst, Burn, *On The Way to Work*, p. 171.

³ Hirst, Burn, *On The Way to Work*, p. 231.

par le mouvement. Mais que reste-t-il donc à l'artiste, s'il est incapable de communiquer une quelconque vérité au-delà de la matérialité même de son œuvre ?

Il semblerait que la réponse, pour nos deux YBA, se trouve du côté d'une version postmoderne et ironique de l'art-relique. Prenons *Incarnate* (1996) de Marc Quinn, qui a donné son nom à une exposition monographique majeure : c'est une saucisse fabriquée selon la recette du boudin Bury Pudding, mais il a remplacé le sang du porc par le sien. Humble héritière de la célèbre performance *Messe pour un Corps* (1969) de Michel Journiac, qui voyait dans le corps une « viande consciente socialisée¹ », voilà une incarnation qui nous fait assurément méditer sur nos propres possibilités d'auto-subsistance, en cas de nécessité. Plus utile que la *merda d'artista* de Manzoni (1961) à la survie de l'espèce, ce salami humain finit par rapidement forcer notre respect, car il fonctionne aussi bien à des niveaux ironiques par rapport à la tradition que nous reconnaissons comme faisant partie de l'histoire de l'art (sang christique, nourriture terrestre, symbolisations et détournements de ces valeurs par des artistes, etc.), et en même temps cet artefact fonctionne aussi à un niveau anthropologique premier (ceci est le sang de Marc Quinn et je peux le manger). Le sang fonctionne comme *inchoatio formae* (ce qui suscite la forme, l'incarnation) : pour Aristote, la forme humaine émerge embryonnairement comme la coagulation d'un sang maternel, matriciel². Les *Flesh Paintings* de Quinn, produites à partir de 2011, et sous-titrées *On Sensualism*, donnent à voir le « devenir

¹ Voir Charlotte Muckensturm, Strasbourg, 2004, <https://www.exporevue.com/magazine/fr/journiac.html>, consulté le 11 juillet 2020.

² À ce sujet, voir Piero Camporesi, *Il Sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, Milan, Communia, 1984, et Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, p. 174.

viande » mis en branle par Bacon avant lui, cette fois « léché » en haute définition, utilisant les codes de cadrage en gros-plan et le fini des images capitalistes concoctées par les publicistes¹.

La puissance de l'œuvre, comme celle de beaucoup d'œuvres que l'on vient de passer en revue, serait alors à mettre du côté de la force métonymique de l'artefact : l'artiste a simplement élaboré son œuvre en retirant du monde un contenu organique préexistant (des animaux, des fluides corporels, des végétaux, etc.) avant de l'exposer après un traitement plastique. L'organique devient de facto une *relique*, comme c'était le cas au Moyen-Age, mais ici tout entier tourné vers la compréhension non plus du sacré mais du profane. L'art de Hirst et de Quinn serait donc en quelque sorte un ready-made² tendu entre le vivant et le mort, ayant su souligner ce paradoxal mouvement (cette impasse ?) entre les deux états fondamentaux de la matière. Ainsi, le secret de l'émotion assurée en matière d'art, initiant l'acte de censure (d'abord auto-censure), résiderait finalement dans le fonctionnement indicial de l'œuvre, dans ce fondement métonymique qui agirait comme un *punctum* infaillible favorisant l'identification ou son contraire, dans

¹ Quinn, Marc, *Flesh Paintings*, 2011, <http://marcquinn.com/artworks/flesh-paintings>, consulté le 11 juillet 2020.

² « *I hope that it makes people think about things they take for granted. [...] I want to make people frightened of what they know. I want to make them question. [...] Ordinary things are frightening. It's like, a shoe is intended to get you from one place to another. The moment you beat your girlfriend's head with it, it becomes something insane. The change of function is what's frightening...that's what art is.* » Damien Hirst, cité sur le site <http://dhryoshuu.com/biography.html>, consulté le 20 février 2018.

tous les cas un mouvement fort d'attraction, de répulsion, voire de sublimation¹.

