

Aventure(s) du récit



Crédit photo : cliché personnel

Actes de la journée d'études des jeunes chercheurs du LASLAR EA 4256

organisée le 23 mars 2017 à la MRSH de l'Université de Caen Normandie

LASLAR

UNICAEN
UNIVERSITÉ
CAEN
NORMANDIE

Aventure(s) du récit

**Actes de la journée d'études des jeunes chercheurs du LASLAR EA 4256
organisée le 23 mars 2017 à la MRSH de l'Université de Caen Normandie**

Publication coordonnée par Caroline Mounier-Vehier et Miriam Speyer

COMITE D'ORGANISATION DE LA JOURNEE D'ETUDES :

Clément Hummel (doctorant en Langue et Littérature françaises)

Solenne Montier (doctorante en Langue et Littérature françaises)

Caroline Mounier-Vehier (doctorante en Arts du spectacle)

Miriam Speyer (doctorante en Langue et Littérature françaises)

COMITE SCIENTIFIQUE DE LA PUBLICATION DES ACTES :

Marie Hartmann (MCF Littérature française)

Myriam Juan (MCF Études cinématographiques)

Marie-Gabrielle Lallemand (PR Littérature française)

Marie-José Tramuta (MCF HDR Études italiennes)

Baptiste Villenave (MCF Études cinématographiques)

Julie Wolkenstein (MCF HDR Littérature comparée)

Sommaire

<i>Remerciements</i>	7
Solenne MONTIER, <i>Avant-propos</i>	9
Caroline MOUNIER-VEHIER, Miriam SPEYER, <i>Introduction</i>	11
Ambre BATES, <i>Liminaires astréens : une confidentialité affichée</i>	15
Julie BERNARD, <i>Angélique ou la nuit de mai : roman protéiforme d'Alberto Savinio</i>	27
Gwenaëlle LEDOT, « <i>Il y a comme un glissement...</i> » <i>Dynamique des fictions biographiques dans l'œuvre de Jacques-Pierre Amette.</i>	41
Marie-Laure DELAPORTE, <i>Entre fiction et réalité : les mésaventures du récit dans les œuvres de Pierre Huyghe</i>	59
Nicolas BOSCHER, <i>Domino, de Marcel Achard : « On raconte l'histoire d'abord. Et puis elle arrive... »</i>	69
Rémi WARRET, <i>Labyrinthe romanesque, labyrinthe filmique : répétitions, variations et discontinuités dans 2666 et Amours chiennes</i>	83

Remerciements

La journée d'études « Aventure(s) du récit » n'aurait pu avoir lieu sans le soutien, à la fois moral et financier, du LASLAR EA 4256. Nous avons la chance, en tant que jeunes chercheurs, de faire partie d'un laboratoire qui encourage et soutient nos initiatives. Nous souhaitons exprimer ici notre gratitude envers l'ensemble du laboratoire et ses directrices, Brigitte Diaz et Silvia Fabrizio-Costa. Nous remercions aussi cette dernière et Anne Surgers, toutes deux responsables de *Philaslar*, d'avoir accueilli les actes de la journée sur le site.

Au sein du laboratoire, nos remerciements s'adressent en particulier aux chercheurs qui ont accepté de faire partie du comité scientifique de la journée d'études et qui ont relu avec beaucoup d'attention, de bienveillance et de sérieux les différents articles : Marie Hartmann, Myriam Juan, Marie-Gabrielle Lallemand, Marie-José Tramuta, Baptiste Villenave et Julie Wolkenstein. Notre reconnaissance va également à Catherine Bienvenu, pour son aide toujours si précieuse.

Nous tenons aussi à remercier Ronald Minot et l'équipe de la *Forge numérique* de la MRSN de l'Université de Caen Normandie, qui ont rendu possible l'enregistrement et la diffusion en ligne des conférences d'ouverture et de clôture de la journée.

Enfin, nous souhaitons remercier l'ensemble des intervenants, chercheurs confirmés comme jeunes chercheurs, qui ont tous contribué à la réussite de la journée. Les conférences disponibles en ligne et les articles publiés ici témoignent de la qualité de leur travail et de leur investissement.

Avant-propos

Solenne MONTIER
Université de Caen Normandie
LASLAR EA 4256

Le choix du champ d'études fait l'objet d'un pari : celui de postuler l'autonomie de la notion d'aventure, en-dehors du roman d'aventures qui lui est habituellement associé, pour prendre en compte ses formes moins visibles, voire paradoxales, dans les œuvres littéraires, artistiques ou cinématographiques. Cette journée d'études a donc été consacrée aux chemins de traverse empruntés par les créateurs, en insistant sur leur figuration au sein des œuvres elles-mêmes. Si, comme le rappelle Christophe Pradeau¹, l'aventure est passée du champ de l'action à celui de la réflexion, peut-on encore établir ses caractéristiques sans prendre le risque de la figer dans une définition univoque ?

L'aventure, on le sait, désigne d'abord une ouverture à ce qui advient, une disponibilité à l'exploration ou à l'expérimentation des possibles. Au stade de la création, « l'état d'aventure » envisagé en 1913 par Jacques Rivière renvoie moins à une thématique qu'à une manière d'être, un état d'esprit accueillant l'imprévisibilité et conduisant à la redéfinition des genres existants. Mais le saut dans l'inconnu concerne également les aléas de la réception, dont les ratés ou les résistances peuvent contrarier l'élan initial. On voit que le lien entre narration et aventure est paradoxal : comment concilier le choix de délaissier la narration traditionnelle pour raconter « à sauts et à gambades » (pour reprendre la formule de Montaigne) et l'inscription de ces dynamiques dans des formes bien souvent figées et linéaires ? Comment le récit peut-il garder la trace des ses propres devenir, qu'ils soient simplement évoqués, ou actualisés dans son déploiement ? Peut-on parler d'un développement immanent au récit lui-même, ou bien le créateur reste-t-il *in fine* le maître de sa trajectoire ?

Il importe en outre d'interroger le désir qui motive le franchissement d'un seuil vers un territoire non cartographié. Dans ce geste initial, s'agit-il de se déprendre d'un espace ou d'un mode d'action auxquels on souhaite échapper, ou bien de viser un nouvel horizon, voire un nouveau but ? En d'autres termes, on peut se demander si les aventures du récit relèvent de la fuite ou plutôt de la quête, et tenter d'envisager leur éventuelle fonction transgressive. Cet enjeu est largement déterminé par l'évolution historique de la narration, des formes

¹ Cf. C. Pradeau, « L'état d'aventure », *Études littéraires*, vol. 44, n°1, 2013, p. 55-66.

épiques aux renouvellements les plus contemporains. Que cherchent à faire advenir les récits qui ressemblent moins à des chemins qu'à des labyrinthes ? Peuvent-ils trouver un point d'aboutissement ou sont-ils avant tout un processus ? Les articles proposés éclairent ces questions croisées à partir d'études de cas, qui confirment dans des contextes très divers la densité et la plasticité des aventures du récit.

Introduction

Caroline MOUNIER-VEHIER
Univ. de Caen Normandie | CESR
LASLAR EA 4256

Miriam SPEYER
Univ. de Caen Normandie
LASLAR EA 4256

En mars 2017, la cinquième journée d'études des jeunes chercheurs du LASLAR EA 4256 (Lettres, Arts du Spectacle, Langues Romanes) était consacrée au thème « Aventure(s) du récit ». Cette journée rassemble des masterants, des doctorants et de jeunes docteurs d'horizons et d'universités différents, mais travaillant dans l'une des disciplines réunies au sein du laboratoire. Comme pour les précédentes éditions, le thème choisi en 2017 se voulait à la fois assez précis pour servir de fil directeur à la journée et assez large pour permettre les croisements et ainsi faire fructifier les rencontres entre les approches, les siècles et les disciplines.

Dans le but de nourrir le dialogue non seulement entre les disciplines, mais également entre jeunes chercheurs et chercheurs confirmés, l'édition 2017 comprenait aussi les interventions de Marc Courtieu (chercheur associé, ILLE EA 4363, Université de Haute-Alsace) et de Pascale Mounier (MCF Littérature française, LASLAR EA 4256, Université de Caen Normandie). Dans sa conférence d'ouverture « Événement et récit. De trois modes narratifs : intramondain, discursif, opéral », **Marc Courtieu** est revenu sur les trois types d'événement qui composent, selon lui, l'aventure ou plus généralement l'intrigue dans le récit. Il a aussi montré comment ces trois types d'événement, qui se combinent et s'enchaînent librement, permettent un accès à la fabrique du texte, à l'aventure du récit¹.

Pour conclure la journée, **Pascale Mounier** nous a invités à découvrir la *Mythistoire barragouine*, attribuée à Guillaume des Autels. À un moment où le roman français en est encore à ses balbutiements, cette « histoire empêchée », témoigne d'une fascination pour la fiction et les possibilités qu'elle offre à la construction du récit. Elle constitue aussi d'une certaine manière le premier anti-roman français². L'enregistrement des deux conférences, qui n'ont pas donné lieu à une version écrite, est disponible sur la *Forge numérique* de la MRSH de l'Université de Caen Normandie.

¹ Voir <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/4549>.

² Voir <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/4550>.

Les aventures du récit sont d'abord celles des mots eux-mêmes, de leur polysémie et de leur évolution au cours des siècles. Issu du bas latin *res adventura*, « ce qui doit arriver », le terme *a(d)venture*³ désigne jusqu'à l'époque classique le destin, ainsi que des événements accidentels. Mais dès le Moyen Âge et la naissance d'une littérature vernaculaire, le terme présente, de plus, de fortes affinités avec la création littéraire, voire artistique.

La première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* indique que « dans les anciens romans de chevalerie, [*aventure*] signifie "Entreprise hasardeuse meslée quelquefois d'enchantement" »⁴. De même, Furetière note que si l'on appelle *aventure* « ces accidens surprenans & extraordinaires qui arrivent quelquefois dans le monde »⁵, le terme relève *a priori* du ressort de l'imaginaire, donc de la fiction. Une fois que l'*aventure* s'est produite, elle est susceptible d'être relatée, donc de devenir récit. La seule histoire du mot permettrait, dès lors, de proposer une compréhension beaucoup plus large de l'expression « roman » ou « récit d'aventure ».

Si le lien entre l'aventure et le récit romanesque est établi depuis l'époque médiévale, la diversification des supports et des possibilités de représentation invite à dépasser le seul cadre de la fiction narrative en prose. En 1672, dans son « Discours sur *Bajazet* de Racine », Jean Donneau de Visé utilise ainsi le terme *aventure* pour désigner l'intrigue théâtrale⁶. De nos jours, il n'est pas surprenant d'employer aussi ce terme pour des créations cinématographiques, voire des créations multimédiales telles des expositions ou des performances. Le terme *récit* lui-même peut être entendu dans un sens élargi. En effet, même s'il désigne à l'origine une narration, orale ou écrite, rapportant des événements, on peut lui conférer une dimension visuelle et l'employer pour désigner une succession d'images dont le contenu et l'agencement mettraient en place une temporalité et feraient ainsi *récit*.

Dès ses premières occurrences en français, l'*aventure* peut aussi désigner le hasard. L'imprévu pouvant créer des appréhensions, le terme englobe également le sème du danger. Selon le dictionnaire de Richelet, ce qui est *aventuré* est « en danger d'être perdu »⁷. Par ailleurs, celui qui *se met en aventure* est en danger, ce qui nous ramène à la question du récit. En effet, les nombreux discours sur la possible nocivité de l'illusion fictionnelle témoignent de la crainte que l'instance de réception, en entrant dans l'œuvre, ne se mette en péril. Or, l'aventure du récit n'est pas seulement celle à laquelle accède le lecteur : c'est aussi celle que peut connaître l'auteur au cours du processus de création. C'est ainsi sur la construction du récit comme « aventure » qu'insiste le

³ La définition d'*aventure* s'appuie sur le *Trésor de la langue française* informatisé. [En ligne :] <http://atilf.atilf.fr/> (consulté le 02 octobre 2017).

⁴ *Dictionnaire de l'Académie française*, 1694, article « aventure » (voir l'article « venir »).

⁵ A. Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690, article « adventure ».

⁶ J. Donneau de Visé, « Discours sur *Bajazet* de Racine », *Mercure galant*, n°1, 1672. [En ligne :] <https://www2.unil.ch/ncd17/index.php?extractCode=871> (consulté le 21 septembre 2017).

⁷ C.-P. Richelet, *Dictionnaire françois*, 1680, article « avanture ».

narrateur dans un passage emblématique des métalepses qui jalonnent *Jacques le fataliste et son maître* :

Que cette *aventure* ne deviendrait-elle pas entre mes mains, s'il me prenait en fantaisie de vous désespérer! Je donnerais de l'importance à cette femme ; j'en ferais la nièce d'un curé du village voisin ; j'ameuterais les paysans de ce village ; je me préparerais des combats et des amours ; car enfin cette paysanne était belle sous le linge. Jacques et son maître s'en étaient aperçus ; l'amour n'a pas toujours attendu une occasion aussi séduisante. Pourquoi Jacques ne deviendrait-il pas amoureux une seconde fois ?⁸

Aussi la fabrique de l'intrigue, le tissage des événements deviennent-ils une entreprise hasardeuse, au risque de perdre le lecteur, de partir à la dérive. Et le créateur alors de se mettre, lui aussi, en aventure. De sujet d'un récit, l'aventure peut donc devenir une caractéristique du récit lui-même, mais aussi de la relation entre l'auteur, éventuellement le narrateur, le lecteur ou le spectateur et l'œuvre. Cette démarche trouve une réalisation exemplaire au XX^e siècle avec le Nouveau Roman, au sujet duquel Jean Ricardou a employé une célèbre formule que peuvent évoquer, à leur manière, certaines des œuvres étudiées ici : ce n'est plus l'écriture d'une aventure, mais « l'aventure d'une écriture »⁹.

En s'intéressant aux textes liminaires de l'*Astrée* (1607-1627), **Ambre Bates** revient non seulement à la genèse du roman, voire de l'œuvre, mais également à la naissance du mot *aventure*. Si c'est le destin que désigne l'*a(d)venture*, celui d'une œuvre littéraire n'est-il pas (aussi) sa publication ? Mais les liminaires de l'*Astrée* ne montrent pas seulement à quel point la publication d'une œuvre représente un chemin périlleux, ils révèlent aussi les hasards et les imprévus que l'œuvre elle-même a rencontrés au cours de sa parution.

Les aventures auxquelles s'intéresse **Julie Bernard** dans son article consacré à *Angélique ou la nuit de mai* d'Alberto Savinio sont elles aussi à la fois intradiégétiques et extradiégétiques. Elles concernent non seulement les personnages, mais également l'auteur ou le lecteur. Enrichies de relations intertextuelles et intermédiaires, caractérisées par une hybridité chère à Savinio, ces aventures sont par ailleurs doublement romanesques : elles adviennent dans un roman et présentent toutes les caractéristiques du *romance*.

⁸ D. Diderot, *Jacques le fataliste et son maître* (1796), éd. M. Delon et al, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 671-672 (nos italiques).

⁹ J. Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1971, p. 32.

Le jeu avec les genres narratifs caractérise également les œuvres de Jacques-Pierre Amette qu'étudie **Gwenaëlle Ledot**, mais cette fois par la confrontation du roman à la biographie et à l'autobiographie. Les vies de Voltaire et de Brecht, autant d'*alter ego* de l'auteur, y sont déformées, infléchies, envahies par la fiction. Or, passer d'un genre à l'autre relève chez Jacques-Pierre Amette du « glissement » et échappe à la maîtrise du lecteur, voire à celle de l'auteur lui-même.

Marie-Laure Delaporte montre ensuite, à l'exemple des expositions de Pierre Huyghe, qu'une œuvre d'art peut littéralement mettre son spectateur *en aventure*. Grâce à des dispositifs qui stimulent tous les sens, l'artiste place la rencontre et le hasard au centre de ses créations. Mais le motif du départ vers l'inconnu n'innervé pas seulement *L'Expédition scintillante. A Musical* (2002), *A Journey That Wasn't* (2005) ou *A Way in Untilled* (2013) : il structure plus généralement le processus de création de Pierre Huyghe, lui-même aventurier.

Le passage délibéré d'un genre ou d'une forme artistique à l'autre peut donc initier bien des aventures, comme le montre aussi **Nicolas Boscher**. Son étude de *Domino* nous invite à suivre les pérégrinations d'une intrigue empruntée par Marcel Achard à Pirandello, mise en scène par Louis Jouvet, puis adaptée par Jean Aurenche et Achard lui-même pour le réalisateur Roger Richebé. Les aventures ne sont pas seulement celles d'une intrigue qui évolue au fil des différents *récits* qui en sont faits : ce sont aussi celles d'un récit qui se trouve lui-même au cœur de la fable et avec lequel jouent les personnages.

Par la confrontation d'un roman, *2666* de Roberto Bolaño, et d'un film, *Amours chiennes* d'Alejandro González Iñárritu, **Rémi Warret**, quant à lui, s'est intéressé aux aventures qui adviennent dans la fable comme à celles que suscite la construction de récits à la narration éclatée. Il a aussi initié sa propre aventure de chercheur en mettant en rapport deux œuvres de genre et d'auteur différents. Il a ainsi mis en évidence ce que les autres contributions permettent également de vérifier, à savoir que la recherche elle-même peut être une aventure, aventure que le chercheur peut choisir de provoquer.

La multiplicité des communications et des angles d'approche montre ainsi que la notion d'*aventure*, dans les différents sens qu'elle revêt à la fois en diachronie et en synchronie, présente une plasticité qui se prête idéalement à la pluridisciplinarité du LASLAR. Les différentes contributions ont investi pleinement la richesse du mot et illustré de manière exemplaire sa polysémie tout au long de l'histoire : leur lecture constitue ainsi elle-même une *aventure*.

Liminaires astréens : une confidentialité affichée

Ambre BATES
Université de Caen Normandie
LASLAR EA 4256

A son livre Sonet

Va, Livre, va, desboucle la barriere,
Lasche la bride, et assure ta peur,
Ne doute point par un chemin si seur
D'un pied venteux em-poudrer la carriere ;
Vole bien tost, j'entens desja derriere
De mes suivans l'envieuse roideur
Opiniastre à devancer l'ardeur
Qui me pousoit en ma course premiere.
Mais non, arreste, et demeure en ton rang,
Bien que mon cœur bouillonne d'un beau sang,
Fort de genoux, d'haleine encore bonne ;
Livre, cesson d'acquérir plus de bien,
Sans nous fascher si la belle couronne
Du Laurier serre autre front que le mien.¹

C'est sur ce poème que s'ouvrent les *Œuvres complètes* de Ronsard, dans l'édition de la Pléiade de 1950. On pourrait, sans trahir Gérard Genette, qualifier ce sonnet de préface : il est bien un « texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède »². Plus précisément encore qu'un discours à *propos* de son livre, il lui est une adresse : le « Livre » est le destinataire du poème, et des impératifs de l'auteur (« va », « desboucle », « lasche », etc.). La « préface » de l'auteur prend donc la forme d'une série de conseils à son œuvre, afin d'en assurer la lecture. Il encourage d'abord le « Livre » à voyager, sa publication étant assimilée à une « course » le long d'un « chemin », mais non pas une course solitaire : les « suivants » à l'« envieuse

¹ P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. G. Cohen, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, t. I, p. 1.

² G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, p. 164, à savoir « toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède ».

roideur » étant les mauvais critiques, l'œuvre ne doit pas se laisser distancer. Mais après la course des deux quatrains, c'est l'immobilité que l'auteur ordonne : « arrête », « demeure », « cesson ». Le voyage du « Livre » est en effet une recherche du « Laurier », de la gloire, tandis que son immobilité serait une preuve de modestie, puisqu'elle implique de garder son « rang » : cette contradiction entre voyage et immobilité, entre recherche de la gloire et modestie montre la difficulté qu'il y a à « valoriser le texte sans (paraître) valoriser son auteur »³.