Conclusion : Hic Terminus Haeret²

La dimension ironique de ces œuvres, inséparable de leur statut de *memento mori*, est également autoréflexive : comment aurions-nous la présomption de nous penser indépendants de nos enveloppes, elles qui sont si présentes, si pesantes, si statiques au fond ? (rendez-vous compte : un boudin, des moulages sales, un requin plus que blanc car dépigmenté par le formol, etc.) La censure n'a pas lieu d'être, puisque l'ironie gomme toute velléité d'expression autre que biologique/sensorielle. Pour Damien Hirst comme pour Marc Quinn, la puissance de la spéculation est décuplée par l'intensité du perçoit ; art conceptuel, certes, mais un art qui renoue avec le sensible, avec la puissance du pathos. En fait, le fonctionnement de ces œuvres est parfaitement résumé par les titres des trois grandes expositions britanniques auxquelles j'ai fait allusion dans cet article : « Freeze », « Sensation » et « Incarnate ». C'est le mouvement même de l'auto-censure, en un sens. Après des années d'évanescence de la figure humaine, où celle-ci semble toujours sur le point de basculer du figuratif vers l'abstraction, culminant avec les atomisations de Francis Bacon dans les années 1980, la « zone d'indiscernabilité » chère à Deleuze est abolie par les YBA, qui scrutent,

¹ Merot, Patrick, « Art corporel : le corps entre pensée sublimatoire et pensée opératoire », *Revue française de psychanalyse*, vol. 69, n°5 (2005), pp. 1583-1596.

² *Hic Terminus Haeret (ici est fixé le terme de toute chose)* était la devise de Claude Gouffier, propriétaire du Château d'Oiron, qui l'avait emprunté à Erasme. On peut consulter Jean Guillaume, « Hic Terminus Haeret: Du Terme D'Erasme à La Devise De Claude Gouffier: La Fortune D'un Emblème à La Renaissance », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 44 (1981), pp. 186-192.

enregistrent, agrandissent, coupent en deux. Le spectateur est mis en demeure de regarder la chair, de sentir la morsure du dégoût, de s'imaginer comme corps souffrant en contemplant les carcasses qui lui sont présentées avec une clarté clinique. Au carrefour des ready-mades et des œuvres figuratives, de la peinture et de la sculpture, à la jonction du legs duchampien et de la nature morte hollandaise, les œuvres de Damien Hirst ou de Marc Quinn occupent un espace apparemment intenable. Cet espace, c'est celui de l'ontogénèse : c'est celui que le philosophe Kieran Cashell définit comme « une expérience de pensée incarnée », qui doit advenir en présence de toute œuvre d'art, et en particulier transgressive¹.

L'ontogénèse infinie qui nous rappelle à notre commencement et qui figure notre mort par la figuration de la corruption organique, par l'ouverture du corps habituellement interdite nous pousse dans nos retranchements, convoquant tous les dispositifs innés de censure que nous possédons : la sensation le dispute alors au concept, et le dispositif conceptuel par lequel nous tenons habituellement en respect nos émotions s'emballe et se grippe, fabriquant ainsi des affects. C'est ce que Georges Bataille nommait le « paradoxe de l'émotion », qui surgit lorsqu'un espace où nous sommes confinés s'ouvre à un autre espace². Paradoxalement, ramenant le spectateur à ses propres mécanismes de censure intime, l'art dessille le regard du spectateur et l'interroge non seulement sur les mécanismes de validation artistique (il est bien entendu que les YBA consacrèrent les noces du capitalisme et de l'art

¹ Cashell, Kieran, *Aftershock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art*, London, Tauris, 2009, p. 191.

² Bataille, Georges, « L'Art, exercice de la cruauté », 1949, *Œuvres Complètes*, XI, Paris, Gallimard, 1988, p. 486. « Ainsi le paradoxe de l'émotion veut-il qu'elle ait d'autant plus de sens qu'elle n'en a pas. ».

contemporain¹), mais invite également bien sûr à une critique éminemment politique, qui est celle de l'éthique et de la censure². Point d'accomplissement de la puissance de l'art, les œuvres organiques de Hirst et de Quinn créent un choc dont la fulgurance matérialise l'incarnation de la pensée du vivant, qui est bien sûr également la pensée de la mort, l'intelligibilité de ce que nous ne pouvons concevoir, à savoir l'expérience de la fin du sensible, la fin de notre chair, l'abjection³. Prendre chair, c'est également avec ces artistes *rendre l'âme* afin de mieux saisir l'intelligible dans sa complexité inextricable, celle-là même qui nous habite en tant que créatures vivantes et pensantes : l'expérience esthétique est transgressive et transfigurative, et ce que les YBA mettent en scène, c'est cet acte de subjectivité à l'œuvre, c'est cette réticence qui nous traverse tous, cette censure venue d'on ne sait où, étant donné les siècles d'exposition à l'art pictural que nous avons en Occident. Ce que nous suggèrent les YBA, c'est précisément que le subjectif ne doit jamais se perdre derrière une prétendue revendication du réel ou de vérité. La sidération engendrée par l'œuvre mène ainsi à une réflexion individuelle sur la censure et sur l'autocensure. Les assertions morales, et donc la tentation de censure qui découle de la réticence des sens à appréhender l'œuvre participent ainsi pleinement de l'expérience esthétique, décuplant la force d'impact de l'œuvre, la gravant dans la mémoire, et couplant la sensation à l'intellection en un geste magistral. Prendre chair, c'est ainsi avant tout donner chair, donner forme à ce

¹ On peut consulter Charlotte Gould, « L'objet à l'œuvre dans l'art des *British Young Artists* », *Revue LISA/LISA e-journal*, URL : <http://journals.openedition.org/lisa/870>, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 04 juillet 2021.

² À ce sujet, voir Carole Talon-Hugon, *L'Art sous contrôle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019.

³ Cf. Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

qui n'en a pas encore, ou redonner forme à ce qui n'en a plus, et c'est susciter une introspection de l'horizon de la réception qui paradoxalement chez Hirst et Quinn provient d'une exhibition forcée du corps organique. Ouverture, puis fermeture, puis ouverture encore : leur art relève de l'inchoatif, et non de la mort, de la fin, ou de l'exténuation de la matière. Le corps exposé s'annonce bel et bien ici comme miroir de l'âme du spectateur qui le contemple, forcé de réévaluer l'acte spéculaire devant le spectacle introspectif auquel il ne peut se dérober, même sous la force d'une autocensure instinctive.

Bibliographie

BASTIAN, Heiner, *Damien Hirst : Void*, Munich, Schirmer Mosel, 2007.

BATAILLE, Georges, « L'Art, exercice de la cruauté », 1949, *Œuvres Complètes*, XI, Paris, Gallimard, 1988.

BERNARD, Catherine, *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels contemporains*, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2018.

BERTRAND DORLÉAC, Laurence, *Pour en finir avec la nature morte*, Paris, Gallimard, 2020.

BUSINE, Laurent, *Melancholia*, Boussu - Grand-Hornu, MAC's, 2004.

CASHELL, Kieran, *Aftershock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art*, London, Tauris, 2009, p. 191.

CLAIR, Jean, *De Immundo*, Paris, Galilée, 2004.

DARRAGON, Eric, JAKOBI, Marianne, *La Provocation, une dimension de l'art contemporain, XIX-XXème siècles*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2004.

DELEUZE, Gilles, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999.

DORIVAL, Bernard, MEYERSON, Ignace. *Forme, couleur, mouvement*, Paris, Adam Biro, 1991.

DUVAL, Mathias, CUYER, Edouard, *Histoire de l'anatomie plastique*, Paris, Alcide Picard et Kaan, 1898.

GASQUET, Lawrence, « Theatrum Anatomicum : Dissecting Pleasure », in CHÉZAUD, Patrick, GASQUET, Lawrence, SHUSTERMAN, Ronald, *L'Art de plaire*, Paris, Gérard Monfort, 2005.