Si nous ouvrons nous-même notre réflexion sur ce sonnet aujourd'hui, c'est qu'il a deux particularités qui nous semblent intéressantes : la « mise en fiction du paratexte »⁴ et la « métaphore du voyage pour évoquer la réception du livre »⁵, fréquemment utilisées au XVI^e siècle, sont associées dans un même poème. Or on retrouve cette même association, au XVII^e siècle, dans les préfaces de l'*Astrée*, d'Honoré d'Urfé. Comme le recueil de Ronsard, le roman pastoral part à l'aventure, et à la rencontre de son public, conseillé par son auteur. Mais cette préface en prose ne s'adresse pas uniquement à un « Livre » : le roman est confondu avec ses personnages. En effet, le titre du roman porte une ambiguïté dont joue Honoré d'Urfé dans la préface de la première partie : Astrée est le nom de la bergère, héroïne du récit-cadre⁶, qui rejette son amant Céladon. Celui-ci, de désespoir, se jette dans le Lignon, et la suite du récit-cadre est sa lente reconquête de l'amour de sa bergère⁷. Lorsqu'il s'adresse à Astrée, Honoré d'Urfé s'adresse donc à la fois à son œuvre et à son personnage. Mais le destinataire premier de la préface étant le lecteur du texte⁸, la situation d'énonciation se complique. Le lecteur est le « destinataire ultime » et le personnage auquel s'adresse le romancier est le « destinataire-relais »⁹ : G. Genette relève le cas des préfaces de l'*Astrée*, où « coexistent dans le même texte des messages destinés à eux [les personnages médiateurs] seuls [...] et des messages destinés, par son intermédiaire, au seul lecteur »¹⁰. C'est ce qui nous fait parler d'une « confidentialité affichée », et c'est ce qui est pour nous l'une des clefs de lecture de ces préfaces : le ton familial, paternel, que l'auteur emploie pour s'adresser à son œuvre s'étend, par le jeu des différents destinataires, à l'ensemble de son lectorat. Comme le sonnet de Ronsard, la préface du roman est un discours d'Honoré d'Urfé à son œuvre, qui évoque son

³ *Ibid.*, p. 201.

⁴ H. d'Urfé, *L'Astrée, première partie*, éd. D. Denis, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2011, p. 109, n. 1.

⁵ *Ibid.*, n. 4.

⁶ Le roman est en effet constitué d'un récit-cadre, dont Astrée et Céladon sont les principaux protagonistes, mais également de nombreuses histoires « secondaires », dont les narrateurs sont des personnages.

⁷ Si le roman est bien plus riche et complexe que ce résumé ne le laisse paraître, cette histoire est son point de départ, et ce sont ces personnages (si l'on nous permet de faire du fleuve Lignon un personnage) qui sont évoqués dans les différentes préfaces.

⁸ G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 197.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 198.

aventure (elle est encouragée par Ronsard quand Urfé tente de dissuader *Astrée* de le quitter), mais ici, le jeu avec la situation d'énonciation permet de développer l'intimité à laquelle le lecteur est associé.

Si le « voyage »¹¹ de la réception de l'œuvre, prévu par les préfaces, est ce qui a attiré en premier lieu notre attention sur la notion d'aventure¹², il nous a semblé nécessaire d'étendre notre étude aux autres seuils du roman, notamment à son titre et à ses dédicaces. Un travail d'une plus grande envergure pourrait également prendre en compte les « événements discursifs »¹³ qui ponctuent l'œuvre : le narrateur du roman, plutôt discret, laisse souvent la parole à des narrateurs-personnages assez divers, et ces différents narrateurs produisent des commentaires méta-discursifs retraçant une aventure de leur récit. Nous avons cependant limité notre corpus aux seuls « préliminaires » : il est ainsi moins disséminé, et la cohérence d'ensemble est plus évidente. Pour entrer dans l'*Astrée*, nous avons choisi de nous intéresser à ses seuils, qui offrent un aperçu de son voyage, comme une fenêtre donnant sur le « Cabinet »¹⁴ de l'auteur.

L'œuvre dans le cabinet : une première aventure

Si c'est la préface qui a pour fonction première « d'assurer au texte une bonne lecture »¹⁵, elle n'est évidemment pas le seul élément du paratexte à donner des clefs d'interprétation de l'œuvre. Le titre a déjà pour fonctions la désignation, l'indication du contenu et la séduction du public¹⁶ : mais c'est peut-être son aventure qui en dit le plus.

Delphine Denis note qu'à sa première parution en 1607, le titre de l'*Astrée* était plus long. *Les Douze Livres d'Astrée, où, par plusieurs Histoires et sous personnes de Bergers et d'autres, sont deduits les divers effects de l'honneste amitié évoquent La Premiere partie de la Diane de George de Monte-mayor. En laquelle par plusieurs plaisantes histoires desguisées souz noms, et stil de Bergers & Bergeres sont descrites les variables & estranges effects de l'honneste Amour* (dans la traduction de Nicolas Colin de 1587) mais aussi la pastorale de Nicolas de Montreux, *Le Premier Livre des Bergeries de Julliette, auquel par les amours des bergers et bergères l'on void les effects différents de l'amour*¹⁷. G. Genette parle dans ce type de cas

¹¹ *L'Astrée, première partie*, « L'auteur à la bergère Astrée », p. 111.

¹² Cette aventure n'étant pas, ici, celle du récit au sens narratologique, mais de l'œuvre terminée.

¹³ M. Courtieu, *Événement et roman. Une relation critique*, Amsterdam, Rodopi, « Faux titre », 2012.

¹⁴ *L'Astrée, première partie*, « L'auteur à la bergère Astrée », p. 109.

¹⁵ G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 200.

¹⁶ C'est ainsi que G. Genette (op. cit., p. 80) reprend sommairement la « vulgate théorique » formulée par Charles Grivel dans *Production de l'intérêt romanesque* (Mouton, 1973, p. 166-181). Il nuance toutefois et précise que ces différentes fonctions ne sont pas toujours toutes présentes en même temps.

¹⁷ *L'Astrée, première partie*, note 1 p. 103.

d'une valeur connotative du titre, qui lui apporte « la caution indirecte d'un autre texte, et le prestige d'une filiation culturelle »¹⁸. La filiation pastorale était donc revendiquée dans un premier temps, avant de disparaître face à l'importance prise par le roman, devenu par la suite l'un des modèles les plus connus de la littérature pastorale.

Les dédicaces révèlent elles aussi une évolution : la première est destinée à Henri IV, dans une tentative de réconciliation avec le roi¹⁹. Elle justifie que l'ouvrage soit digne de lui (les « grands Roys » bibliques ayant « esté Pasteurs »²⁰), et en fait le véritable auteur. Cette dédicace n'apparaissait pourtant pas dans la première édition de 1607 : elle marque le retour d'Honoré d'Urfé en politique, plusieurs années seulement après sa réconciliation avec Henri IV²¹. La dédicace signale également, selon Madeleine Bertaud, l'importance de « la réflexion politique, et à peu près toutes les questions relatives au thème du Roi »²². C'est en 1610 que cette épître dédicatoire est ajoutée à la réédition de la première partie de *L'Astrée*, au même moment que paraît la deuxième partie : c'est peut-être ce qui explique que cette dernière ne comporte aucune dédicace.

La troisième partie est dédiée à Louis XIII, le successeur d'Henri IV. La filiation est importante à plusieurs titres dans cette dédicace : c'est sans doute son catholicisme qui explique la comparaison établie par l'auteur entre les deux souverains. Parlant de son œuvre, il affirme en effet qu'« elle a [...] jugé qu'elle estoit bien plus obligee de se donner toute à vous, sire »²³. Cette comparaison n'empêche pas la louange d'Henri IV : Honoré d'Urfé prédit à Louis XIII un destin aussi brillant que celui de son père, évoque son goût pour *L'Astrée* et demande au fils d'imiter le père (« à l'imitation de ce Grand Roy, Pere de VM, ayez-la, et la chérissiez avec une tres certaine assurance »²⁴). La comparaison des deux souverains permet à la fois de valoriser Louis XIII, et d'espérer voir naître en lui les mêmes qualités et le même goût que son père. La quatrième partie de *L'Astrée* est dédiée à Marie de Médicis : on peut même s'étonner que le roman n'ait pas été dédié à une femme plus tôt, et le choix d'une femme de pouvoir, ancienne régente, semble tout à fait cohérent avec le public de *L'Astrée* et la place qui y est accordée aux femmes. Enfin, la dernière partie est dédiée à Ambroise Spinola, un militaire génois : s'il est un aristocrate, c'est un personnage sans commune mesure avec les dédicataires précédents. Précisons

¹⁸ G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 95.

¹⁹ Honoré d'Urfé a en effet fait partie de la Ligue catholique, et a de ce fait combattu Henri IV.

²⁰ *L'Astrée*, première partie, p. 105.

²¹ *L'Astrée*, première partie, note 1 p. 105.

²² M. Bertaud, « Les souverain(e)s de *L'Astrée* : idéalisation et réalisme politique », *L'Imaginaire du souverain, Travaux de linguistique et de littérature*, XXII, 2 [1984], p. 315-325.

²³ H. d'Urfé, *L'Astrée*, troisième partie in *Deux visages de L'Astrée*, éd. E. Henein, Medford, MA, Tufts University, 2005-2016, « Au Roy ». Édition critique de la troisième partie de *L'Astrée* (1619, 1621), mise en ligne le 1er novembre 2014 (consultée le 16/08/2017). Éd. Vaganay, III, p. 3-4. Nous reproduisons ici la pagination proposée sur le site d'origine, qui renvoie à l'édition de Hugues Vaganay de 1925.

²⁴ *Ibid.*

néanmoins que ces deux dernières dédicaces ne sont pas de la main d'Honoré d'Urfé, qui meurt en 1625 : elles sont de son secrétaire, Balthazar Baro.

Enfin, la quatrième et la cinquième partie de l'*Astrée* comportent des avertissements au lecteur, qui signalent les difficultés d'édition de l'œuvre. En 1624, Gabrielle d'Urfé, nièce de l'auteur, obtient un privilège royal pour la quatrième partie de l'*Astrée*, publiée très rapidement alors qu'elle n'est pas achevée. Honoré d'Urfé engage des poursuites pour faire saisir les exemplaires publiés, témoignant ainsi de son refus de faire publier cette quatrième partie partielle. Il la termine en 1625, mais elle ne peut être publiée sous le titre de « quatrième partie » quand il existe déjà un privilège royal de dix ans pour la quatrième partie incomplète. C'est donc pour une « cinquième partie » que le nouveau libraire d'Honoré d'Urfé, Robert Fouet, obtient un privilège royal : celle-ci est en réalité la suite de la quatrième partie, publiée incomplète. C'est le secrétaire de l'auteur, Balthazar Baro, qui signe la dédicace ainsi que l'avertissement, et il est également l'auteur de la totalité de la cinquième partie. On comprend mieux pourquoi, dans l'avertissement de cette dernière partie, il invite le lecteur à lire « la vraye quatriesme partie »²⁵, à savoir la quatrième partie, cette fois complète, qu'il a pu faire éditer en 1627. Les avertissements de Baro ont aussi pour fonction de légitimer sa position de continuateur, en opposant sa propre intimité avec Honoré d'Urfé à la cupidité des libraires : « il m'a fait autrefois l'honneur de me communiquer qu'il vouloit faire de toute son œuvre une tragecomédie pastorale »²⁶ tandis que « l'intérêt d'un infame gain avoit porté un libraire à deschirer ses escrits et sa reputation, voulant faire passer pour legitimes deux enfants supposez qui, sous l'autorité de son nom, n'ont pas laissé de courir toutes les parties du monde »²⁷. Notre propos n'est pas ici de retracer les difficultés de publication du roman²⁸ mais bien de montrer que les différents liminaires témoignent de ce que l'on peut appeler les « aventures du récit ». Les préfaces diffèrent de ces autres éléments paratextuels en ce qu'elles ont un « statut textuel relativement autonome »²⁹ : les préfaces de l'*Astrée*, et en particulier la préface de la première partie, racontent en effet l'histoire d'une aventure.

²⁵ H. d'Urfé, *L'Astrée, cinquième partie*, édition numérisée, éd. R. Krüger et al., Stuttgart, 2006, « Au lecteur ». Cette édition ne comporte pas de numéros de page : nous renvoyons donc uniquement aux titres et sous-titres des différentes parties.

²⁶ H. d'Urfé, *L'Astrée, quatrième partie*, édition numérisée, éd. R. Krüger et al., Stuttgart, 2006, « Avertissement au lecteur ». Cette édition ne comporte pas de numéros de page : nous renvoyons donc uniquement aux titres et sous-titres des différentes parties.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Nous nous permettons de renvoyer ici à l'article de Jean-Dominique Mellot, « Le régime des privilèges et les libraires de L'Astrée », *Dix-septième siècle*, n°235, 2007, p. 199-224.

²⁹ G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 173.

Le départ du cabinet : un voyage dangereux

Cette aventure – celle d'Astrée, bergère et roman – est d'abord un voyage. Astrée/Astrée (nous gardons la même ambiguïté qu'Honoré d'Urfé) est « prisonnière dans les recoins d'un solitaire Cabinet »³⁰, et elle cherche l'aventure, elle veut « courre »³¹ le monde. La contradiction entre la prison du cabinet de l'auteur (c'est-à-dire le maintien du secret, de l'intimité) et la liberté de l'aventure (donc, pour un roman, sa publication) est soulignée par le premier conseil que fait son « père »³² à Astrée : il « seroit plus à propos que te renfermant ou parmi des chastes Vestales & Druydes, ou dans les murs privez des affaires domestiques tu laissasses doucement couler le reste de ta vie »³³. La prison apporte la sécurité, et même la vertu : « car entre les filles celle-là doit estre la plus estimée dont on parle le moins »³⁴. Comme chez les jeunes filles, pour une œuvre littéraire, la principale vertu est, paradoxalement, la modestie et la discrétion.

Ainsi, faisant siennes ces qualités, Honoré d'Urfé présente son œuvre comme voulant, indépendamment de sa propre volonté, et sans prendre en compte ses conseils, se rendre publique elle-même. Il prévoit alors les conséquences de ce départ du cabinet : l'aventure est dangereuse, « le long du chemin », au cours du « voyage » (ce sont les termes employés, on voit bien qu'il s'agit ici d'une aventure), des « monstres horribles y vont attendants les passants pour les devorer »³⁵. Les aléas de la rencontre entre l'œuvre et son public sont alors prévus par l'auteur, et il souffle à Astrée ses réponses, que nous étudierons plus loin. On retrouve encore un peu le lexique de l'aventure : « si tu tombes entre les mains de ceux qui »³⁶, « si tu te trouves parmi ceux qui »³⁷, « tu rapportes quelque contentement de ton voyage »³⁸.

Dans la deuxième préface, la « gloire »³⁹ qui est à l'origine du départ de l'œuvre du cabinet est encore plus explicite puisque, dès le début, ce n'est plus la prison mais l'aire d'influence qui est évoquée : l'auteur, en s'adressant à Céladon, lui reproche de « désirer avec tant de passion que toute l'Europe sçache où [il est], et ce [qu'il fait] »⁴⁰. Là encore l'auteur, qui fait prétendument preuve de modestie, conseille à Céladon de rester caché. Quand le départ d'Astrée était motivé, dans la première préface, par son désir de gloire, par sa vanité, dans la seconde, il est plus justifié : Céladon aurait pour but de chercher

³⁰ *L'Astrée*, première partie, p. 109.

³¹ *Ibid.*

³² Il l'appelle en effet « mon cher enfant » (*ibid.*) et évoque son « affection paternelle » (*ibid.*, p. 110).

³³ *L'Astrée*, première partie, p. 109.

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibid.*, p. 110.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Ibid.*, p. 114.

³⁹ *L'Astrée*, deuxième partie, p. 29.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

la gloire pour son amante, et non pour lui-même, et il prouve donc bien qu'il est un parfait amant.

La troisième préface met beaucoup moins en avant l'aventure du récit : le médiateur de l'auteur est le Lignon, qui fait pour lui le récit de ses amours et de ses souvenirs, mais il ne peut emprunter de chemin autre que son lit, ce qui réduit considérablement ses dangers, mais n'empêche pas les mauvaises rencontres.

Il n'y a pas de dédicace fictive dans la quatrième partie, mais dans la cinquième de Balthazar Baro, le secrétaire imite son maître en s'adressant à Astrée (à nouveau) et en évoquant les dangers qu'elle risque dans son aventure. Astrée est en « fuite »⁴¹, elle ne peut « voir le jour que par les fenestres »⁴² du cabinet de son auteur (on retrouve le sème de la prison). Ce qui l'attend, ce sont des « perils » et des « obstacles »⁴³. Une nouvelle raison de rester cachée s'ajoute aux précédentes : le changement d'auteur a diminué les qualités de l'œuvre (« si esloignée de ce degré de perfection »⁴⁴). Honoré d'Urfé reste le géniteur : « la perte de celui à qui tu dois ta naissance »⁴⁵. Là aussi, les pérégrinations d'Astrée peuvent la pousser à « tomber dans les mains »⁴⁶ de quelque grand personnage. On voit que Baro s'ingénie à respecter la façon de son maître, mais on retrouve en fait globalement une pâle copie de la première préface, alors que les parties suivantes avaient évolué, et même si le fonctionnement était le même (prendre son œuvre pour médiateur et s'adresser par là au lecteur en prévoyant ses objections), l'esprit était différent.

La confrontation au monde : un procès paradoxal

Le voyage de l'œuvre ne se passe pas de rencontres : imaginées comme des procès, elles justifient les conseils de l'auteur, qui prépare sa défense, et fait en même temps, directement au lecteur, sa propre plaidoirie, mais sur le ton de la complicité, de l'intimité, ce qui induit par déplacement une relation affective avec le lecteur. Astrée est appelée dans la première préface « ma Bergère », « mon cher enfant »⁴⁷ et Céladon « mon Berger »⁴⁸. La « Belle et agréable rivière de Lignon »⁴⁹ est de plus associée à la première personne et aux souvenirs personnels de l'auteur. La première personne et les hypocoristiques soulignent la relation d'intimité du père à la fille, au fils, et entre confidents. Pour ce qui est

⁴¹ *L'Astrée*, cinquième partie, « À la bergère Astrée ».

⁴² *Idem*.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ *L'Astrée*, première partie, p. 109.

⁴⁸ *L'Astrée*, deuxième partie, p. 27, p. 29.

⁴⁹ *L'Astrée*, troisième partie, « L'Autheur à la Rivière de Lignon », éd.H. Vaganay, III, p. 5-7.

des parties rédigées par Balthazar Baro, la quatrième rompt avec le mode d'adresse puisqu'aucun personnage n'est médiateur entre l'auteur et le lecteur. Si le « cher lecteur »⁵⁰ se veut peut-être intime, il n'induit pas la même relation et le ton n'est pas le même. Enfin, la cinquième partie reprend le fonctionnement de la première puisque l'auteur s'adresse à sa « chère Astrée »⁵¹, appelée comme au début « ma Bergere »⁵².

L'intérêt de ces médiateurs est bien de prévoir les objections des lecteurs et d'y apporter des réponses. Ces objections sont nombreuses dans la première partie : l'auteur prévoit que le lecteur craignant de s'ennuyer se contente de ne pas lire le roman, il discrédite la lecture à clefs, explique le choix de la région, à laquelle il a un rapport personnel, et dont il fait une Arcadie à la manière des auteurs antiques. Il évoque également la question de la vraisemblance de son intrigue, et du langage de ses bergers : ce dernier est justifié par les origines aristocratiques des personnages, ainsi que par l'inspiration que leur donne Amour. Mais c'est surtout la référence aux codes, et en particulier aux codes dramatiques, qui permet de justifier non seulement le langage des personnages, mais l'ensemble du roman pastoral, qui met en scène des bergers et des bergères factices : si un art aussi mimétique que le théâtre (« ceux qui particulièrement font profession de représenter chaque chose le plus au naturel que faire se peut »⁵³) peut utiliser le déguisement comme un code, sans le rendre réaliste, il peut en aller de même pour le roman. Ces réponses aux objections éventuelles des lecteurs forment un long exposé où la première personne est très présente, et qui développe le sème du voyage. L'aventure du récit à sa sortie du cabinet est prévue par l'auteur alors qu'il raconte l'« aventure » qu'a été l'écriture.