GISBOURNE, Mark, « Dis-incarnate (and whose Body is it anyway ?) », in QUINN, 1998.

GOULD, Charlotte, « L'objet à l'œuvre dans l'art des *British Young Artists* », *Revue LISA/LISA e-journal*, 2006, <http://journals.openedition.org/lisa/870>, consulté le 8 octobre 2021.

GRUNBERG, Christoph, BARSON Tanya, *Jake and Dinos Chapman, Bad Art for Bad People*, Londres, Tate Publishing, 2007.

GUILLAUME, Jean, « Hic Terminus Haeret : Du Terme D'Erasme à La Devise De Claude Gouffier: La Fortune D'un Emblème à La Renaissance », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 44 (1981), pp.186–192.

HOBBS, Thomas, *Leviathan, or The Matter, Forme, and Power of a Common-Wealth, Ecclesiasticall and Civil*, Londres, A. Crooke, 1651.

HIRST, Damien, *Beyond Belief*, Londres, White Cube / Other Criteria, 2007.

HIRST, Damien, *Corpus : Drawings 1981-2006*, New York, Londres, Gagosian, Gallery / Other Criteria, 2006.

HIRST, Damien, *Damien Hirst, Pictures from the Saatchi Gallery*, Londres, Booth-Clibborn editions, 2001.

HIRST, Damien, *For the Love of God, The Making of the Diamond Skull*, Londres, Other Criteria, 2008.

HIRST, Damien, *In the Darkest Hour There May be Light*, Londres, Other Criteria / Serpentine Gallery, 2006.

HIRST, Damien, *I want to Spend the Rest of My Life Everywhere, with Everyone, One to One, Always, Forever, Now*, Londres, Booth-Clibborn, 1998.

HIRST, Damien, *Romance in the Age of Uncertainty*, Londres, White Cube, 2003.

HIRST, Damien, *New Religion*, Londres, Paul Stopler / Other Criteria, 2006.

HIRST, Damien, *No Sense of Absolute Corruption*, New York, Gagosian, 1996.

HIRST, Damien, *The Death of God, Towards a Better Understanding of a Life without God Aboard the Ship of Fools*, Londres, Other Criteria, 2007.

HIRST, Damien, *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results and Findings*, New York, Gagosian, 2001.

HIRST, Damien, et LARKIN, Philip, *Superstition*, New York, Gagosian, 2007.

HIRST, Damien, et BURN, Gordon, *On The Way to Work*, London, Faber, 2001.

JEFFREY, Ian, *Freeze*, Londres, Surrey Docks, Port of London Authority, 1988.

KAPOOR, Anish, *Anish Kapoor, My Red Homeland*, Malaga, CAC, 2005.

KAPOOR, Anish, *Marsyas*, Londres, Tate Publishing, 2003.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. « Eloge de l'Horreur », in *Représenter l'horreur*, numéro spécial d'Art Press (mai 2001), pp. 11-17.

MANDRESSI, Raphaël, *Le Regard de l'anatomiste. Dissection et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, 2003.

MEROT, Patrick, « Art corporel : le corps entre pensée sublimatoire et pensée opératoire », *Revue française de psychanalyse*, vol. 69, n°5 (2005), pp. 1583-1596.

PANOFSKY, Erwin, KLIBANSKY, Raymond, et SAXL, Fritz, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989 [1964].

PEARL, Lydie, BAUDRY, Patrick, et LAFARGUE, Bernard. *Arts de Chair*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1998.

QUINN, Marc, *Incarnate*, Londres, Booth-Clibborn Editions, 1998.

SCHNEIDER, Eckhard, *Jake and Dinos Chapman*, Kunsthau Bregenz, KUB, 2005.

SPINOSA, Nicola, *Gilbert and George, New Testamental Pictures*, Milano, Charta, 1998.

STOICHITA, Victor, *L'Instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999.

STOKER, Bram. *Dracula*, New York, Norton, 1997 [1897].

TALAIRACH -VIELMAS, Laurence, *Histoire, médecine et santé*, n° 5 (printemps 2014) mis en ligne le 23 mai 2017, consulté le 11 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/hms/638>.

TALAIRACH -VIELMAS, Laurence, *Mécaniques du vivant : Savoir médical et représentations du corps humain XVII–XIX^e siècle. Epistémocritique* (octobre 2012).

TALAIRACH -VIELMAS, Laurence, et MANDRESSI, Rafael, « Modeleurs et modèles anatomiques dans la constitution des musées médicaux en Europe, XVIII^e-XIX^e siècle », *Histoire Transnationale des Musées. Revue Germanique Internationale* n°21 (2015), pp. 23–40.

TALON-HUGON, Carole, *L'Art sous contrôle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019.

THORP, David. « A Universe of Opposites », in Quinn, Marc *Incarnate*, 1998.

TRICOIRE, Agnès, VÉRON, Daniel, et LAGEIRA, Jacinto, *L'Œuvre face à ses censeurs*, Paris, La Scène, 2020.

VÈNE, Magali, *Ecorchés. L'exploration du corps XIV – XVIII^{ème} siècle*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque Nationale de France, 2001.

Notices biographiques

DELESALLE-NANCEY Catherine

Catherine Delesalle-Nancey est Professeur de littérature britannique des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles à l'Université Jean Moulin-Lyon 3. Elle travaille notamment sur Malcolm Lowry, sur lequel elle a publié une monographie (*La Divine comédie ivre : répétition, ressassement et reprise*, Michel Houdiard, 2010) et sur Joseph Conrad sur lequel elle a également écrit de nombreux articles et rédigé la partie consacrée à *Au Cœur des ténèbres* dans l'ouvrage paru aux éditions Atlande en 2017 : *Expériences de l'histoire, poétiques de la mémoire*. Elle a également publié des articles sur Alice Munro, Margaret Atwood, Julian Barnes, Kazuo Ishiguro. Sa recherche récente s'intéresse tout particulièrement à la question de l'éthique et de l'empathie.

GASQUET Lawrence

Lawrence Gasquet est Professeur à l'Université Jean-Moulin-Lyon 3. Elle est spécialiste de littérature victorienne, et des relations transesthétiques. Elle s'intéresse aux représentations, à la construction et à la transmission des savoirs à la croisée de la littérature, de la science et des arts visuels dans le domaine anglo-saxon. Elle est l'auteur de *Lewis Carroll et la persistance de l'image* (Presses universitaires de Bordeaux, 2009). Elle a co-dirigé *Lewis Carroll et les mythologies de l'enfance* (Presses universitaires de Rennes, 2005), *L'Art de plaire* (Gérard Monfort, 2006), *L'Éblouissement de la Peinture, Ruskin sur Turner* (Presses universitaires de Pau, 2006). Elle est également l'auteur d'articles sur Lewis Carroll, John Ruskin, Julia Margaret Cameron, Damien Hirst, Marc

Quinn, Susan Derges, Christopher Bucklow, Garry Fabian Miller, et Peter Greenaway.

GAY Marie-Agnès

Marie-Agnès Gay est Professeur de Littérature américaine à l'Université Jean Moulin-Lyon 3. Sa recherche porte sur la fiction américaine des XXe et XXIe siècles, et elle travaille en particulier sur F. Scott Fitzgerald et Theresa Hak Kyung Cha, écrivaine et artiste visuelle d'origine coréenne. S'intéressant tout particulièrement à l'écriture de la dispersion et du décentrement, M.A. Gay est également l'auteur d'articles sur des auteurs contemporains comme Allan Gurganus, Richard Ford (sur qui elle a également publié un ouvrage chez Atlande en 2007), Percival Everett ou Cormac McCarthy. Ses publications les plus récentes sont parues dans les revues internationales et nationales suivantes : *Humanities*, *F. Scott Fitzgerald Review*, *European Journal of American Studies*, *Revue Française d'Etudes Américaines*, *Etudes de Stylistique Anglaise*.