Par la suite, les réponses de l'auteur sont moins nombreuses puisqu'elles sont plus uniformes. Dans la deuxième partie, le risque principal de l'œuvre à sa réception est l'incompréhension : la vision de l'amour que porte Céladon (et par lui, le roman) paraît anachronique face à celle des contemporains d'Honoré d'Urfé (c'est ce que révèlent en particulier l'expression « aimer à la vieille Gauloise et comme faisoient les Chevaliers de la Table-ronde, ou le beau tenebreux »⁵⁴, avec la double référence à la matière de Bretagne et à *Amadis*). L'œuvre ne part plus à l'aventure, elle est beaucoup plus explicitement confrontée à un jugement, puisqu'elle doit « espérer de trouver quelque juge favorable parmi ces personnes preoccupees d'une opinion si differente »⁵⁵. Si l'auteur prépare toujours son personnage à être son avocat, son porte-parole, le départ ressemble moins à une aventure, et un seul péril, une seule objection est

⁵⁰ *L'Astrée*, quatrième partie, « Advertissement au lecteur ».

⁵¹ *L'Astrée*, cinquième partie, « À la bergère Astrée ».

⁵² *Idem*.

⁵³ *L'Astrée*, première partie, p. 114.

⁵⁴ *L'Astrée*, deuxième partie, p. 28.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 29.

réellement contrée. Les « monstres »⁵⁶ qui attendaient les passants sont devenus des juges.

La troisième préface a également un ton très intime, en particulier parce que la relation fictive des deux interlocuteurs est très longue. C'est à la rivière de Lignon que l'auteur s'adresse, et elle a été le témoin de sa jeunesse ; les premiers mots le signifient assez : « Belle et agreable riviere de Lignon, sur les bords de laquelle j'ay passé si heureusement mon enfance, et la plus tendre partie de ma premiere jeunesse »⁵⁷. L'auteur évoque également ses nombreux souvenirs liés à ce lieu, souvenirs qui sont donnés comme le sujet du roman. On peut s'interroger sur le lien entre cette affirmation et la première préface, qui invalidait la lecture à clefs : les souvenirs personnels de l'auteur sont-ils ou ne sont-ils pas le sujet de son roman ? S'ils le sont, il serait alors permis au lecteur de se demander qui sont les personnes réelles ayant inspiré tel ou tel personnage, quels événements ont inspiré telle ou telle aventure. Mais ce qui intéresse ici l'auteur, c'est plutôt de justifier l'intérêt d'un tel sujet : ces vieux souvenirs, ces histoires d'amour, ces « jeunes pensees »⁵⁸ sont ce qu'il connaît le mieux, ce qui lui est le plus agréable, et ce qui lui semble le plus intéressant. Le sème de l'aventure disparaît au fil des préfaces, puisque les monstres, devenus juges, sont maintenant « quelque ame severe »⁵⁹, et l'avocat du roman n'est plus une personne mais un fleuve. Le succès de l'œuvre explique sans doute que les objections imaginées par l'auteur se fassent moins nombreuses de la première à la troisième partie⁶⁰, mais les préfaces gardent néanmoins l'esprit d'une préparation à un procès paradoxal. En effet, les arguments que l'auteur donne à ses avocats ont pour but de préparer ce procès qui n'a pas encore eu lieu, puisque le roman ne s'est pas encore confronté à son public au moment de la rédaction ; mais c'est en même temps dans cette préface que se joue le procès de l'œuvre.

En somme, l'opposition entre l'intime et le public permet de créer une relation affective avec le lecteur tout en maintenant une certaine distance polie (contrairement à Baro avec son avertissement de la quatrième partie, plus maladroit parce que plus direct), et elle est également le lieu d'une mise en scène de soi dans son travail, face à son œuvre, donc d'une dissociation entre l'auteur et son oeuvre. L'évolution des préfaces révèle l'aventure du récit : les changements d'auteurs, les relations avec les dédicataires, les problèmes éditoriaux, le changement du point de vue sur l'œuvre, de l'héritage littéraire...

⁵⁶ *L'Astrée*, première partie, p. 109.

⁵⁷ *L'Astrée*, troisième partie, « L'Autheur à la Rivière de Lignon », éd. H. Vaganay, III, p. 5-7.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ *L'Astrée*, troisième partie, « L'Autheur à la Rivière de Lignon », éd. H. Vaganay, III, p. 5-7.

⁶⁰ Les difficultés éditoriales et le changement d'auteur compliquent la situation des parties suivantes.

Si la première préface présente explicitement la rencontre de l'œuvre et du lecteur comme un voyage, ce sont également les préfaces elles-mêmes qui constituent un voyage, une forme d'aventure du récit et du discours sur le récit.

Bibliographie

BERTAUD, Madeleine, « Les souverain(e)s de l'*Astrée* : idéalisation et réalisme politique », *L'Imaginaire du souverain, Travaux de linguistique et de littérature*, XXII, 2, 1984, p. 315-325.

COURTIEU, Marc, *Événement et roman. Une relation critique*, Amsterdam, Rodopi, « Faux titre », 2012.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.

GHEERAERT, Tony, *Saturne aux deux visages. Introduction à L'Astrée*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2006.

MELLOT, Jean-Dominique, « Le régime des privilèges et les libraires de L'Astrée », *Dix-septième siècle*, n°235, 2007, p. 199-224.

RONCARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, éd. G. Cohen *et al.*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, t. I.

URFE (d'), Honoré, *L'Astrée, première partie*, éd. D. Denis, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques, Série littératures », 2011, 700p.

URFE (d'), Honoré, *L'Astrée, deuxième partie*, éd. D. Denis, Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2016.

URFE (d'), Honoré, *L'Astrée, troisième partie* in *Deux visages de l'Astrée*, Eglal Henein (éd.), Medford, MA, Tufts University, 2005-2016. Édition critique de la troisième partie de *L'Astrée* (1619, 1621). [En ligne :] http://astree.tufts.edu/_roman/reference/21_3/21_3_liminaires.html (mise en ligne le 1er novembre 2014, consultée le 16/08/2017).

URFE (d'), Honoré, *L'Astrée, quatrième partie*, édition numérisée (éd. R. Krüger *et al.*), Stuttgart, 2006. [En ligne :] http://www.uni-stuttgart.de/romlit/forschung/alt/astree/collections/collect01/04_livre_00a.htm, consulté le 16/08/2017.

URFE (d'), Honoré, *L'Astrée, cinquième partie*, édition numérisée (Krüger e.a. éd.), Stuttgart, 2006. [En ligne :] http://www.uni-stuttgart.de/romlit/forschung/alt/astree/collections/collect01/05_livre_00.htm (consulté le 16/08/2017)

Nos références au texte de l'*Astrée* se font dans trois éditions différentes : pour la première et la deuxième partie, nous utilisons l'édition critique imprimée de Delphine Denis. Pour la troisième partie, nous travaillons d'après l'édition critique en ligne d'Eglal Henein. Enfin, pour la quatrième et la cinquième partie, en l'absence d'édition critique, nous travaillons d'après des

textes numérisés. Les trois dernières parties étant en ligne et non imprimées, nous ne pouvons faire de référence à une page : nous nous contentons donc de renvoyer aux titres et sous-titres des passages concernés, en renvoyant toutefois, quand cela est possible, à la pagination de l'édition Hugues Vaganay de 1925.

Angélique ou la nuit de mai : roman protéiforme d'Alberto Savinio

Julie BERNARD
Université Caen Normandie
LASLAR EA 4256

L'œuvre d'Alberto Savinio (Athènes 1891- Rome 1952) est à l'image de son artiste : « une centrale créative »¹ qui aime brouiller les pistes, mélanger les arts, confondre les codes esthétiques. *Angélique ou la nuit de mai*, roman publié en 1927 par l'éditeur milanais Morreale mais écrit en 1925² en est une preuve tangible.

Ce « petit roman »³ repose sur le brillant paradoxe d'unir dans un même texte l'art du fragment, gage d'unité et la multiplicité des procédés. C'est donc une véritable « aventure du récit » qui s'offre à nous ; aventure qui, chez Savinio, s'apparente à « une aventure colorée »⁴.

Embarquons donc sur le navire *Arminius* du baron von Rothspeer, riche banquier allemand, amoureux au premier regard d'une danseuse de seconde zone mais d'une beauté fulgurante, nommée Angélique, avec qui très vite il se marie (l'argent aidant) et qui, très vite, tombe dans un profond sommeil. Ce voyage fera, tout d'abord, une brève escale sur les bords des résonances intertextuelles puis nous reprendrons notre route à la rencontre des Muses de ce début du XX^e siècle qui fondent toute l'originalité de l'écriture d'Alberto Savinio. Enfin, nous achèverons ce périple sur le concept d'aventure colorée propre à l'auteur. Partons donc à l'aventure !

¹ A. Savinio, « La mia pittura », préface d'Alberto Savinio, Galleria, n.1, Milano, EPI, 1949.

² Voir la lettre adressée à Lamberto Picasso et datée du 7 novembre 1925, retranscrite par A. Tinterri dans A. Savinio, *Capitano Ullisse*, Roma, Adelphi, 2003, p. 139.

³ Lettre d'Alberto Savinio datée du 29 décembre 1938 et adressée à Henri Parisot dans G. Isotti-Rosowsky, *Un'amicizia senza corpo. La corrispondenza Parisot-Savinio. 1938-1952*, Palermo, Sellerio, 1999, p. 140-141.

⁴ A. Savinio, « Vérité sur le dernier voyage », dans *Capitaine Ulysse*, trad. F. Bouchard, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 11.

Un roman peut en cacher un autre !

Savinio est un artiste cultivé et polyédrique. Cette richesse, il la doit tout d'abord à ses origines et aux péripéties de la vie : à partir de 1905, cet italien né en Grèce connaît le voyage et l'exil⁵. De cette errance, naît une affection particulière pour les mythes grecs et les textes fondateurs de la culture européenne : son œuvre est un jeu d'écho avec ce passé proche et lointain.

Même si les textes se font discrets voire invisibles, nombreuses sont les références intertextuelles dans *Angélique ou la nuit de mai*. Cette présence-absence, Savinio s'en explique dans ces termes :

Plus on connaît de choses, moins on donne d'importance à chaque chose : moins de foi, moins de foi *absolue*. Connaître beaucoup de choses équivaut à les connaître plus librement, donc mieux⁶.

Le texte source, texte libre, s'éparpille, s'évade des pages du roman : il est une voix-fantôme, un souffleur. La première résonance intertextuelle étudiée s'apparente justement à l'univers théâtral et plus précisément à une pièce de théâtre de Rosso di San Secondo de 1919, *La Bella Addormentata* (*La Belle Endormie*). Dans un article paru en 2014⁷, Ilaria Batassa évoque brièvement cet intertexte et indique que Savinio avait pour souhait de donner comme sous-titre à ce roman le titre de cette pièce ; sous-titre qui n'apparaît plus dans l'édition originale mais qui est bien présent et qui sommeille à chaque page du roman comme nous le verrons par la suite. Ce parallèle se renforce au vu de la chronologie. Publié en 1927, *Angélique ou la nuit de mai* a été écrit quelques années auparavant. Le manuscrit conservé au cabinet Vieusseux à Florence indique la date du 26 novembre 1925, par Savinio lui-même. À cette période, l'écrivain crée *Capitaine Ulysse*, pièce de théâtre que l'auteur considère dans sa post-face de 1934 comme une « aventure colorée », expression qu'il emprunte là encore à Rosso di San Secondo et qui figure comme sous-titre à sa pièce, *La Belle endormie*.

Ce voyage dans le temps, nous indique que Savinio, en 1925, s'intéresse fortement à l'œuvre de Rosso di San Secondo, intérêt qui affleure dans *Angélique*

⁵ À la mort de son père en 1905, Alberto Savinio (Andrea De Chirico) quitte la Grèce en compagnie de sa mère Gemma et de son frère aîné Giorgio De Chirico. C'est « le départ des Argonautes » (en référence à un tableau peint par Alberto Savinio en 1929) pour l'Europe : il traverse l'Italie puis s'installe en Allemagne, à Munich, où il apprend la musique auprès de Max Reger. Il rejoint ensuite Paris en 1910 et se lie d'amitié avec Guillaume Apollinaire. Avec lui, il publiera en 1914 *Chants de la mi-mort*. Il quitte la France et rentre en Italie au moment de la guerre (1915) et adhère au groupe Néo-classique de *La Ronde*. Il revient à Paris en 1926 et s'adonne à la peinture avant de rentrer définitivement en Italie vers 1934.

⁶ A. Savinio, *Encyclopédie nouvelle*, trad. N. Franck, Paris, Gallimard, 1977, p. 116.

⁷ I. Batassa, « La profondità della superficie : Alberto Savinio tra mito, canone e innovazione », dans *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, p. 1.

ou la nuit de mai. On remarque tout d'abord que Carmelina, la Belle, et Angélique, protagonistes éponymes participent peu ou pas du tout à l'action principale. La raison est simple : même si la Belle prend la parole, s'endort fréquemment durant cette pièce, notamment quand elle allaite son enfant. Angélique, quant à elle, reste muette pendant tout le récit et n'est actrice d'aucune action principale ; d'où cette volonté première d'inscrire comme sous-titre, « *la Belle Endormie* ». Aussi, ces deux femmes faibles et fragiles se marient avec des hommes appartenant à la haute bourgeoisie : Carmelina épouse un notaire et Angélique, le baron Felix von Rothspeer, un riche banquier allemand. Ce mariage d'intérêt cache pourtant un amour secret : chez Angélique, cet amour s'apparente à un ange ; chez la Belle, il est un de ses amis intimes (Il Nero della Zolfara).

Mais Savinio va au-delà du texte de Rosso di San Secondo et transporte l'histoire de *La Belle Endormie* dans un monde précaire où, à l'infini, la réalité et le rêve s'affirment, s'annulent mettant ainsi en scène une écriture en constante contradiction ; écriture qui pour reprendre les termes d'Ilaria Batassa « est construite sur une matrice polyédrique et kaléidoscopique qui cherche non pas la négation et le dépassement polémique mais plutôt la nouveauté à travers le passé »⁸.

Cette matrice polyédrique se retrouve aussi dans un autre intertexte, le poème épique de l'Arioste : *Roland furieux*. Le titre même du roman de Savinio nous donne un premier indice puisque ce prénom féminin est un écho lointain à Angélique aimée par Roland. De plus, le baron surprend un ange dormir aux côtés de sa bien-aimée une certaine nuit de mai et comme Roland, il se mettra dans une colère noire et dans un élan de folie le tuera.

Mais cette réminiscence de l'Arioste se manifeste surtout dans l'art de la fugue : tout au long du roman, le lecteur tente en vain de saisir « cette créature venue d'un autre climat, d'un autre temps, inactuelle »⁹. Cette Angélique insaisissable échappe aussi au baron : même après leur mariage, il n'arrivera pas à la posséder et sa jalousie grandira chaque jour davantage jusqu'à commettre l'irréparable. Mais cette fugue se manifeste surtout au niveau formel par le jeu de l'entrelacement narratif comme l'écrit Jean-Baptiste Para dans la préface du roman de l'édition française de 1985 :

Ici, comme chez l'Arioste, nous assistons à un jeu subtil d'interruptions inattendues, de reprises imprévues, d'alternances raffinées. Nulle rigidité unitaire, mais des noyaux essentiels. Un même goût des aventures étranges et spectaculaires. Une même façon de traiter les personnages en

⁸ *Ibid.*, p. 2. « La prosa saviniana, costruita su una matrice artistica poliedrica e caleidoscopica, non cerca tanto la negazione e il superamento polemico, quanto piuttosto la novità attraverso il passato » (c'est nous qui traduisons).

⁹ A. Savinio, *Angélique ou la nuit de mai*, trad. J-B Para, Nantes, Arcane 17, 1985, p. 23.

les dessinant d'un contour léger. Dans les deux cas, une œuvre dépourvue de centre stable, sans vraie conclusion, traversée par une énergie dynamique¹⁰.

Dès l'incipit, ce trouble narratif se dégage par l'absence de marques typographiques. Les systèmes énonciatif et diégétique se brouillent et se noient dans de longs paragraphes. Le lecteur a donc la lourde tâche de recomposer la trame narrative ; difficulté supplémentaire puisque l'incipit s'ouvre *in media res* avec cette remarque provocatrice de Rothspeer : « Et alors ? » Savinio dans cette dynamique d'écriture lance donc un défi à son lecteur et c'est ainsi que les affaires du baron se mêlent à l'enfance d'Angélique, le voyage sur l'*Arminius* se confond avec les rivalités et les tensions au sein de la famille de la jeune mariée.

Enfin, à travers le personnage d'Angélique, Savinio nous livre une « légère paraphrase du mythe de Psyché »¹¹. Il actualise le mythe et nous donne à lire en ce début du XX^e siècle une version moderne des *Métamorphoses* d'Apulée. Ce mythe hante toute l'œuvre de Savinio : avant *Angélique ou la nuit de mai*, on le retrouve dans *Vie des fantômes* écrit en 1925, puis en 1944 dans le roman *La nostra anima* mais aussi dans la pièce de théâtre *Emma B, veuve Jocaste* écrite en 1949. La réécriture et l'évocation des mythes sont monnaie courante dans les textes de Savinio. Au-delà des éléments biographiques mentionnés plus haut qui justifient aisément cet attachement, Savinio voit dans le mythe, l'intelligence, l'âme, la mémoire, la conscience de l'homme.

Dans *Angélique ou la nuit de mai*, Psyché et Amour sont les protagonistes : Amour est l'ange blessé par Rothspeer et amant secret de la protagoniste. Il est aussi le code secret qui ouvre les portes du coffre où est enfermé Brephus, le double du baron, à la fin du roman. La poupée de cire nommée Angélique est, quant à elle, la Psyché du baron. Dès le début du roman, il l'apostrophe à trois reprises en criant le nom de Psyché¹². Il est désespéré. Il la cherche partout et ne sait où elle est. Il la retrouve au théâtre *Orfeo*. Mais là encore, la confusion sur l'identité d'Angélique persiste puisqu'elle incarne sur scène Psyché :

[...] [L]orsque palpitante de volupté, Psyché tomba dans les bras d'Eros réconcilié, ce fut sur ses cheveux une pluie de fleurs, tandis qu'un parterre désolé crépitait le long applaudissement du baron.

Par dix fois Psyché fendit le rideau pour saluer le spectateur solitaire. Par dix fois elle vacilla, éperdue, égarant dans le ciel nocturne ses yeux brillants comme un rêve impossible¹³.

¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹¹ A. Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1995, p. 935: «[...] leggera parafrasi della favola di Psiche [...] » (c'est nous qui traduisons).

¹² A. Savinio, *Angélique ou la nuit de mai*, *op.cit.*, p. 26.

¹³ *Ibid.*, p. 29.

Le baron, ce spectateur solitaire, face à cette femme endormie tente tout au long du roman de la réveiller, de percer son mystère. Le sommeil d'Angélique-Psyché est un emprunt direct aux *Métamorphoses* d'Apulée :

L'épisode du sommeil de Psyché est l'emprunt majeur que Savinio fait aux *Métamorphoses*. Le sommeil, figure de mort, contient en lui l'image de l'éternité. Somnambule et magnétique, Angélique est sa prêtresse silencieuse. Cet état de mi-mort apparaît aux yeux des humains, du baron en particulier, comme antérieur à la vie, un manque à être, un naître en partie manqué : Felix von Rothspeer entend arracher Angélique à son sommeil, être maître de son énigme¹⁴.

Angélique déambule dans ce récit tel un fantôme dans un château hanté. Ses yeux sont ouverts mais regardent en-dedans et scrutent l'âme. Le baron Felix von Rothspeer, effrayé par cette vérité, la décrit ainsi à son ami et conseiller Brephus :

As-tu jamais cru au sphinx ? A présent je sais que le sphinx n'est pas mort. Regarde-là. Le sommeil. Un sommeil clos, plus terrible et lointain que celui qui ressemble à la mort ¹⁵.

Savinio renverse ainsi avec ironie le mythe d'Amour et Psyché, mythe du réveil de l'âme grâce à l'amour et lui préfère Éros et Thanatos. Ainsi cette « légère paraphrase », au regard de l'étymologie, démontre que l'écriture savinienne tantôt s'appuie, tantôt s'oppose aux écrits modèles : art de la contradiction.

Savinio et les dix muses

Il est temps maintenant de jeter l'ancre et mettre à flot la matrice polyédrique. Alberto Savinio alias Andrea De Chirico est le frère cadet de Giorgio De Chirico. Cet artiste a toujours aimé surprendre et multiplier les rôles dans ses créations artistiques : tour à tour musicien, peintre, écrivain, dramaturge ou scénographe et critique, ce caméléon de l'art cultive la différence, la versatilité et le dilettantisme.

Angélique ou la nuit de mai est un « roman-tiroir » où se cache divers genres littéraires : après l'étude en première partie des intertextes, nous avons pu constater que ce récit s'assimile au roman de chevalerie par cette résonance au *Roland Furieux*. Mais on pourrait y voir aussi l'esquisse d'un roman-feuilleton.

¹⁴ *Ibid.*, p.16.

¹⁵ *Ibid.*, p. 103-104.

D'un point de vue formel, ce roman est découpé en chapitres qui eux-mêmes sont découpés en sous-chapitres et pourraient s'apparenter à des épisodes (indiqués en chiffres romains). Au sein de ces épisodes, la première phrase du texte, souvent nominale, résonne comme un titre. À l'ouverture du chapitre deux, nous avons par exemple la phrase : « La cabine de von Rothspeer »¹⁶. L'écrivain ménage aussi le plus souvent des chutes en fin d'épisode comme au chapitre trois, épisode deux ; épisode où la famille Mitzopulos, famille d'Angélique accepte et se réjouit du mariage avec le baron, à l'exception de ses petits frères : « [...] À la santé de la mariée ! Les cinq enfants éclatent en sanglots »¹⁷. Cette phrase qui clôt le chapitre surprend le lecteur par sa tonalité en radicale opposition avec ce qui précède et laisse présager une fin tragique à ce mariage. Par conséquent, l'effet de surprise au-delà de créer une rupture dans la logique narrative, engendre le suspense et incite le lecteur à lire la suite. Là encore, de nombreux chapitres s'achèvent sur une tension dramatique palpable et visible par le jeu de répétitions comme à la fin du premier épisode du chapitre un : « Sans angoisses ni douleurs désormais, il naviguait, naviguait, naviguait »¹⁸ ou par l'usage des points de suspension qui laisse la phrase dans un état de flottement infini comme dans le premier épisode du chapitre deux : « Retournons, crois-m'en, dans la cabine de von... »¹⁹.

Au roman-feuilleton pourrait se greffer le roman policier puisque tout le récit tourne autour du personnage énigmatique d'Angélique. Le baron von Rothspeer, tel un commissaire de police, souhaite résoudre ce mystère en compagnie de son ami et collaborateur Brephus mais en vain et achève son enquête par un crime passionnel. Enfin, le roman épistolaire clôt ce texte. En effet, une lettre détachée de l'histoire vient remettre en cause le dénouement du récit et expose le destin incertain d'Angélique.

Ce roman excentrique sans début ni fin pousse le genre romanesque dans ses derniers retranchements car ce récit est contaminé par les techniques d'écritures théâtrales et cinématographiques. Il faut savoir que « l'intérêt que porte [Savinio] pour les différentes formes d'expression n'est exclusif pour aucune d'entre elles. [Il] passe de l'une à l'autre tout comme autrefois l'on changeait de chevaux, de poste en poste »²⁰. Comme nous l'avons déjà signalé dans la première partie, en parallèle à l'écriture d'*Angélique ou la nuit de mai*, Savinio lit aussi en 1925 la pièce de Rosso di San Secondo, *La Belle Endormie* et achève sa première pièce intitulée *Capitaine Ulysse*, pièce écrite pour le Teatro d'Arte, théâtre indépendant promu par Luigi Pirandello auquel il participe activement. Mais pour diverses raisons, notamment économiques, la pièce ne

¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ *Ibid.*, p. 34.

²⁰ A. Savinio, *Palchetti romani*, Adelphi, Milano, 1982, p. 18: « L'interesse che io porto alle varie forme dell'espressione non è esclusiva per nessuna di esse. Passo da una all'altra come una volta, di posta in posta, si scambiavano i cavalli » (c'est nous qui traduisons).

sera jamais montée. Par conséquent, à cette époque, le théâtre fait partie de son quotidien et se manifeste donc tout naturellement dans ce roman.

Le théâtre sert tout d'abord de « toile de fond » dans ce roman : Angélique est une danseuse à l'*Orfeo*, théâtre que le narrateur décrit de la façon suivante :

De silencieux bouquets de fleurs peuplaient les rangées de fauteuils. D'autres fleurs et végétaux ornaient en abondance le devant de la scène²¹.

Cette description fait écho au théâtre Lanarà où Savinio enfant aimait se rendre. Un théâtre à ciel ouvert dont une « rangée de tournesols plantés dans des bidons de la Standard Oil fermait le parterre du côté de la plage »²².

Mais l'auteur va plus loin en insérant l'écriture dramatique à l'écriture romanesque : au chapitre neuf, le discours direct laisse subitement la place aux répliques après que le baron ait tourné l'interrupteur et qu'il se soit retrouvé dans l'obscurité. Quand la lumière revient enfin, Rothspeer et Angélique sont assis dans le bureau du psychiatre Rudolf von Bischoff qui a pour mission de percer le mystère de cette dernière. Les répliques sont visibles par l'enchaînement serré d'alinéa et le nom du personnage en petites majuscules ; les didascalies, quant à elles, sont mentionnées par des phrases nominales entre parenthèses et en italique. En voici un court exemple :

LE PROFESSEUR (*au baron*) : Monsieur ?
ROTHSPEER (*présentant Angélique*) : Ma femme.
(*Le psychiatre prend un siège, s'installe face à la baronne*).
BISCHOFF : regardez-moi, madame.
(*Les yeux d'Angélique se déplacent dans un mouvement circulaire, très doux, très lents.*)
« Ici, madame, ici ! »
(*Ils s'arrêtent tantôt sur ceux du psychiatre, tantôt sur son oreille*)²³.

Cette scène, à n'en pas douter comique par ce jeu de regards et de répétitions, permet de dissoudre plus rapidement la tension dramatique. Mettre en scène l'acmé permet au récit de retrouver plus tôt ses droits. De ce fait, après cette rencontre avec le psychiatre, s'ensuivent les conventions typographiques traditionnelles du récit.

Savinio va plus loin encore en mettant « physiquement » le théâtre au centre de son roman. En effet, au chapitre cinq (cœur du récit puisqu'il se compose de onze chapitres), le roman s'interrompt pour laisser place au théâtre. Ce chapitre s'ouvre tout d'abord sur une scène entre un impresario et des comédiens (Berger et Mazas) qui viennent pour interpréter un rôle. Mais

²¹ A. Savinio, *Angélique ou la nuit de mai*, op.cit., p. 29.

²² A. Savinio, *Tragédie de l'enfance*, trad. M. Arnaud, Paris, Gaillmard, 1977, p. 156.

²³ A. Savinio, *Angélique ou la nuit de mai*, op.cit., p. 113.

problème : « il est encore tôt »²⁴. La fiction reprend donc. Il faudra attendre que ces personnages prennent place en périphérie du texte, hors scène, hors du récit, pour que « tout rent[re] dans l'ordre, dans la tranquillité »²⁵.

Cet acte de placer le théâtre au cœur du roman pourrait être perçu comme provocateur : Or, il faut y voir une tentative de dévoilement, de nouveauté, une volonté de revivifier l'écriture romanesque en quête de vérité.

Enfin, à l'époque où est écrit ce récit, le cinéma est en plein essor. On peut notamment évoquer le film muet *Fantômas*, film de Louis Feuillade sorti en 1913, vu par Savinio et qu'il évoque dans son roman de 1925, *La Maison hantée*²⁶. Il écrit aussi de nombreux articles critiques sur le cinéma. Par conséquent, cet art nouveau va inspirer la verve littéraire de l'artiste. À la publication d'*Angélique* en 1927, le journaliste Orio Vergani note cet emprunt. Dans son article intitulé « Savinio et les dix Muses » paru le 3 août 1927, il souligne l'inclination naturelle de Savinio à l'expérimentation dans divers champs artistiques de son temps et indique que le roman *Angélique ou la nuit de mai* est fondé sur la rencontre « des dix Muses du XX^e siècle, - cinéma compris -, centre d'inspiration d'une centaine de courants artistiques, de tendances, de sympathies, d'ébauches, d'expériences et prétextes »²⁷. Cette référence au cinéma, l'auteur le confesse dans ses notes manuscrites conservées au Cabinet Vieusseux de Florence. Il écrit :

Angélique ou la nuit de mai est un livre inspiré du cinéma : de l'esprit et de la technique du cinéma [...]. Cinématographique dans le découpage des scènes ou plutôt dans le scénario ; cinématographique dans sa tonalité allusive et illusoire, dans le dosage des dialogues, dans sa monstration plus que dans l'explication, dans son laisser faire que le lecteur – spectateur – compose par lui-même les jonctions nécessaires entre les scènes. Cinématographique surtout dans l'aura qui l'enveloppe. Je répète : inspiré, non imité du cinéma. Un cinéma parvenu à sa maturité poétique et à la veille (1924) du cinéma parlant²⁸.

²⁴ *Ibid.*, p. 61.

²⁵ *Ibid.*, p. 138.

²⁶ A. Savinio, *La casa ispirata*, Milano, Adelphi, 2009, p. 127 : « [...] [A] mia volta ero stato testimone alcuni giorni prima, quando sul tetto del teatro dell'Opera, la sera che vi si rappresentava il Giuseppe di Riccardo Strauss, avevo visto vigilare *Fantomas* col mento nella mano, la maschera che gli sbarrava il volto, un pugnale insanguinato tra i denti » (c'est nous qui soulignons).

²⁷ O. Vergani, « Savinio e le dieci Muse » dans *Corriere della Sera*, 3 agosto 1927 : « [...] tutte le dieci muse del novocento, - cinematografia compresa - punto di risucchio di cento correnti, tendenze, simpatie, assaggi, esperimenti e pretesti [...] » (c'est nous qui traduisons).

²⁸ A. Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, op.cit., p. 934-935 : « Angelica o la notte di maggio è un libro ispirato dal cinematografo: dallo spirito e dalla tecnica del cinematografo. [...] Cinematografico nel taglio delle scene e dirò meglio nella sceneggiatura; cinematografico nel suo tono allusivo e illusivo, nella dosatura del dialogo, nel suo mostrare più che spiegare, nel suo lasciare che tra scena e scena i necessari raccordi il lettore – lo spettatore – se li componga da sé. Cinematografico soprattutto nell'aura che lo avvolge. Ripeto: ispirato, non imitato dal cinematografo. S'intende il cinematografo arrivato a una sua poetica maturità e alla vigilia (1924) del parlato » (c'est nous qui traduisons).

Bien que cette citation parle d'elle-même, illustrons davantage son propos : comme nous l'indique Savinio, nous sommes bien dans *Angélique ou la nuit de mai* à la vieille du cinéma sonore puisque sa protagoniste est un personnage muet, un mannequin de chair qui déambule et apparaît comme une femme mystérieuse.

De plus, comme dans un film muet, Savinio juxtapose les images et crée de véritables séquences filmiques. La scène urbaine qui ouvre le roman en est un bon exemple :

Compacte et *sans voix*, la foule descend l'avenue. Des files d'automobiles repassent en *silence* l'asphalte luisant. La lumière filtrée par les arbres grave sur le trottoir un *pâle* alphabet chinois²⁹.

Pour créer ce jeu en diapositives, le texte est découpé en brèves scènes qui donnent du rythme à l'action et brisent au même instant la linéarité temporelle : à de nombreuses occasions, le récit subit des digressions, des jeux d'analepses, autrement dit des *flash-back* ou des simultanités et c'est à nous lecteur d'en reconstituer la trame. Pour illustrer cette idée de l'écriture-scénario chez Savinio, évoquons une séquence où l'auteur rompt cette linéarité temporelle par le chevauchement des scènes suivantes : tout d'abord, le mariage du baron avec Angélique. Ensuite, l'union charnelle entre Angélique-Psyché et Amour. Et enfin, le réveil de Mère Mitzopolus, mère d'Angélique, dans la chambre de sa fille :

Angélique descend du lit. Un long voile tombe en pluie depuis sa tête, s'ouvre dans son dos, en roue de paon. Le baron vient à sa rencontre. Ils montent vers l'autel. La foule se referme. La lumière des cierges se fait plus intense, s'étire rayonnante, traverse la cathédrale, s'éteint et se rallume. La foule s'écarte au passage d'Angélique, nue, cheveux dénoués. Le rayon s'éteint. Il se rallume : la jeune fille monte les marches comme si elle les dévorait. Le baron est sur le point de la rejoindre. Le rayon s'éteint.

Il se rallume : il l'a saisie par les avant-bras. Le corps nu de la jeune fille cède lentement : le rayon s'éteint.

Il se rallume : les deux corps enlacés se tordent : le rayon s'éteint.

Il se rallume, plus intense : une lumière de bonheur ineffable s'épanouit sur le visage de l'endormie. Le rayon traverse la chambre, s'éteint. Le cœur de la borgne bat la chamade. Son

²⁹ A. Savinio, *Angélique ou la nuit de mai*, *op.cit.*, p. 23 (c'est nous qui soulignons).

corps se dissout dans une langueur délicieuse. Vêtements et lingerie en tas sur la chaise³⁰.

L'écriture-scénario se manifeste ici par l'usage de phrases simples voire laconiques ; des phrases qui indiquent des actions comme l'expression « il l'a saisie par l'avant-bras » ; des phrases qui soulignent aussi des mouvements de caméra verticaux ou horizontaux avec la présence du verbe « monter » ou les expressions comme : « la foule se referme », « la lumière des cierges s'étire, traverse la cathédrale ». Mais dans cette scène, l'écriture-scénario joue surtout avec la lumière : un faisceau lumineux tantôt présent, tantôt absent, donne à cette séquence son rythme et fait entendre la bobine du film qui défile.

De ce fait, la poésie cinématographique définie précédemment par Savinio met l'accent sur le récit en images, « la peinture en mouvement »³¹. Les images s'animent donc comme au cinéma et cela dès l'ouverture du roman par cette évocation de l'éveil du printemps :

L'herbe poussait à vue d'œil sur le bureau. La trépidation printanière propageait des tissus vibrants à l'intérieur des murs³².

Savinio accomplit un « attentat de l'écriture contre le *Sens* »³³ pour défendre le sens *métaphysique*, celui caché, garant des vérités. Nous quittons donc l'aventure du récit pour l'aventure colorée.

De l'aventure du récit à l'aventure colorée

Pour atteindre ce sens *métaphysique*, nous devons changer notre façon de regarder les choses. Tout au long de récit, Savinio nous l'indique par une écriture de la *monstration* et le champ lexical de la vue omniprésent. L'incipit s'ouvre sur une scène où le regard est protagoniste : le baron et Arno Brephus sont observés par « L'œil de dieu [qui navigue] dans le ciel »³⁴. L'œil, c'est aussi celui d'Angélique disséqué par Rothspeer :

Regarde ses yeux, regarde-les de près, regarde-les ! Tu vois ?
Monstrueux, ils font peur. Et le sang. Tu as vu les ramifications,
à l'intérieur ? Et les rides autour, tu as vu ! Et les cils noirs

³⁰ *Ibid.*, p. 58-60.

³¹ A. Savinio, *Il sogno meccanico*, a cura di Vanni Scheiwiller, Quaderni della fondazione primo conti, Milano, Libri Scheiwiller, 1981, p. 87. « La pittura in movimento » (c'est nous qui traduisons).

³² A. Savinio, *Angélique ou la nuit de mai*, *op.cit.*, p. 21-22.

³³ *Ibid.*, p. 19.

³⁴ *Ibid.*, p. 22.

comme des pattes de scarabée. [...] Arno, tu as vu comment on s'y prend pour démasquer les secrets du sphinx ³⁵ ?

Angélique est perçue par le baron comme le sphinx, monstre énigmatique par excellence car il sait que derrière ce regard « savant »³⁶ se cache la vérité.

Comme Angélique, Alberto Savinio est doté de cette qualité qui distingue tout dilettante. Dans un article en hommage à Leonor Fini, il définit le dilettantisme comme :

Le plus haut degré de civilisation mentale. C'est-à-dire le regard général et savant par-delà toute spécialisation. Quelques noms de dilettantes aideront à déterminer ce type d'intellectuel suprême : Lucien de Samosate, Montaigne, Voltaire, Stendhal, Nietzsche, moi-même³⁷.

Cet intellectuel suprême qui, dans ce même article, affirme que « L'art est transformation »³⁸ revendique la liberté, l'indépendance et la circulation intermédiaire dans sa production artistique : l'aventure de ce récit s'apparente alors à une « aventure colorée ». Savinio utilise cette expression pour définir le théâtre dans la post-face de 1934 à sa première pièce *Capitaine Ulysse* ; expression que nous pouvons associer à ce roman hybride, ébauche du théâtre savinien et de son projet esthétique :

[...] [L]es intrigues les plus entortillées, les imbroglios les plus confus, les problèmes les plus rébarbatifs se dénouent avec légèreté d'une acrobatie aérienne ; ils s'ouvrent comme des fleurs en papier au son ténu d'un orchestre invisible [...] [et prennent fin] quand le personnage de la solution – qui n'est pas un héros mais un haut fonctionnaire chargé des missions spécifiques – fait emporter les morts ou, en d'autres termes et, d'un geste empreint de noblesse, invite les survivants à retrouver l'ordre et la tranquillité³⁹.

Angélique ou la nuit de mai s'achève justement par une « Prière des survivants »⁴⁰ qui engendre l'ordre et la tranquillité⁴¹. Pour atteindre cette sérénité, le lecteur se doit donc de décrypter les signes du mystère et lever le voile sur les « vérités cachées ». Il lui faut donc se laisser porter par les images et les combinaisons fantastiques pour que la révélation se produise. Selon

³⁵ *Ibid.*, p. 104.

³⁶ *Ibid.*, p. 54.

³⁷ A. Savinio, *Scritti dispersi, 1943-1945*, Milano, Adelphi, 2004, p. 124-125.

³⁸ *Ibid.*, p. 130.

³⁹ A. Savinio, « La vérité sur le dernier voyage » dans *Capitaine Ulysse*, *op.cit.*, p. 13.

⁴⁰ A. Savinio, *Angélique ou la nuit de mai*, *op.cit.*, p. 138 : « Prière des survivants / Ariane, fleur de gel opiniâtre / Les fleurs dorment au fond des miroirs. / O étoiles, ô pléiades / Venez guérir Amour ! »

⁴¹ *Idem* : « Moi : Cela ne fait aucun doute. Alors tout rentrera dans l'ordre, dans la tranquillité. »

Giovanna Caltagirone, la « parole-image » chez Savinio s'inspire de la pensée du philosophe Gambattista Vico et de son concept du « fantastique universel » qui revendique le pouvoir omnipotent de l'imagination, de la fantaisie. L'œuvre savinienne repose donc sur le fait de « penser par l'image, de créer des images à travers le discours pictural ou verbal »⁴². *Angélique ou la nuit de mai* associe ces deux discours puisque l'image déborde du cadre du récit pour se mettre en exergue. En effet, pour l'édition française jamais réalisée en 1925, Savinio a réalisé une lithographie où est représentée la Psyché-Angélique nue à côté d'un mannequin de bois qui pourrait être Amour. La tête d'Angélique, minuscule par rapport au reste du corps, est enserrée dans un bonnet-grillagé qui fait entrevoir son sourire ; bonnet qui, à l'inverse, dissimule entièrement le visage d'Amour. Les discours pictural et verbal ne font qu'un et permettent à la « parole plastique » de dépasser la raison et d'élargir les frontières de l'imagination.