LAVOREL Guy

Guy Lavorel est Professeur émérite en Lettres Modernes à la Faculté de Lettres et Civilisations de l'Université Jean Moulin Lyon 3. Il a été Président de cette université entre 2000 et 2007. Spécialiste de littérature française du XXe siècle et de la francophonie, il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Francis Ponge, qui suis-je ?* (2001) ; *Les Entretiens de la Francophonie, 2004-2005 : les conditions du renouveau francophone* en collaboration avec Michel Guillou, Hugues Fulchiron et Abdou Diouf (2006).

OTAOLA Paloma

Paloma Otaola est Professeur des Universités à l'Université Jean Moulin-Lyon 3. Docteur en Philosophie et en Musicologie. Ses recherches portent principalement sur la

théorie de la musique à la Renaissance. D'autres travaux de recherche portent sur l'Espagne contemporaine, notamment *Luces y sombras de la democracia española. De Franco a Mariano Rajoy*, Paris, Les Éditions du Net, 2013, "Canción española e identidad nacional en la España franquista: Manolo Escobar", *Dedica, Revista de Educação e Humanidades* n° 7 (2015), pp. 35-52 et "Emancipación femenina y música pop en los años 60. De "La chica ye-yé" a "El moreno de mi copla", *Síneris, Revista de Musicología* n° 5 octobre 2012, <http://www.sineris.es/>.

RATAIL Lucie

Lucie Ratail est doctorante à l'Université Jean Moulin Lyon 3. Sa recherche s'intéresse aux univers sonores et aux stratégies auditives développées dans les romans gothiques du tournant du dix-neuvième siècle. Elle a communiqué lors de plusieurs journées d'étude et colloques internationaux et publié plusieurs articles sur Edgar Allan Poe et les études sonores. Sa thèse, dirigée par Pr. Lawrence GASQUET, s'intitule « De la picturalité à la musicalité : le rythme du pittoresque dans les romans gothiques britanniques du XIX^e siècle ». Elle est également responsable du projet junior « Les Effets de temps : perception et représentation de la vitesse ».

VAUTHIER Elisabeth

Elisabeth Vauthier est Professeur de littérature arabe à l'Université Jean Moulin-Lyon 3, membre de l'Institut d'Etudes Transtextuelles et Transculturelles (IETT) et membre associé de l'Equipe de Recherches Interlangues « Mémoires, Identités, Territoires » (ERIMIT). Elle mène des recherches sur le roman arabe moderne et contemporain autour de 3 axes principaux : espaces fictionnels et sociabilités contemporaines ; le corps romanesque ; l'esthétique de la violence dans le roman du XXI^e siècle.

Elle vient de coordonner un numéro de la revue *LiCarC* sur *Corps et désordre dans le monde arabe* (Paris, Garnier, 2021) et elle est actuellement en délégation de recherche au CEFREPA dans le cadre du projet de recherche « Tensions, dynamiques et reconfigurations esthétiques dans la littérature de la péninsule arabique ».

Table des matières

Introduction.....	5
Partie 1 : Écrire et créer sous la censure	13
Contourner la censure : le pari réussi de Miguel Delibes dans <i>Cinco Horas con Mario</i> (1966)	15
Les « limites mouvantes du dicible » et la transgression dans le roman arabe contemporain	45
Néant, censure et ironie : les facéties d'Henri Michaux, Jean Tardieu, Boris Vian et quelques autres	69
« Landor's Cottage » et « The Domain of Arnheim » : le jardin idéal selon Edgar Allan Poe, entre exaltation des sens et censure de l'esprit	93
Censure et auto-censure : les zones grises de la réalité et de la fiction dans <i>Atonement</i> d'Ian McEwan	121
9/11 et la re-présentation du censuré dans <i>Falling Man</i> de Don DeLillo (2007).....	147
Prendre chair : incarnation, incorporation & censure dans quelques œuvres de Damien Hirst et de Marc Quinn	178
Notices biographiques.....	209
Table des matières.....	213