C'est donc une aventure colorée qui s'offre au lecteur ; une aventure qui donne « forme à l'informe et conscience à l'inconscience »⁴³, où il faut « retourner le rêve comme, en l'ôtant, une chaussette »⁴⁴. Le lecteur se doit aussi d'être hypocrite, c'est-à-dire être celui qui examine les choses par en-dessous, selon l'étymologie libre de Savinio. Une aventure où les mots deviennent images, où les mots deviennent objets. Voici donc la matrice kaléidoscopique que Ilaria Batassa mentionnait précédemment et que Stefano Zampieri définit ainsi :

La prose savinienne n'est jamais une ligne droite, c'est une arabesque. Elle se disperse dans mille ruisseaux, mille fois elle perd le sens, mille fois elle se dissémine. La prose savinienne est une célébration du hasard et de la divagation, une involontaire apologie de l'écriture dans sa capacité à illuminer l'objet dans les plus étranges et inhabituelles perspectives⁴⁵.

Enfin, la page du roman s'illumine grâce à une écriture « légère », expression que l'auteur répète à plusieurs reprises dans les notes conservées à Florence et qui manifeste une écriture nouvelle, plus concise, plus directe où la page garantit l'unité. Les chapitres qui composent *Angélique ou la nuit de mai* sont de brefs chapitres : Savinio purge son écriture, donnant à ce récit un tempo incomparable en rupture avec le roman traditionnel.

⁴² G. Caltagirone, *Io fondo me stesso. Io fondo l'universo, Studi sulla scrittura di Alberto Savinio*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, p. 68 (c'est nous qui traduisons).

⁴³ A. Savinio, *Tutta la vita*, Milano, Adelphi, 2011, p. 11-12.

⁴⁴ A. Savinio, *Achille Enamouré*, trad. N. Frank, Paris, Gallimard, 1995, p. 115.

⁴⁵ S. Zampieri, *Alberto Savinio e la filosofia*, Milano, Ipoc, 2011, p. 52 : «Il narrare di Savinio non è mai una linea retta, è un arabesco; si disperde in mille rivoli, mille volte perde il segno, mille volte s'incepta. Il narrare di Savinio è una celebrazione del caso e della divagazione, un'involontaria apologia della scrittura stessa nella sua perversa capacità di illuminare l'oggetto dalle più strane e inconsuete prospettive» (c'est nous qui traduisons).

Cette légèreté se manifeste aussi dans l'usage de l'ironie : comme nous avons pu le constater par le jeu de l'intertextualité, il s'amuse et transforme la parole mythique en une parole du quotidien. Mais l'ironie est aussi l'action d'interroger en feignant l'ignorance et dans ce roman, l'écrivain laisse volontairement la porte ouverte aux doutes et aux questionnements. C'est un roman où le relatif est la seule certitude et emporte le lecteur, tel un Argonaute, dans un voyage vers le monde de l'imaginaire et de l'inconscient ; un voyage onirique.

Angélique ou la nuit de mai est donc un roman hybride, multiforme, né du croisement des expériences multiples de l'artiste dans le domaine de l'art. Le lecteur sera sans doute troublé par cette langue neuve et légère, souvent décontenancé face à ce texte sans début ni fin, se perdra parfois dans les références culturelles où la pratique intermédiaire est de mise mais s'il se laisse guider par la poétique savinienne, ce fil d'Ariane qui mène à tous les possibles, il ne succombera pas à l'ennui, « ce monstre délicat »⁴⁶ que Savinio déteste tant.

Bibliographie

BATASSA Ilaria, « La profondità della superficie: Alberto Savinio tra mito, canone e innovazione », dans *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, (http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso/pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581).

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librio, 1998.

CALTAGIRONE Giovanna, *Io fondo me stesso. Io fondo l'universo, Studi sulla scrittura di Alberto Savinio*, Pisa, Edizioni ETS, 2007.

46 Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (1857), Paris, Librio, 1998, p. 12. Même si Savinio s'intéresse peu à la poésie, certains poètes, comme Charles Baudelaire, suscitent son intérêt. En effet, la poésie de Charles Baudelaire ressemble à l'écriture « civile » de Savinio : une poésie colorée, peinture de la vie : « L'art donnait ses spectacles sur une scène sublime et impossible à atteindre : de l'autre côté d'une rampe émanait une lumière infranchissable, et qui séparait rigoureusement l'art et la vie. Ces spectacles, il leur donnait des couleurs dont on ignore ici-bas la chimie, se servait de formes et d'apparences qui, avec celles de la vie, présentaient, oui et non, cette similitude que l'on trouve dans les calendriers entre jours ouvrables et jours fériés, dans les monarchies de jadis entre les sujets et leur roi, dans les basses-cours entre les poulets et le paon. Par la suite, au XIX^e siècle, trois artistes surgissent qui, chacun à sa façon, s'emploient à éteindre les feux de cette rampe, à rapprocher du théâtre de la vie la scène de l'art, à porter sur cette scène les hommes eux-mêmes dans leurs vêtements de tous les jours, sans le moindre grimage, afin de représenter les drames et les vaudevilles de l'existence du quotidien. Ces trois "rapprocheurs" ont été Baudelaire pour la poésie, Manet pour la peinture, Bizet pour la musique. » dans A. Savinio, *Encyclopédie nouvelle*, op.cit., p. 62.

- SAVINIO Alberto, *Achille Enamouré*, traduit de l'italien par Nino Frank, Paris, Gallimard, 1995.
- SAVINIO Alberto, *Angélique ou la nuit de mai*, traduit de l'italien par Jean-Baptiste Para, Nantes, Arcane 17, 1985.
- SAVINIO Alberto, *Capitano Ulisse*, Roma, Adelphi, 2003.
- SAVINIO Alberto, *Capitaine Ulysse*, traduit de l'italien par François Bouchard, Paris, Christian Bourgois, 2000.
- SAVINIO Alberto, *Encyclopédie nouvelle*, traduit de l'italien par Nino Franck, Paris, Gallimard, 1977.
- SAVINIO Alberto, *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1995.
- SAVINIO Alberto, *Il sogno meccanico*, a cura di Vanni Scheiwiller, Quaderni della fondazione primo conti, Milano, Libri Scheiwiller, 1981.
- SAVINIO Alberto, *Palchetti romani*, Adelphi, Milano, 1982.
- SAVINIO Alberto, *Scritti dispersi, 1943-1945*, Milano, Adelphi, 2004.
- SAVINIO Alberto, *Tragédie de l'enfance*, traduit de l'italien par Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1977.
- SAVINIO Alberto, *Tutta la vita*, a cura di Paola Italia, Milano, Adelphi, 2011.
- SAVINIO Alberto, *Un'amicizia senza corpo. La corrispondenza Parisot-Savinio. 1938-1952*, a cura di Giuditta Isotti Rosowsky, Palerme, Sellerio, 1999.
- VERGANI Orio, «Savinio e le dieci muse» dans *Corriere della Sera*, 3 agosto 1927.
- ZAMPIERI Stefano, *Alberto Savinio e la filosofia*, Milano, Ipoc, 2011.

« Il y a comme un glissement... » Dynamique des fictions biographiques dans l'œuvre de Jacques-Pierre Amette.

Gwenaëlle LEDOT
Université de Caen.
LASLAR EA 4256.

« Il y a comme un glissement dans la lecture de ce livre »¹ : dans un entretien avec le romancier J.-P. Amette², le journaliste Laurent Borderie décrit ainsi l'impression qui se dégage à la lecture de la fiction biographique *Un été chez Voltaire*³, consacrée à l'été 1761 à Ferney. J.-P. Amette a choisi d'y placer des répétitions (fictionnelles) du *Mahomet*⁴, organisées par Voltaire avec deux comédiennes italiennes.

« Il y a comme un glissement dans la lecture de ce livre. On pense à un roman d'initiation qui glisse vers la contemplation, la raison ne l'emporte pas »⁵. Nous nous proposons de rendre compte des fondements de cette impression de lecture : trouve-t-elle un écho dans l'analyse de la production textuelle ? Comment les choix d'Amette amènent-ils le récit (et peut-être le lecteur) à « glisser », et dans quelle direction ? Quels sont les chemins inattendus qui se révèlent ?

Nous faisons l'hypothèse que cette impression de lecture est en partie explicable par le mode générique de production de l'œuvre, et dans ce sens éclairerons l'analyse par la notion de « transposition »⁶. Outre *Un été chez Voltaire*, nous emprunterons nos exemples aux deux fictions biographiques qu'Amette a consacrées à Bertolt Brecht (*Province*⁷ et *La Maîtresse de Brecht*⁸), et

¹ L. Borderie, « Jacques-Pierre Amette, libre comme Voltaire », *L'Orient littéraire*, mai 2007. [En ligne], http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=33&nid=5950 (consulté le 14 janv. 2017).

² Critique littéraire et Prix Goncourt 2003 pour *La Maîtresse de Brecht*

³ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, Paris, Albin Michel, 2007.

⁴ En réalité, la mise en scène du *Mahomet* à Ferney date de 1760 : « J'ai passé hier la journée à Ferney, et j'ai appris en arrivant qu'on jouait demain *Mahomet* ; je ne crois pas qu'il soit nécessaire de faire des répétitions. » (Lettre 6271 du 17 octobre 1760 à Gabriel Cramer dans Voltaire, *Correspondance*, éd. F. Deloffre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », t. VI, 1977-1993, p. 27).

⁵ L. Borderie, « Jacques-Pierre Amette, libre comme Voltaire », *art. cité*.

⁶ Notion mobilisée pour rendre compte des caractéristiques de la fiction biographique par R. Dion et F. Fortier dans *Ecrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2010.

⁷ J.-P. Amette, *Province*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

⁸ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht* [2003], Paris, LGF, « Le Livre de Poche », 2005.

ferons ponctuellement allusion au roman *L'Adieu à la raison*, autrement intitulé *Le voyage de Hölderlin en France*.⁹

Mais au-delà, les surprises du récit réservées au lecteur tiennent à des phénomènes narratifs moins prévisibles, qui révèlent une appropriation singulière du genre : des chemins qui bifurquent. Quelques citations empruntées au recueil de Borges, *L'Aleph*, soutiendront le lien entre la problématique de la journée d'étude « Aventure(s) du récit » et nos travaux sur les fictions biographiques d'Amette ; posons à l'ouverture cette phrase extraite de la nouvelle « L'Immortel » : « L'histoire que j'ai racontée paraît irréaliste parce qu'en elle s'entrelacent les événements arrivés à deux individus distincts »¹⁰.

Une mécanique qui échappe au hasard : un haut degré de prédictibilité pour la composition de la fiction biographique ?

La référentialité et la fictionnalité sont les deux pôles attendus de la fiction biographique : le genre est ancré dans un univers de référence historiquement attesté et un pacte *fictionnel-biographique*, généralement confirmé par le paratexte, scelle sa composition : ainsi, l'épigraphe d'*Un été chez Voltaire* indique sa source essentielle (la *Correspondance*¹¹), tandis que divers entretiens accordés par l'auteur permettent de repérer assez aisément les garants de l'historicité : pour ses romans *La Maîtresse de Brecht* et *Province*, Amette renvoie à la somme biographique de Werner Hecht, *Brechts Chronik* (non traduite en français à ce jour), ainsi qu'au *Journal de travail* du biographié. Les Archives Brecht¹² de Berlin et les témoignages recueillis par le romancier-biographe lui-même sont d'autres sources d'ordre référentiel.

La recherche peut alors tenter de faire le départ entre ce qui relève d'un univers de référence bien attesté (la notion d'attestation permettant, suivant Dorrit Cohn, de circonscrire le champ historiographique) et ce qui relève de la fiction. Parmi les personnages à nature historique, outre les biographiés, on citera Helene Weigel, l'épouse de Brecht, qui apparaît dans les deux fictions biographiques *Province* et *La Maîtresse de Brecht*. La construction de ce personnage semble illustrer la volonté de l'auteur de se conformer à la vulgate biographique¹³ : le comportement de cette Helene fictionnelle correspond à la

⁹ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison, ou Le Voyage de Hölderlin en France*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1991.

¹⁰ J. L. Borges, *L'Aleph*, [El Aleph, 1962], trad. R. Cailliois et R. L.-F. Durand, Paris, Gallimard, 1977, p. 34.

¹¹ « Voltaire nous a laissé plus de quinze mille lettres. Immense courrier aussi bien que conversation adressée à toute l'Europe. Je me suis efforcé de faire parler le philosophe de Ferney avec la vivacité de ton qu'il a employée avec ses correspondants, en le citant », J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., n. p.

¹² Les Archives Brecht [Bertolt-Brecht-Archiv] peuvent être consultées à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin [Akademie der Künste], Chausseestrasse 125, 10115 Berlin.

¹³ On peut lire chez M. Esslin ce portrait d'Helene Weigel : « De deux ans plus jeune que Brecht, Helene Weigel originaire de Vienne, avait été élevée dans une école fameuse de jeunes filles, dirigée par une suffragette militante résolue à prouver qu'elle était capable de former des jeunes filles plus intelligentes et plus cultivées que les garçons sortant des meilleurs collèges. [...] Helene Weigel allie l'intensité

description qu'en fait le biographe Martin Esslin et les portraits esquissés par J.-P. Amette sont manifestement inspirés par les photographies des Archives Brecht. D'autres personnages à l'existence attestée entourent Brecht dans ces deux romans d'Amette : les membres de la Ligue Culturelle est-allemande, Slatan Dudow, Johannes Becher et Herbert Jhering, dont la principale fonction est de permettre l'introduction dans la diégèse de quelques éléments du contexte biographique. L'une des maîtresses de Brecht prend une place également significative : la flamboyante Ruth Berlau, décrite dans *Province* comme « la maîtresse de Brecht la plus sexy »¹⁴, fait l'objet d'allusions récurrentes, et même d'une erreur commise par Amette, qui la présente à plusieurs reprises comme « [une] belle actrice *suédoise*. »¹⁵. Ruth Berlau n'est pas suédoise mais danoise :¹⁶ soulignons que ce type d'erreur (vénielle), d'ordre biographique, n'a que peu d'importance pour le lecteur du roman (ce qui est significatif quant à l'écart de réception entre fiction biographique et biographie historique), mais qu'elle intéresse toute étude consacrée aux frontières complexes de la fiction et du factuel, de l'histoire et du roman. Le critique Yves Baudelle met justement en garde contre ces tentatives consistant à trouver des clefs, lorsque ce sont bien plutôt la « condensation », la « fusion » et la « recomposition » qui président à l'élaboration hétérogène des fictions biographiques :

Que l'imagination romanesque soit en somme un creuset, en ce sens que tous les éléments référentiels, et en particulier

émotionnelle d'une grande actrice, qui ne cesse jamais d'être une intellectuelle, avec la finesse d'un esprit cultivé et de prodigieux dons d'organisation. En même temps, elle a su être une maîtresse de maison et une mère pleine de compétence. Sa fidèle loyauté et son dévouement pour Brecht ne se démentirent jamais. En dépit des irrésistibles penchants polygames du dramaturge, Brecht et Weigel demeurèrent profondément attachés l'un à l'autre pendant trente années. », *Bertolt Brecht ou les Pièges de l'engagement* [*Bertolt Brecht or A Choice of Evils*, 1961], trad. par R. Villoteau, Paris, Christian Bourgois, « 10/18 », 1971, p. 95.

¹⁴ « Ensuite : un couple au bord de la Baltique.

Etendus dans des transats : Ruth Berlau et Bertolt Brecht. [...]

Visage lumineux de Ruth Berlau, la maîtresse de Brecht la plus sexy. Taches de rousseur ou taches d'ombres. Une jeunesse encore plus ardente. »

Sous-titre. Berlau pose la question : Vos amis de Moscou, vous n'en parlez plus ? Pourquoi restez-vous silencieux ?

Brecht tourne la tête mécaniquement. Petites bouffées de cigare.

Pourquoi ne dites-vous rien ?

Le visage de Ruth Berlau. », J.-P. Amette, *Province*, op. cit., p. 130-131.

¹⁵ « En revanche, sa maîtresse et collaboratrice, Ruth Berlau, la belle actrice *suédoise*, avait fait l'objet d'une surveillance constante. », J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 119 (nos italiques). L'erreur est réitérée à la page 187 du même ouvrage, lorsque la narration évoque « une lettre de Ruth Berlau datée du 26 juillet et postée à Pacific Palissade » : « La belle Suédoise, enceinte, avait pris l'avion de New-York pour venir accoucher en Californie auprès de Brecht ».

¹⁶ « Ruth Berlau : comédienne et journaliste danoise (1906-1973). Fit la connaissance de Brecht en 1933, l'accompagna dans ses années d'exil jusqu'au retour à Berlin, collabora à *La Bonne âme du Se-Tchouan*, au *Cercle de craie caucasien*, aux *Jours de la Commune* et à l'adaptation du *Précepteur* de Lenz, ainsi qu'à certains films de Brecht. », précision apportée par Herta Ramthun (éd.) dans B. Brecht, *Journaux, 1920-1922 et Notes autobiographiques 1920-1954*, trad. Michel Cadot, Paris, L'Arche, 1978, p. 226.

biographiques, dont elle se nourrit sont constamment refondus, apparaîtra peut-être comme une évidence, et l'idée, en effet, n'en est pas nouvelle. Mais l'important, ici encore, est de marquer que la reconnaissance de cette dimension synthétique de la création artistique interdit de penser en termes de clés la transposition du vécu dans la fiction.¹⁷

À côté de ces personnages de nature référentielle, incluant Brecht et Voltaire, on rencontre des personnages « de l'entre-deux », tels que Maria Eich (qui est « La » Maîtresse de Brecht) et Zanetta Obozzi qui apparaît dans la fiction biographique consacrée par Amette à Voltaire. Leurs existences respectives sont à la fois parfaitement vraisemblables et totalement imaginaires. A cette catégorie appartient encore un personnage de second plan du roman *Un été chez Voltaire*, l'abbé de Pors-Even, dont la trace n'est repérable dans aucune biographie ni écrits voltairiens : on trouve des courriers adressés à l'abbé d'Olivet et l'abbé Trublet (par exemple), mais aucun « Pors-Even ». Notre hypothèse est que ce nom est une allusion toute personnelle au petit port breton où J.-P. Amette a l'habitude de passer ses vacances, décrit dans son *Journal météorologique*¹⁸ : ce petit fait illustre, nous semble-t-il, la complexité du processus de création dans ce genre mixte qu'est la fiction biographique. Du point de vue diégétique, la fonction essentielle du personnage de Pors-Even sera de donner la réplique dans les débats et controverses philosophico-théologiques, contribuant ainsi à « asseoir » l'image du Voltaire fictionnel. La comédienne Zanetta Obozzi incarne, comme son amie Gabriella Capacelli, le « théâtre italien » arrivant à Ferney.¹⁹ Zanetta n'a pas d'existence historique, mais un certain « Carlo Obozzi » présenté comme son père n'est pas sans rappeler le fameux dramaturge contemporain de Goldoni nommé Carlo Gozzi. Quant à Gabriella Capacelli, elle prend son nom directement dans la *Correspondance* qui fait état, en juillet 1761, de nombreuses lettres échangées entre Voltaire et le marquis Francesco Albergati Capacelli.²⁰

¹⁷ Y. Baudelle, « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », *Paradoxes du biographique*, *Revue des Sciences Humaines*, n°263, juillet-septembre 2001, p. 90.

¹⁸ La ville de « Ploubazlanec » explicitement mentionnée à la page 22 de ce *Journal* est en effet géographiquement proche de Pors-Even (*Journal météorologique*, Sainte-Marguerite sur Mer, Editions des Equateurs, 2009).

¹⁹ « Zanetta Obozzi arrivait de Naples où elle avait enterré son père. Gabriella Capacelli venait de la troupe des Italiens à Paris. La double image des jeunes femmes attendant près du perron avait frappé les servantes : figures délicates, ravissantes marionnettes, deux porcelaines », J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 15.

²⁰ Par exemple : lettre du 7 juillet 1761 au Marquis Francesco Albergati Capacelli, dans Voltaire, *Correspondance*, *op. cit.* t. VII, p. 463. Voltaire échange avec le marquis sur divers sujets, de l'héritage de Corneille aux comédies de Goldoni, lesquelles sont d'ailleurs citées dans le roman : « Toutes deux avaient joué à Venise, à Bologne, à Naples, à Parme et à Paris et triomphé dans *Les Dames de bonne humeur* et *La Manie de la villégiature* de leur Goldoni. », J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 21. Et, dans la *Correspondance* de Voltaire (*op. cit.*, t. VI, p. 1339), cette allusion du Marquis : « Le célèbre Goldoni, qui a mérité vos éloges, a fait connaître que l'on peut rire sans honte, s'instruire sans s'ennuyer, et s'amuser avec profit. Mais quel essaim de babillards et de censeurs indiscrets s'éleva contre lui ! », Marquis Francesco

Les romans d'Amette illustrent donc, de manière relativement programmée, le jeu complexe de condensation et fusion de références qu'Yves Baudelle et Alexandre Gefen²¹ ont identifié dans ce genre hybride de la fiction biographique.

Pour rendre compte de cette première dynamique, que nous considérons ici comme prévisible et générique, R. Dion et F. Fortier utilisent le concept de transposition : la transposition du vécu²² se manifeste sur le plan actantiel, nous l'avons vu, mais également sur le plan diégétique : ainsi, la fiction biographique donne lieu à une transformation remarquable d'une scène présente dans toutes les biographies de Brecht, appelée « la scène du cigare ». Elle apparaît comme suit dans le *Journal de travail* de Brecht :

23. 10. 48

Hier soir, nous n'avions vu les ruines de la Friedrichstrasse qu'en arrivant dans l'obscurité, confusément. Le matin à six heures trente, je descends la Wilhelmstrasse détruite vers la chancellerie du Reich. Disons pour aller fumer mon cigare. [...] Les décombres m'impressionnent moins que la pensée de tout ce que les gens ont dû faire pour contribuer à la destruction de la ville. Un ouvrier m'indique la direction. « Combien de temps faudra-t-il pour que tout reprenne forme ? » - « Il tombera encore quelques cheveux gris d'ici-là. Si nous avions des financiers, ça irait plus vite, mais nous n'avons plus de financiers du tout. Enfin, bonne matinée. » Moi, les ruines me paraissent au moins signaler l'ancienne présence de ces financiers.²³

On découvre dans *La Maîtresse de Brecht* une scène similaire, mais datée du 22 octobre, ce qui signifie que J.-P. Amette a opéré une fusion entre les deux dates du 22 (arrivée de Brecht à Berlin) et du 23 (scène du cigare dans le *Journal de travail*) :

Albergati Capacelli, lettre du 30 juin 1761. Ou encore dans la lettre de Voltaire du 1er mai 1761 adressée au même : « Je crois que le signor Carlo Goldoni y serait lui-même très embarrassé... », *ibid.*, p. 367.

²¹ A. Gefen a consacré plusieurs études à la description de la fiction biographique en tant que « genre référé » : « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 307.

²² R. Dion et F. Fortier, *Ecrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2010, p. 19.

²³ *Journal de travail* 1938-1955 [1973], trad. de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976, p. 483-484. Voir le texte original : « Früh sechs Uhr dreißig gehe ich die zerstörte Wilhelmstraße hinunter zur Reichskanzlei. Sozusagen meine Zigarre dort zu rauchen. Ein paar Arbeiter und Trümmerweiber. Die Trümmer machen mir weniger Eindruck als der Gedanke daran, was die Leute bei der Zertrümmerung der Stadt mitgemacht haben müssen. », *Arbeitsjournal*, éd. Werner Hecht, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1973, cité dans W. Hecht, *Brecht Chronik*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1997, p. 834.

Brecht baissa la vitre et demanda au chauffeur d'arrêter. Il descendit, alluma un cigare et contempla ces ruines. Il y avait un vaste silence, des blancheurs de murailles, des fenêtres noircies, d'innombrables bâtisses écroulées. Le soleil du soir, le vent ; beaucoup de curieux papillons ; des batteries démantelées ; un blockhaus.

Brecht s'assit sur une pierre puis écouta le chauffeur lui dire que si des financiers s'y mettaient, on pourrait reconstruire la ville plus vite et Brecht pensa que, justement, c'étaient des financiers qui avaient flanqué la ville par terre. Il remonta dans la voiture, des murs jetaient de longues lames d'ombre à l'intérieur du véhicule.²⁴

Dans cette scène fusionnée, le romancier J.-P. Amette fait se succéder immédiatement l'accueil de Brecht par les autorités, qui constitue l'incipit du roman, et l'arrêt de la voiture officielle : ce moment de pause, qui n'apparaît ni dans le *Journal* ni dans les biographies historiques, permet au romancier d'insérer le dialogue avec un chauffeur fictionnel, lequel tient le même rôle d'interlocuteur que l'ouvrier du *Journal* de Brecht. Ce type d'opération a été décrit par Yves Baudelle comme faisant partie des phénomènes de transposition caractéristiques du genre : « Parallèlement à cet épurement qu'il lui impose à des fins de lisibilité, l'écrivain condense encore son matériau référentiel par la façon synthétique qu'il a de l'appréhender, en fusionnant volontiers les données disparates. »²⁵

Cette reconfiguration des sources historiques a pour conséquence que certains éléments sont amplifiés par la fiction biographique, d'autres au contraire « minimisés ou laissés de côté »²⁶ : autant d'opérations qui participent du phénomène générique nommé « transposition du vécu ».

Précisément, une particularité diégétique des romans d'Amette est apparue à ce stade de l'analyse et répond à notre concept programmatique de glissement : il s'agit de faits narratifs que nous nommerons « expansions contemplatives ». Citons à titre d'exemple les premières lignes de *La Maîtresse de Brecht* :

²⁴ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 14-15.

²⁵ Y. Baudelle, « Du vécu dans le roman, esquisse d'une poétique de la transposition », *Paradoxes du biographique*, op. cit., p. 88.

²⁶ R. Dion et F. Fortier, *Ecrire l'écrivain*, op. cit., p. 34. Ainsi, « l'affaire Lucullus » est traitée de manière très ponctuelle dans *La Maîtresse de Brecht* (« Il y avait aussi des lettres au musicien Paul Dessau qui, lui aussi, après ses partitions musicales pour *Le procès de Lucullus*, était tenu pour un curieux formaliste. », J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 98), et n'apparaît pas du tout dans *Province*, alors que certains biographes comme M. Esslin y consacrent plusieurs pages (sous des angles différents, tant biographique que politique. La pièce *Le Procès de Lucullus* [*Das Verhör des Lukullus*], qui condamne la vanité des gloires militaires, fut en effet perçue par les autorités communistes comme l'expression du doute et du manque d'engagement de Brecht vis-à-vis des orientations du régime soviétique. Elle valut à Brecht et à son compositeur Paul Dessau de violentes attaques de la part des organes officiels du parti.

Il resta un long moment à regarder défiler les forêts et leurs rousseurs.

A la frontière interzone, Brecht descendit de voiture, entra dans le poste de police allemand et téléphona au *Deutsches Theater*. Sa femme, Helene Weigel, se dégourdit les jambes autour de la voiture. Un camion blindé rouillait dans la forêt.²⁷

La première phrase livre un indice de ce que vont être certaines des modalités de transformation du modèle biographique chez le romancier : l'énoncé n'a pas trait à une donnée factuelle, mais à un élément que nous qualifions, par défaut, de contemplatif. Il constitue également une notation purement subjective, qui ressortit à la représentation de la vie psychique du personnage, évidemment non attestée par les sources, et que seule la fiction biographique peut autoriser. Mis à part cette première phrase (qui n'en est que plus signifiante), la source essentielle de cet *incipit* est le *Journal de travail* de Brecht : « à la frontière interzones manquent des papiers de voiture, j'entre dans le poste de police allemand, téléphone au *Deutsches Theater* de Berlin ». ²⁸ Les mêmes données sont d'ailleurs présentes chez le biographe Werner Hecht qui décrit l'arrivée en des termes similaires, empruntés pour l'essentiel au même *Journal* :

A la frontière entre la zone d'occupation soviétique et le secteur soviétique de Berlin, il manqua des papiers de véhicule. Brecht téléphone au *Deutsches Theater*, et de là sont envoyées plusieurs voitures de la Ligue culturelle pour le Renouveau de l'Allemagne, accompagnées par Alexander Abusch. « La presse attendait à la gare, nous en sommes débarrassés dans un premier temps. » Un premier accueil est organisé à la Ligue culturelle, sont présents Johannes R. Becher, Herbert Jhering und Slatan Dudow.²⁹

Les expansions contemplatives semblent constituer un ressort d'écriture important pour Jacques-Pierre Amette, et les exemples en sont particulièrement nombreux dans *Province*. Ainsi, les pages consacrées à l'exil finlandais de Brecht sont truffées de séquences descriptives consacrées au monde naturel :

Le vaste éparpillement, les ombres qui épaississent et s'amincissent vers l'horizon, les traînées argentées.
Les conversations si misérables à table, le soir. Le ciel devient plus profond, davantage bleu après avoir été gris.

²⁷ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 13.

²⁸ B. Brecht, *Journal de travail 1938-1955*, op. cit., p. 483.

²⁹ Nous traduisons le texte de W. Hecht, *Brecht Chronik*, op. cit., p. 834.

Les lignes d'argent de la Baltique se rapprochent et disparaissent si doucement dans le vide.³⁰

[...]

Les lignes d'argent s'infléchissent.

Le ponton vaguement cimenté par le Français venu du Sud-Ouest. Seul au milieu des autres.

Il lève la tête vers le ciel, guette des oiseaux ; ses pieds marquent son passage d'une série de traces spongieuses. Fenêtres et portes ouvertes. Les invités dorment encore. Même la maîtresse de maison, Hella Wuolijoki.³¹

Tandis que l'expression récurrente « l'onde de la mer »³² évolue vers un énoncé tout brechtien, « le cloaque de la mer »³³, l'ordre diégétique laisse place à des moments méditatifs. La fréquence de ces glissements dans les fictions d'Amette amène à considérer qu'il s'agit d'un principe stylistique structurant.

Théo ouvrit sa serviette noire et glissa les derniers numéros du *Neues Deutschland* qui chantaient les louanges de la jeunesse communiste, fer de lance de la nation.

Il sortit. Vent subit chargé de pluie, peuplier malmené par le vent. Il devint spectral dans un tourbillon de feuilles ; le soir, les ruines s'allongent et vident la terre de sens.³⁴

La rupture entre le registre de l'attestation biographique (qui renvoie ici au contexte historico-politique) et la contemplation du monde naturel fait signe vers une troisième piste d'interprétation.

³⁰ J.-P. Amette, *Province*, op. cit., p. 157.

³¹ La suite du texte fonctionne de manière similaire : « Les lignes d'argent essaient tout l'horizon, s'étalent sur la plaque mauve de la mer puis blanchissent et s'effacent sur le sable gris. Il n'y a plus d'homme nouveau, que la femme nouvelle, le vent gonfle la toile de la chaise longue, un dieu s'assoit dedans ou tire, avec sa main, le châssis de bois et le renverse. Le sucrier aussi, sous la poussée du vent, se renverse puis le hamac vide se balance entre les bouleaux et tombent les journaux allemands et russes ; que le vent ! que le vent ! Plus que le vent enfin !

Les traînées argentées noircissent.

Le camion de lait passe là-bas derrière les haies.

Les sonnets élisabéthains réédités se froissent sur la table de jardin. Les vagues se creusent ; le Français et son costume froissé apparaît et fait un petit signe à Brecht. », J.-P. Amette, *Province*, op. cit., p. 158

³² *Ibid.*

³³ Image expressionniste et transformations des éléments : « Les traînées de la mer ont réapparu et le vert sablonneux des vagues, le long de l'aride plage, devient couleur du temps : gris orageux. Traînées brillantes et malades au milieu de la Baltique. », *ibid.* p. 159.

³⁴ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 48. Même procédé repérable jusqu'à la fin du récit : « Maria faisait un effort pour ne pas être prise de vertige car elle sentait bien que sa position, qui consistait à révéler ses relations avec Brecht auprès de Croyd, ressemblait à sa vie à elle, une éternelle trahison, mais de quoi ? de qui ? et pourquoi ?

L'hiver vint. Imaginez un soir qui vient vite et fait songer à des tombes. Envol de corneilles. Lac gris puis noir. Manteau sorti d'un placard. », *ibid.*, p. 232.

Les personnages et le récit sur un autre chemin.

L'analyse du corpus révèle l'originalité du traitement par J.-P. Amette du genre « fiction biographique », qui échappe à l'oscillation bipolaire dont nous avons esquissé la nature génériquement programmée. Reprenons à cette occasion le fil de *L'Aleph* :

Oui, [...] il fut un vagabond qui, avant d'être personne dans la mort, a dû se souvenir d'avoir un jour été un roi ou d'avoir fait semblant d'être un roi.³⁵

En relation étroite avec les ruptures descriptives que nous venons d'identifier, s'opère un « glissement » narratif et actantiel des personnages. Dans les fictions biographiques consacrées par J.-P. Amette à Voltaire, Brecht ou encore Hölderlin (dans *L'Adieu à la raison*), un infléchissement de l'image des biographiés est perceptible. Il est tentant d'écrire que le Voltaire fictionnel emprunte à Brecht, et les deux à Hölderlin : c'est la représentation de la vie psychique propre aux fictions biographiques qui soutiendra l'identification de ces phénomènes.³⁶ Bertolt Brecht, dont l'image est celle d'un combattant idéologue (tel qu'Amette lui-même l'a décrit en d'autres occasions) prend en effet un chemin inattendu dans les fictions *La Maîtresse de Brecht* et *Province* : l'auteur y choisit résolument un autre Brecht, le poète des *Sermons domestiques* [*Hauspostille*] et des *Élégies de Buckov* [*Buckower Elegien*], pour construire son personnage, le représentant presque exclusivement dans une attitude contemplative :

Bertolt Brecht avait levé les yeux de sa tasse de café. Neuf heures du matin. Les herbes folles forment des ondulations sur la dune, la toile de la chaise longue où reposait tout à l'heure Ruth Berlau se gonfle et se rabat. Traces de pas dans le sable gris. Une chaîne d'argent laissée sur la table brille un instant au soleil, entre deux nuages...

Le sable gris. Le chemin qui mène vers le sable gris de la plage est à l'image même du malaise qui saisit Brecht. Le reflet du reflet. La conscience n'a plus rien d'adéquat. Il n'y a plus qu'une concupiscence.³⁷

³⁵ « Abenhacan El Bokhari », dans J. L. Borgès, *L'Aleph*, op. cit., p. 167

³⁶ Nous faisons notamment référence aux travaux de D. Cohn : « la fiction n'est reconnaissable comme fiction que lorsqu'elle met effectivement en pratique son potentiel de focalisation. », *Le Propre de la fiction* [1999], trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2001, p. 46. Idée confirmée par G. Genette dans *Fiction et diction* [1979], Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1991, p. 151 : « C'est tout naturellement au chapitre du mode que se concentrent la plupart des indices textuels caractéristiques, selon Käte Hamburger, de la fiction narrative, puisque tous ces « symptômes » renvoient à un même trait spécifique, qui est l'accès direct à la subjectivité des personnages. »

³⁷ J.-P. Amette, *Province*, op. cit., p. 157.

Au prix d'une certaine invraisemblance psychologique, ces considérations seront semblables à celles attribuées au personnage de Maria dans *La Maîtresse de Brecht* : « Ciel bleu, vents faibles, grandes balayures de nuages et vagues immenses qui lui rappelaient d'autres étés sans qu'elle cherche à les identifier. »³⁸ Dans *Un été chez Voltaire*, les rêveries de la comédienne italienne Zanetta génèrent un effet de lecture étrangement similaire : « Tout était calme, aucun souffle n'agitait l'air. Il faisait sombre et les grands arbres répandaient des parfums sucrés. Le silence auprès des grands arbres était si épais qu'il évoquait une accalmie divine. »³⁹ Manifestement, ce mode de rêverie contemplative tient peu à la fonction actantielle du personnage, à ses caractéristiques psychologiques ou à son ancrage dans une réalité historique : c'est bien le projet d'écriture spécifique de l'auteur qui est en jeu.

Ainsi, s'efforçant de faire le départ entre ce qui ressortit aux mécanismes structurels des fictions biographiques et ce qui semble lié à une originalité d'écriture de l'auteur Amette, nous avons identifié un phénomène de contagion par les thématiques brechtiennes : l'eau dormante, le bateau, et même la jeune fille noyée reparaissent inopinément, introduisant un peu partout le thème ophélien. Quel que soit l'univers de référence historico-biographique dans lequel s'inscrivent les personnages d'Amette, les rêveries de l'eau se rejoignent.

Quelle sera l'impression de réception lorsque l'univers lumineux de Ferney se trouvera contaminé par l'eau dormante des navigations brechtiennes ? Car cet intertexte s'impose dans les souvenirs de la comédienne Zanetta, éloignant le lecteur d'une supposée légèreté italienne⁴⁰ et de la clarté estivale du petit royaume voltairien pour greffer sur la narration des images surprenantes : « ... les flots, en lourdes ondulations, apportaient fleurs pourries, entrailles de poisson, os de seiche, algues, poulpes, brins d'osier. »⁴¹ Cette énumération, qui semble inspirée du « Bateau »⁴² de Brecht, plonge le lecteur dans un interrègne animal et végétal qui porte tout l'héritage post-expressionniste brechtien.⁴³

³⁸ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 247.

³⁹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 109.

⁴⁰ Légèreté incarnée tout au long du roman par le personnage de Gabriella : « rubans » (p. 58), « jeux » et « caprices » (p. 82), « commedia dell'arte » (p. 21) dans J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit.

⁴¹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 44

⁴² Reprise des motifs avec quelques variations : les entrailles ne sont pas celles des poissons mais du bateau lui-même ; le pourrissement est présent, mais non rattaché aux fleurs ; les os de seiche et les poulpes constituent des alternatives intéressantes aux éléments « végétal, cétacé, squalé... ».

⁴³ Sur cet « interrègne », voir également le poème de Brecht consacré à Mazeppa et la « charogne en vie » ; « das lebende Aas ». Le mot « Aas » se trouve également dans le dernier vers de « La jeune fille noyée » : « Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas. » traduit par Guillevis en : « Lors elle fut charogne entre tant de charognes. », *Poèmes*, 1, Paris, L'Arche, 1965, p. 128.

Le pari du pentaèdre

Pour rendre compte de ces multiples hybridations et bifurcations de l'univers narratif, Dominique Viart a fait le « pari du pentaèdre » : cette image constitue un schème permettant d'appréhender l'espace particulier de la fiction biographique :

L'espace générique ainsi circonscrit tient – si l'on me permet la métaphore géométrique – du pentaèdre : un espace dont la poésie, la fiction, l'essai, la biographie et l'autobiographie fourniraient les cinq sommets. Chacune des œuvres considérées occupe dans cet espace un point mouvant selon les formes d'écriture qu'elle privilégie à tel ou tel moment, de chapitre en chapitre ou de page en page.⁴⁴

Cette modélisation de l'hybridité permet d'entrevoir les diverses conséquences d'un changement de perspective sur l'auteur, la diégèse et le lecteur lui-même. Selon le sommet sur lequel le texte se situe variablement, la perspective sera différente : le lecteur deviendra récepteur de données biographiques, d'un univers fictionnel ou d'un texte autobiographique... Voilà qui, sous l'angle de la production, éclaire l'impression de « glissement » évoquée par le journaliste. Entrons-nous dans un pentaèdre ou, tirant notre fil borgésien, dans un « aleph », ce lieu « où se trouvent, sans se confondre, tous les lieux de l'univers, vus de tous les angles »⁴⁵ ?

L'allo-autobiographie : un chemin attendu.

Ainsi, l'allo-autobiographie⁴⁶ (envisagée comme l'un des sommets du pentaèdre) constitue une hypothèse séduisante : elle est partiellement validée par la lecture du texte autobiographique de J.-P. Amette, *Journal météorologique*, dans lequel on identifie des séquences narratives similaires à celles de ses fictions biographiques, en ce qu'elles sont régulièrement interrompues par des pauses descriptives reprenant sensiblement les mêmes images. Nous retrouverons dans le motif de l'eau noire qui cerne le Brecht fictionnel comme le personnage d'Hölderlin une eau matricielle décrite dans le texte autobiographique : « Ces eaux noires huileuses appellent notre vie passée et

⁴⁴ D. Viart, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », *L'Eclatement des genres au XX^e siècle*, M. Dambre, M. Gosselin (dir.), Paris, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 331.

⁴⁵ « L'Aleph » dans J. L. Borges, *L'Aleph*, op. cit., p. 201.

⁴⁶ A. Gefen évoque en effet la possibilité de parler d'« allo-autobiographie » pour « dépeindre ce phénomène [...] qu'est la projection autobiographique du narrateur dans son récit » (« Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », dans *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, op. cit., p. 312.)

reçoivent notre vie future dans la lenteur et la beauté de la nuit qui commence. »⁴⁷ Communes alors à Amette, Brecht et Hölderlin, la contemplation et les images aquatiques, soutenant la tentation de l'anéantissement...

A. Gefen a exploré ces effets de brouillage repérables dans toutes les fictions biographiques, « la construction réciproque du narrateur, de l'auteur et de leurs objets »⁴⁸. Il réfute cependant, après examen, cette hypothèse qui consisterait à lire dans toute fiction biographique un essai autobiographique et insiste, *in fine*, sur le fait que « la projection du narrateur dans son récit » est un « phénomène somme toute assez banal »⁴⁹.

Que projette alors l'espace de la fiction biographique ? Un personnage autre que Voltaire, autre qu'Amette ; ce « quelque autre », spéculaire et abyssal, résulte du biographié tout autant que du biographe.

Suivant toujours la route sinueuse de *L'Aleph* de J. L. Borges, c'est un Autre ultime qui se donne à lire :

Quand s'approche la fin, il ne reste plus d'images du souvenir ;
il ne reste plus que des mots. [...] J'ai été Homère ; bientôt, je
serai Personne, comme Ulysse ; bientôt, je serai tout le monde :
je serai mort.⁵⁰

L'hypothèse Icare et sa conversion : un chemin qui bifurque...

À l'occasion de notre recherche, ce n'est pas cet Ulysse borgésien, mais la figure d'Icare que nous avons entr'aperçue : un personnage d'écrivain est ainsi nommé dans un petit roman biographoïde écrit par J.-P. Amette et intitulé *Ma vie, son œuvre*. Cette figure s'est imposée à nous comme clef interprétative pour l'ensemble de l'œuvre : le mythe icarien redevient en effet, sous la plume d'Amette, ce qu'il a été bien souvent dans la tradition littéraire : un mythe de l'Artiste. La propension de l'auteur à sélectionner « Icare » comme modèle explicite ou implicite pour construire ses images d'écrivain, nous a paru manifeste, autant que le schème ascension/chute (pleinement illustré dans *Ma vie, son œuvre*) s'affirmant comme un paradigme fonctionnel.

L'interprétation de *la chute* est repérée par Laurent Borderie commentant sa lecture de la fiction biographique consacrée à Voltaire : « La représentation de *Mahomet* est un échec qui rappelle que les mots et la philosophie sont vains. »⁵¹ Ce constat un peu brutal trouve un certain écho dans les propos d'Amette : « Voltaire fait du faux Corneille, il est déconnecté des faits », ainsi

⁴⁷ J.-P. Amette, *Journal météorologique*, op. cit., p. 11.

⁴⁸ A. Gefen, « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », dans *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, op. cit., p. 312.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ J. L. Borges, « L'Immortel », dans *L'Aleph*, op. cit., p. 36.

⁵¹ L. Borderie, « Jacques-Pierre Amette, libre comme Voltaire », art. cité, (nos italiques).

que dans un éclaircissement en miroir apporté par l'auteur pendant l'entretien : « Voltaire écrit cette tragédie à une époque où il est de bon ton de s'amuser. En rédigeant ce livre, j'étais atteint d'une certaine forme de mélancolie »⁵².

Cependant, le mythe icarien représentant l'ascension et la chute de l'artiste se trouve altéré dans les fictions biographiques d'Amette par un principe symétrique qui a des conséquences structurelles profondes : celui de l'engloutissement. La tentation de l'anéantissement est ainsi perceptible dans le motif du « trou insondable » qui s'impose à Zanetta :

Les odeurs d'eau, la pelouse embuée de vert tendre avec un soupçon d'humidité, le souffle dans les arbres, quelque chose d'incroyable et de lointain qui brillait, mercurien, au centre du bassin, puis, au-delà, un trou insondable, un petit morceau de reflet qui tremblait sans cesse et portait un message infime et paisible.⁵³

De même, l'univers estival décrit par Amette dans son texte autobiographique révèle l'anti-matière et l'eau s'y associe bientôt à une dissolution du moi :

Si je regarde longtemps cet endroit, ce trou de lumière provoque un effet noir ondulant. Les angles des toits coupent le ciel avec brutalité pour mieux faire sentir l'affreux vide des particules. Sentiment de flotter dans une immense dispersion. Aucun « moi » n'existe.⁵⁴

Le « trou de lumière » du *Journal météorologique* confirme nos intuitions relatives à l'engloutissement, qui vient convertir l'ascension et la chute icariennes. Il renvoie au « trou de silence » évoqué dans *La Maîtresse de Brecht* :

Trou de silence, le jardin, les chaises longues, la table de fer du jardin évoluaient dans un liquide d'une étrange et fausse immobilité.

Brecht pensa que la terre était donc morte ou qu'elle s'était éloignée de lui car dans ce trou de silence, dans les herbes qui brillaient sur la pelouse, il n'y avait plus que le pollen de sa propre fin, le pollen merveilleux et scintillant de sa disparition. Guilleret, il se prépara une tasse de café et la but, assis sur les marches du perron en attendant le retour des autres.⁵⁵

⁵² J.-P. Amette, dans l'entretien avec L. Borderie, *ibid.*

⁵³ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁴ J.-P. Amette, *Journal météorologique*, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁵ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 102

Ce trou de silence est associé dans la rêverie de Brecht à « un liquide d'une étrange et fausse immobilité »⁵⁶ : les Brecht et Hölderlin fictionnels sont les représentants d'une évolution psychologique qui appelle une dissolution heureuse dans l'élément originel :

Hölderlin debout. Lumière dans une maison vide. Plus de meubles. Un homme contemple des feuillages parce que c'est la dernière chose qui lui reste, un élément de son esprit, par on ne sait quelle alchimie de naissance, comme l'amitié construite puis perdue, comme la force de l'amour, son courage puis son abandon. C'est de l'eau, une fuite, un processus mélancolique dont on ne peut plus se défendre.⁵⁷

Peut-être tout cela fait-il signe vers l'effacement heureux de l'Artiste. « Il faut savoir arrêter de transformer le monde et le regarder tel qu'il est », déclare Amette pendant l'entretien avec L. Borderie. Le paradoxe est grand que de choisir les écrivains engagés Voltaire et Brecht et de conclure ainsi... À quoi l'artiste d'Amette aspire-t-il ? Non plus à l'ascension icarienne mais à l'anéantissement du moi, heureusement dissous dans une harmonie naturelle. La dispersion du moi, fantasme de l'autobiographique *Journal météorologique*, se trouve ainsi thématisé dans les fictions biographiques :

La douceur tendre et granuleuse du papier sous les doigts entraîne Hölderlin dans un rêve éveillé, un sommeil de la conscience qui est encore une forme de vie, mais atténuée, secrète, harmonieuse, avec simplement ce qui emporte les mots laissés à eux-mêmes, à leurs invisibles courants.⁵⁸

Conclusion :

Je compris, à la dernière page, que mon récit était un symbole de l'homme que je fus pendant que je l'écrivais et que, pour rédiger ce conte, je devais devenir cet homme et que, pour devenir cet homme, je devais écrire ce conte, et ainsi de suite à l'infini. (« Averroës » disparaît à l'instant où je cesse de croire en lui.)⁵⁹

⁵⁶ Difficile de ne pas percevoir dans cette « fausse immobilité » le liquide de la naissance, qui nous ramène à des grilles interprétatives anthropologiques : « L'élan actif appelait les sommets, la descente magnifie la pesanteur et réclame le fousissement ou la plongée dans l'eau et la terre femelle. », G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969] Paris, Dunod, 1992, p. 268.

⁵⁷ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 63.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁹ J. L. Borges « La Quête d'Averroës » [La busca de Averroes], dans *L'Aleph*, p. 129.

La volonté d'appréhender le processus de production textuelle nous a menée vers des modélisations structurelles et génériques (définissant la fiction biographique), et vers l'usage d'outils stylistiques⁶⁰ afin de repérer des schèmes opératoires pour l'actualisation originale qu'en offre l'écriture d'Amette. Le pacte fictionnel-biographique est étayé par des références externes, historiquement attestées, qui s'associent à des données relevant de l'autobiographie, de l'essai critique, des structures de l'imaginaire : ce sont ces interactions et mouvements complexes que nous avons essayé d'illustrer. Ces différents pôles se trouvent « subsumés »⁶¹ par le projet d'écriture spécifique de l'auteur, saisi par une analyse précise des faits textuels et intertextuels.

La notion d'« obliquité », mise en lumière par D. Viart⁶², paraît donc pertinente lorsqu'il s'agit de rendre compte du processus propre aux fictions biographiques : passer par un autre pour rendre compte de soi, s'inscrire dans un genre (fût-il déjà marqué par l'hybridité) et en repousser quelques autres frontières, sélectionner une figure emblématique (ici Icare) pour la détourner ; dire une chose par une autre, qui finalement échappe. Ces récits consacrés à Voltaire, Brecht ou Hölderlin sont portés par des échos intertextuels presque infinis, tels d'« infatigables miroirs »⁶³. Cette narration spéculaire, médiée, abyssale met en œuvre tous les chemins détournés de la littérature, « [ce] labyrinthe circulaire où errent les impies »⁶⁴.

Bibliographie

Corpus :

AMETTE, Jacques-Pierre, *L'Adieu à la raison, ou Le Voyage de Hölderlin en France*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1991.

—, *Province*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

—, *Ma vie, son œuvre* [2001], Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2005.

⁶⁰ Nous faisons allusion au concept d'« interprétant », au centre des travaux du stylisticien Michael Riffaterre, présentés par Franck Bauer dans « Molière, Dancourt : L'école des Marivaux. Contribution au dénouement d'une intrigue intertextuelle. », *Le Théâtre incarné : études en hommage à Monique Dubar*, F. Bauer, G. Ducrey (dir.), Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2003, p. 127-142.

⁶¹ Nous empruntons ce terme à A. Gefen, dans « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, op. cit., p. 312.

⁶² Les analyses menées par D. Viart sur les fictions biographiques l'amènent à souligner « cette "obliquité" tôt relevée par Jean-Pierre Richard, déjà à l'œuvre chez Schwob. », D. Viart, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », *Fictions biographiques : XIX^e-XXI^e siècles*, Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 35-54. p. 60-61.

⁶³ J. L. Borges, « L'Immortel » [Los Immortales] dans *L'Aleph*, op. cit., p. 32. Ce que confirme l'épigraphe du *Journal météorologique*, empruntée cette fois à Baudelaire :

« Le soleil accable la ville de sa lumière droite et terrible ; le sable est éblouissant et la mer miroite. Le monde stupéfié s'affaisse lâchement et fait la sieste, une sieste qui est une espèce de mort savoureuse où le dormeur, à demi éveillé, goûte les voluptés de son anéantissement. » (C. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, « La belle Dorothée », cité par J.-P. Amette, *Journal météorologique*, op. cit., p. 7).

⁶⁴ J. L. Borges, « Les Théologiens » [Los teólogos], dans *L'Aleph*, op. cit., p. 51

- , *La Maîtresse de Brecht* [2003], Paris, LGF, « Le Livre de Poche », 2005.
- , *Un été chez Voltaire*, Paris, Albin Michel, 2007.
- , *Journal météorologique*, Sainte-Marguerite sur Mer, Éditions des Equateurs, 2009.
- BORGES, Jorge Luis, *L'Aleph*, [*El Aleph*, 1962], trad. de l'espagnol par Roger Caillois et René L.-F. Durand, Paris, Gallimard, 1977.
- BRECHT, Bertolt, *Bertolt Brechts Hauspostille*, [1927], Frankfurt/Main, Büchergilde Gutenberg, 1973 [*Poèmes 1 (Sermons domestiques. Extraits d'un manuel pour habitants des villes. Histoires de la Révolution)*], trad. fr. par Gilbert Badia, Claude Duchet et Guillevic, Paris, L'Arche, 1965].
- , *Gedichte 7*, [1953, 1956], Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1964 [*Poèmes 7 (Elégies de Buckow, Poèmes ne figurant pas dans des recueils, Chansons et poèmes extraits des pièces)*], trad. fr. par Maurice Regnaut, Michel Badia, Bernard Lortholary, Paris, L'Arche, 1967].
- , *Arbeitsjournal*, éd. Werner Hecht, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1973 [*Journal de travail 1938-1955*, trad. fr. par Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976.]
- , *Tagebücher 1920-1922, Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975 [*Journaux, 1920-1922 et Notes autobiographiques 1920-1954*, trad. fr. par Michel Cadot, Paris, L'Arche, 1978.]
- VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, éd. Theodore Besterman, Oxford, Voltaire Foundation, 1968-1977; *Correspondance*, traduction et adaptation de la précédente édition par Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1977-1993.

Études :

- BAUDELLE, Yves, « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », *Paradoxes du biographique, Revue des Sciences Humaines* n. 263, juillet-septembre 2001, p. 75-101.
- BAUER, Franck, « Molière, Dancourt : L'école des Marivaux. Contribution au dénouement d'une intrigue intertextuelle. », *Le Théâtre incarné : études en hommage à Monique Dubar*, Franck Bauer et Guy Ducrey (dir.), Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2003, p. 127-142.
- BORDERIE, Laurent, « Jacques-Pierre Amette, libre comme Voltaire », *L'Orient littéraire*, mai 2007. [En ligne], http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=33&nid=5950, consulté le 14 janvier 2017.
- COHN, Dorrit, *Le Propre de la fiction* [*The Distinction of Fiction*, 1999], trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- DION, Robert et FORTIER, Francis, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2010.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [1969], Paris, Dunod, 1992.

ESSLIN, Martin, *Bertolt Brecht ou les Pièges de l'engagement* [*Bertolt Brecht or A Choice of Evils*, 1961], trad. de l'anglais par R. Villoteau, Paris, Christian Bourgois, « 10/18 », 1971.

GEFEN, Alexandre, « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », dans *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 305-319.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, [1979], Paris, Seuil, « Points Essais », 1991.

HECHT, Werner, *Brecht Chronik*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1997.

VIART, Dominique, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées, » dans *L'Eclatement des genres au XX^e siècle*, Marc Dambre et Monique Gosselin (dir.), Paris, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 331-345.

VIART, Dominique, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », dans *Fictions biographiques : XIX^e-XXI^e siècles*, Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 35-54.

Entre fiction et réalité : les mésaventures du récit dans les œuvres de Pierre Huyghe

Marie-Laure DELAPORTE
Université Paris Nanterre

HISTOIRE DES ARTS ET DES REPRESENTATIONS EA 4414

« Pierre Huyghe se met en péril pour toujours se surprendre, et surprendre en lui, défricheur tараudé, la piste encore ignorée et la passe entre les pôles de toutes les glaciations physiques et mentales. À l'horizon, triomphant de tout, un formidable potentiel poétique .»¹

Apparu très tôt au sein de ses réflexions artistiques, le principe de redéfinition des codes narratifs est au centre de la création de Pierre Huyghe. Ce dernier

cherche toujours de nouveaux langages formels. Ainsi, son travail ne se limite pas à un seul médium ; au contraire, il inclut film, sculpture, et architecture, tout autant que l'opéra et les éco-systèmes vivants. À travers sa production artistique, Huyghe évoque un monde dans lequel fiction et réalité deviennent inséparables.²

Longtemps considérée comme un dispositif spatial, l'exposition artistique est pratiquée depuis ces dernières années par certains artistes comme une appréhension temporelle et narrative à travers l'usage de modèles littéraires et cinématographiques. En effet, la littérature, au-delà de l'expérience de lecture qu'elle peut procurer dans les installations, est avant tout source d'inspiration et de narration pour les artistes plasticiens et visuels. Oscillant entre fiction et réalité, les œuvres de Pierre Huyghe, installations et films qui prennent forme lors d'expositions, sont fondées sur un « scénario » élaboré par l'artiste,

¹ *Celebration Park*, cat. expo., Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2 février - 7 mai 2006, Paris, Paris Musées, 2006, p. 108.

² M.-F. Rafael, *Pierre Huyghe. On site*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, p. 12.

généralisant déplacement et décontextualisation de leurs différentes variations formelles et temporelles. Ce scénario permet l'élaboration d'un récit, grâce auquel apparaît une série d'aventures ou de mésaventures artistiques, véritable moyen de création, telle une poïétique du récit et une aventure faisant œuvre.

Avant de s'intéresser à un ensemble d'œuvres rencontrant ces caractéristiques, un rappel théorique des installations audiovisuelles et expositions « cinématographiques » permettra de mieux en appréhender les éléments analytiques développés par la suite.

La propagation de l'image filmique et l'intrusion du cinéma dans les lieux d'exposition ainsi que le développement des liens entre cinéma et art contemporain s'expliquent notamment par l'introduction progressive mais pérenne de l'image-mouvement dans les lieux de l'art *via* la vidéo³. Ainsi, l'émergence et l'acceptation de l'art vidéo dans les années 1960 et 1970 ont favorisé l'existence des arts filmiques au sein des pratiques artistiques et des nouveaux modes expositionnels. Par conséquent, les œuvres relevant des images en mouvement, exposées dans l'espace du musée, sont agencées en termes de montage, de séquence, de juxtaposition et de passage d'images, d'espaces et de temporalités. Face à ces nouveaux modèles de narration, le visiteur est fortement sollicité afin de redéfinir le cours de l'histoire qui se déroule à la fois dans l'espace du musée, dans l'image filmique et dans le temps expositionnel : « l'accrochage devient souvent projection, voire immersion (du spectateur) dans l'espace des installations »⁴. De fait, le film n'existe plus uniquement en tant que médium et objet cinématographique mais en tant que modèle structurel pour l'espace et le temps de l'exposition, renforçant la narrativité de la création artistique, qu'elle soit réelle ou fictionnelle, voire fictionnalisée. Cette évolution a permis que « l'espace d'exposition ne soit plus perçu comme un simple contenant, mais comme un méta-médium devant être étudié »⁵. Aventure, narration et récit tout autant que muséographie et cinématographie deviennent les éléments de composition des œuvres d'images en mouvement. Conscients d'un certain vide muséographique, en ce qui concerne ce type d'œuvres, les artistes, dont Pierre Huyghe fait partie, ont donc eu toute latitude pour repenser le dispositif d'exposition de l'image en mouvement, à travers notamment l'installation audiovisuelle, par définition exemple de montage et d'interaction « de composants contigus retenus dans une totalité ouverte et spatiale »⁶. Mathilde Roman écrit :

En amenant l'image en mouvement dans l'espace d'exposition,
il s'agit pour les artistes de trouver de nouvelles conditions de
réception offrant une autre relation au spectateur, le

³ P. Dubois, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 269.

⁴ *Ibid.*, p. 270.

⁵ E. Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013, p. 40.

⁶ C. Elwes, *Installation and the Moving Image*, Londres, New York, Wallflower Press, 2015, p. 94.

positionnant cette fois au centre de l'expérience. L'enjeu n'est pas de ramener le cinéma dans le musée, mais de proposer d'autres modalités d'immersion dans les images [...] abordant l'exercice scénographique comme un territoire créatif à part entière⁷.

Il s'agit donc ici de s'intéresser à la manière dont Pierre Huyghe parvient à créer à travers ses œuvres d'exposition un tissage et un réseau de correspondances fondées sur un récit entre fiction et réalité. La forme rhizomatique⁸ qu'adopte ce récit témoigne dans un premier temps d'une inspiration narrative littéraire pour ensuite confirmer son potentiel poétique.

S'aventurer aux confins de l'œuvre

En 2002, Pierre Huyghe fonde son exposition *L'Expédition scintillante. A Musical*, au Kunsthaus de Bregenz⁹, en Autriche, sur le roman d'Edgar Allan Poe, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1838) : le récit d'un « authentique » voyage de découverte aux confins inexplorés de l'Antarctique. Jeune homme originaire de Nantucket, Arthur Gordon Pym se passionne pour les aventures maritimes et décide d'embarquer, de manière clandestine, à bord du baleinier *Grampus*, aux côtés de son ami Auguste Barnard. Après diverses péripéties, notamment une mutinerie, l'embarcation fait naufrage et les deux seuls survivants, dont Pym, sont secourus par la goélette *Jane Guy*. C'est ainsi que le narrateur découvre les banquises de l'Antarctique, le mode de vie des manchots, une créature mystérieuse et inconnue, et l'île de Tsalal où le comportement des habitants, peu accueillants, force Pym à s'échapper, pour finir par dériver dans les eaux chaudes et menaçantes du pôle Sud. À partir de ce voyage d'expédition, récit fictif mais relaté comme véridique par le narrateur, Pierre Huyghe construit son œuvre conçue comme une fiction fragmentée. L'exposition crée une narration imaginée qui se déroule en trois actes, répartis sur les trois niveaux du musée. *L'Expédition scintillante. A Musical* se décline sous différentes formes plastiques et visuelles : environnement, sculpture et installation. Les trois étages de l'institution permettent la spatialisation du récit :

⁷ M. Roman, *On Stage, La dimension scénique de l'image vidéo*, Blou, Le Gac Press, 2012, p. 103-105.

⁸ La théorie de la forme rhizomatique est développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur ouvrage *Mille Plateaux* (Paris, Editions de Minuit, 1980) pour décrire une structure en perpétuelle évolution sans hiérarchie normée.

⁹ L'exposition a eu lieu du 28 septembre au 24 novembre 2002. Une autre variante des œuvres qui la composent a été exposée au Musée national d'art moderne, à Paris, lors de l'exposition *Pierre Huyghe* du 25 septembre 2013 au 6 janvier 2014.

Huyghe a décidé d'utiliser le musée comme une narration d'un projet qu'il avait en tête depuis un moment. *L'Expédition scintillante* transforme les trois espaces d'exposition en plateformes pour le voyage.¹⁰

Le premier acte se déroule dans une pièce abritant une sculpture de glace en forme de navire, ne manquant pas de rappeler les différentes embarcations à bord desquelles voyage Arthur – le canot *l'Ariel*, le baleinier *Grampus*, ou encore la goélette *Jane Guy*. La pièce est également le théâtre d'aléas climatiques déclenchés et programmés selon le déroulement du roman de Poe. Neige, pluie, vent et brouillard se succèdent, permettant le passage de la fiction à la réalité en exposant les visiteurs aux différentes perturbations météorologiques. En effet, l'œuvre de Poe, à de nombreuses reprises, fait état de divers éléments climatiques :

La brise qui soufflait était presque une tempête, et le temps était très froid¹¹.

Une brise furieuse avec un fort reflux nous précipitait vers la mort [...] Une tempête s'amassait derrière nous¹².

Bien que le vent alors tournât presque à l'ouragan¹³.

Nous avons en notre faveur un brouillard épais¹⁴.

Il nous vint de l'ouest une brise carabinée, qui vers midi se changea en tempête. La tempête a tenu bon toute la journée, entremêlée de grosses rafales et accompagnée de pluie¹⁵.

9 juillet. Beau temps¹⁶ [...] Le temps se maintint clair et doux, avec une brise constante mais légère du nord-ouest¹⁷.

Ce ne sont là que quelques exemples. Plongé dans le récit tridimensionnel, et non plus littéraire, le visiteur, tout comme le héros de l'histoire, doit faire face et composer avec ces différentes perturbations, perçues tels des obstacles à éviter. En effet, s'il ne parvient pas à les contourner ou à les surmonter, le visiteur ne pourra pas accéder à la suite de l'exposition. *L'Expédition scintillante*, Acte 2 prend, quant à elle, la forme d'une boîte lumineuse et musicale d'où émane un système de fumée et de faisceaux colorés, rythmés par les *Gymnopédies* d'Erik Satie, réorchestrées par Claude Debussy. Le son et la fumée s'échappant de cette boîte, aux allures plutôt minimalistes (cube ouvert par son

¹⁰ A. Barikin, « Souvenirs du futur : du temps de l'art », dans E. Lavigne (dir.), *Pierre Huyghe*, Paris, Centre Pompidou, 2013, p. 190.

¹¹ E. A. Poe, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* [*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838], C. Baudelaire, North Charleston, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016, p. 6.

¹² *Ibid.*, p.8.

¹³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷ *Ibid.*, p. 85.

milieu, composé de deux parties blanches), crée un jeu de son et lumière, devant et autour duquel le visiteur peut s'émerveiller et se laisser porter par la douceur de cette image tridimensionnelle, mais aussi un aspect mystérieux, évoquant la fumée entourant les conditions inquiétantes de la disparition d'Arthur. Enfin, *L'Expédition scintillante*, Acte 3 met en scène une patineuse effectuant une chorégraphie sur un rectangle de glace noire, écho de la rencontre d'Arthur avec les glaciers de l'Antarctique. Le visiteur se déplace ainsi sur les différents niveaux du musée, au cœur de l'exposition, comme passant d'un morceau de récit à un autre, au sein de l'aventure créée par l'artiste, suivant le fil narratif de l'œuvre. L'œuvre est inventée par l'artiste à partir d'un imaginaire, d'une fiction, mais prend forme et réalité à travers son aspect présentiel et son rapport expérientiel au visiteur. Ainsi le récit est construit de façon à paraître le plus véridique et le plus vraisemblable possible, car les trois installations qui composent le « voyage » de *L'Expédition scintillante* se révèlent les prémices d'une véritable expédition menée par Pierre Huyghe en Antarctique entre février et mars 2005.

L'artiste aventurier

L'artiste se fait à ce moment-là marin et explorateur et navigue à bord du *Tara*, en compagnie de six autres artistes (Jay Chung, Francesca Grassi, Q Takeki Maeda, Aleksandra Mir, Xavier Veilhan, Maryse Alberti), depuis le port d'Ushuaïa à la recherche d'une île aux confins du pôle Sud dont la topographie ne serait pas encore cartographiée, et qui, selon la rumeur, serait habitée par un pingouin albinos. L'artiste explique :

Ce phénomène a ouvert de nouveaux paysages marins, révélant des terres qui ne figurent sur aucune carte, ainsi que leur faune endémique. Quelque part autour du cercle polaire antarctique, doit exister une zone où des îles sans nom, sans échelle ni position, surgissent et disparaissent selon les saisons. Une rumeur dit qu'un animal blanc jamais répertorié, un spécimen unique, aurait été observé sur l'une de ces îles, près de la baie Marguerite¹⁸.

L'expédition a rencontré pendant plusieurs semaines un climat hostile, mêlant tempête et glace, engendrant des difficultés de navigation. Cette expédition constitue le point de départ de plusieurs œuvres, et notamment du spectacle *A Journey that Wasn't. Double Negative* et d'un film intitulé *A Journey That Wasn't*, ainsi qu'à plusieurs expositions. L'île « sans nom » explorée fait

¹⁸ ANTARCTICA | *Tara, un voilier pour la planète*. [En ligne :] <http://oceans.taraexpeditions.org/m/qui-est-tara/les-expeditions/antarctique-pierre-huyghe/> (consulté le 01/09/2017).

l'objet d'une modélisation qui permet sa retranscription en une composition sonore et lumineuse et une partition musicale, écrite par Joshua Cody. Ces dernières sont destinées à être présentées lors d'un spectacle à la patinoire Wollman de Central Park, à New York. Une fois la morphologie de l'île transformée et jouée par un orchestre symphonique – l'orchestre « joue » la forme de l'île –, l'expédition est traduite de manière artistique et spectaculaire. Central Park, le lieu choisi par l'artiste, conçu au XIX^e siècle par Frederick Law Olmsted et Calvert Vaux, rappelle une Amérique lointaine, un paysage encore sauvage, perdu au cœur même de Manhattan. Là, les éléments surgissent de l'obscurité et du brouillard par un système d'éclairage élaboré à partir de la partition musicale. Les spectateurs assistent au récit de l'expédition dans sa version scénique et musicale. C'est à partir de ces deux expériences, le voyage et le spectacle, tous deux filmés, que se constitue le film de 21 minutes : *A Journey That Wasn't*. En guise de préambule, la voix *off* du film résonne :

Un spectacle se prépare. Une symphonie pour orchestre s'apprête à jouer la topographie d'une île sous forme musicale. L'expérience d'un voyage préfigure un monde déjà perdu. Tout commence par un postulat. Nous avons inventé des zones de non-savoir et les moyens de vérifier leur existence. Il n'y a qu'une règle du jeu : ne pas se retourner. Voici l'histoire d'une odyssée tragique¹⁹.

Si *L'Expédition scintillante* et les œuvres « satellites » de *A Journey That Wasn't* sont des références plus ou moins directes à l'œuvre de Poe, elles relèvent également de perturbations temporelles, comme elles ont pu être traitées dans les récits de Jules Verne et H. G. Wells qui « osaient représenter des séquences de temporalité dans lesquelles la convergence était essentielle, plaçant leurs romans au sein de zones temporelles [...] produisant des narrations venant perturber les séquences temporelles »²⁰. Les expositions de Pierre Huyghe se font ainsi le récit d'une expédition et permettent son propre déroulement dans l'espace réel. Elles deviennent une mise en scène à la fois temporalisée et programmée :

La présence des objets, les événements climatiques et vivants, la température, la musique et les lumières apparaissent ou disparaissent, changent en fonction de cette écriture. Chaque étage du musée est une étape de l'expédition et de sa représentation, un acte de ces événements non déterminés²¹.

¹⁹ *A Journey That Wasn't*, super 16mm et HD video, transféré sur HD, 21 minutes et 24 secondes, 2005.

²⁰ A. Barikin, « Souvenirs du futur : du temps de l'art », *op. cit.*, p. 186.

²¹ E. Lavigne, cat. expo. *Pierre Huyghe, op. cit.*, p. 95.

Considérées comme des paysages à explorer, à réinventer, à reconfigurer, les œuvres comme expressions artistiques redéfinissent les modes d'appréhension à la fois spatiaux et temporels, à la fois œuvres multidirectionnelles, polymorphes, état de vision et expérience sensorielle. Elles permettent un nouveau régime de diffusion des créations qui se transforment et se multiplient entre présence et disparition. Émerge une dialectique du progrès et de l'obsolescence qui se définit comme « une force opposée allégorique, une soudaine pause temporelle et spatiale face à un sort apparemment invincible »²², d'après Benjamin Buchloh. Le récit qui se joue au sein de l'œuvre fait œuvre à part entière et crée de « nouvelles réalités, [...] un territoire d'interprétations infinies et de nouvelles narrations possibles ; un lien entre les subjectivités fictionnelles et les personnages »²³.

Nouveau modèle de narration et de création, cette poïétique du récit redéfinit le cours de l'histoire. Traditionnellement envisagé comme un régime de fiction, le film s'en éloigne et prend en considération la possibilité d'une nouvelle réalité, il n'enregistre pas la réalité mais la crée. Prenant pour modèle le film, l'exposition devient le lieu où se jouent l'aventure et l'action artistiques. S'opère ici un renversement, un glissement des principes filmiques vers les caractéristiques de l'exposition artistique, une « réactivation » de l'espace d'exposition se déroulant dans un mouvement et une temporalité continus. Christine Van Assche perçoit dans cette démarche la possibilité d'instaurer un récit spatial dans l'exposition et une pratique comme « mode de pensée »²⁴.

Lors de la dernière exposition de Pierre Huyghe au Musée national d'art moderne à Paris²⁵ en 2013, étaient notamment réunis, parmi d'autres œuvres, *L'Expédition scintillante*. *A Musical* ainsi que *A Journey That Wasn't*, venant ainsi créer une nouvelle strate narrative ; elle-même enrichie et complexifiée par de nouveaux éléments « perturbateurs » issus du film *A Way in Untilled*, réalisé durant l'été 2012 dans le site conçu pour la Documenta 13, dans le Karlshausen Park à Kassel. Réutilisés comme des citations autour des thèmes de processus organiques, de la putréfaction ou de la germination des « personnages » filmiques s'invitaient au sein de l'exposition, en présence des autres œuvres et surtout aux côtés des visiteurs. Le personnage principal, la sculpture *Untilled* (*Liegender Frauenakt*) composée d'un corps de femme en béton à demi allongé et d'un essaim d'abeilles en guise de tête, prenait place derrière le premier acte de *L'Expédition scintillante*. Tandis que *Human*, le chien vivant à la patte rose fluorescente, déambulait dans les salles du musée, véritable incarnation de ce

²² B. Buchloh, « Control, by Design », *Artforum International*, n°1, vol. 40, Septembre 2001, p. 162-163.

²³ C. Christov-Bakargiev, « Pierre Huyghe: Through a Looking Glass », dans *Pierre Huyghe: Float*, Paris, Skira, 2004, p. 399.

²⁴ C. Van Assche, « État des choses », dans cat. expo. *Pierre Huyghe. The Third Memory*, Paris, Centre Pompidou, 9 juin - 9 octobre 2000, Paris, Éditions Pompidou, 2000, p. 7-8.

²⁵ Du 25 septembre 2013 au 6 janvier 2014.

monde qui vit, meurt et renaît à travers le récit de l'artiste et l'expérience du visiteur de l'exposition, interagissant et co-habitant dans cet espace devenu quelque peu atypique. Ces êtres semblaient tout droit sortis du film, arpentant les lieux de l'exposition, croisant visiteurs et doubles cinématographiques sur les écrans, inter-mêlant les œuvres entre elles. Ce mode expositionnel est un choix volontaire et conscient souvent rendu explicite pour que les ambiguïtés temporelles et spatiales ne puissent pas être ignorées²⁶ par le visiteur. Les décalages narratifs et les mises en espace fluides permettent un renouvellement des œuvres et de leur discours.

Le récit se fait donc

phénoménologique, car lié à l'expérience d'une œuvre d'art ressentie dans l'espace et le cours du temps, [...] moléculaire, structurellement enchâssé dans le mécanisme de l'œuvre et la durée de son exposition. La question ne porte donc pas seulement sur la « nature » du temps de l'art, mais sur son « moment »²⁷.

Ainsi, ces œuvres ne semblent pas vouloir se figer, et le déplacement qu'elles opèrent amène à une nouvelle situation narrative²⁸, un nouveau paradigme : celui de la traduction ou de la translation que Nicolas Bourriaud applique à l'artiste « chercheur, voyageur et organisateur d'événements, [qui] traduit les formes d'un état à un autre – une pièce d'architecture est transformée en musique, [...] un voyage en comédie musicale, une fiction en documentaire »²⁹. En effet, si chaque forme est propre à elle-même et autonome, une fois mise en corrélation avec les autres dans l'espace expositionnel, un phénomène de transition se met en place et chaque œuvre présente différents états formels. Bien que « le voyage n'équivaille pas au film, le film ne remplace pas l'opéra : ces actes ne sont équivalents qu'à travers leur capacité homéomorphique »³⁰. Terme emprunté à la topologie, l'homéomorphisme est la manière dont deux espaces perçus différemment sont en réalité un seul et même espace. Le récit de l'artiste oscillant entre réalité et fiction permet ainsi aux œuvres de dévoiler leur capacité homéomorphique³¹. Ce phénomène se rapproche donc de celui de la traduction, comme l'explique Amelia Barikin :

²⁶ M. Connolly, *The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen*, Bristol, Intellect Books, 2009, p. 172.

²⁷ *Ibid.*, p. 213.

²⁸ M-F. Rafael, *Pierre Huyghe. On site, op. cit.*, p. 33.

²⁹ N. Bourriaud « The Reversibility of the Reel », dans *Tate Paper*, n° 7, été 2006, n.p.

³⁰ A. Barikin, *Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe*, Cambridge, Londres, The MIT Press, 2012, p. 218.

³¹ *Ibid.*, p. 207.

C'est une façon de traduire une expérience sans la représenter. L'expérience sera équivalente et pourtant différente. Lorsque vous traduisez quelque chose, vous perdez forcément une partie de l'original. Dans une situation topologique, en revanche, on ne perd rien ; c'est une déformation à l'identique³².

Cela permet de prendre toute la mesure des différentes formes et de leur évolution dans l'espace ainsi que dans le temps. Artiste narrateur, aventurier, parfois même peut-être cartographe, Pierre Huyghe crée, manipule, déplace le récit artistique pour toujours réinventer la forme expositionnelle et surprendre le visiteur, héros de ces aventures créatrices.

Bibliographie

- BALSOM, Erika, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.
- BAIKIN, Amelia, *Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe*, Cambridge, Londres, The MIT Press, 2012.
- BAIKIN, Amelia, « Souvenirs du futur : du temps de l'art », dans LAVIGNE, Emma (dir.), *Pierre Huyghe*, Paris, Centre Pompidou, 2013.
- BOURRIAUD, Nicolas, « The Reversibility of the Reel », in *Tate Paper*, n° 7, été 2006, n.p.
- BUCHLOH, Benjamin, « Control, by Design », *Artforum International*, n°1, vol. 40, Septembre 2001, p.162-163.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, « Pierre Huyghe: Through a Looking Glass », dans *Pierre Huyghe: Float*, Paris, Skira, 2004.
- CONNOLLY, Maeve, *The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen*, Bristol, Intellect Books, 2009.
- DUBOIS, Philippe, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011.
- ELWES, Catherine, *Installation and the Moving Image*, Londres, New York, Wallflower Press, 2015.
- LAVIGNE, Emma (dir.), *Pierre Huyghe*, Paris, Centre Pompidou, 2013.
- PAGE, Suzanne (dir.), *Celebration Park*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2 février - 7 mai 2006, Paris, Paris Musées, 2006.
- POE, Edgar Allan, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* [*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838], trad. de l'anglais par Charles Baudelaire, Charleston, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016 [1838].

³² *Ibid.*, p. 183.

RAFAEL, Marie-France, *Pierre Huyghe. On site*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013.

ROMAN, Mathilde, *On Stage, La dimension scénique de l'image vidéo*, Blou, Le Gac Press, 2012.

VAN ASSCHE, Christine, « État des choses », dans cat. expo. *Pierre Huyghe. The Third Memory*, Paris, Centre Pompidou, 9 juin - 9 octobre 2000, Paris, Éditions Pompidou, 2000.

Pierre Huyghe. The Third Memory, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 9 juin - 9 octobre 2000, Paris, Éditions Pompidou, 2000.

Film *A Journey That Wasn't*, super 16mm et HD video, transféré sur HD, 21 minutes.

***Domino*, de Marcel Achard : « On raconte l'histoire d'abord. Et puis elle arrive... »¹**

Nicolas BOSCHER
Université de Caen
LASLAR EA 4256

Dans la carrière de Marcel Achard, *Domino* représente un tournant, entre les premières pièces associées à l'avant-garde et la suite d'une carrière assimilée – parfois abusivement – au théâtre de Boulevard : si les figures en paraissent *a priori* stéréotypées (le trio vaudevillesque, l'aventurier venu des colonies), leur reprise participe d'un dispositif méta-théâtral, audacieux dans sa structure, emprunté notamment à Pirandello. Marcel Achard se serait plus particulièrement inspiré de *La Volupté de l'honneur*, comme l'ont signalé Thomas Bishop³ ou Bernard Dort. Ainsi, ce dernier note :

l'« étrange similitude de situation, d'argument, sinon de contenu dramatique, entre [les deux pièces] : ici comme là, il s'agit d'un personnage qui prend la place d'un autre, Baldovino [dans la pièce de Pirandello] celle du mari et du père de l'enfant d'Agathe, *Domino* celle de François, l'amant supposé de Lorette Heller... et qui, se piquant au jeu, oblige les autres à entrer dans le jeu »⁴.

La pièce – à la création de laquelle assiste Pirandello lui-même, en 1932 – est reconnue d'emblée comme une réussite et demeure, pour beaucoup, un sommet dans l'œuvre du dramaturge.

Or, s'il a atteint ce sommet, c'est parce que la pièce de Pirandello rejoint une thématique et un fonctionnement typiquement achardiens. La thématique : la manière dont un personnage peut se nourrir d'un imaginaire, d'un récit qui

¹ M. Achard, *Domino*, version de 1931, in *La Petite Illustration*, n°582, 26 juin 1932, p. 31.

² La pièce a également été rapprochée du *Chandelier* de Musset : par Lily Serra ou Maurice Rostand lors de sa création (articles repris dans l'édition de 1932 de *Domino*, p. 35-36) ; par Marcel Pagnol, dans sa réponse au discours de Marcel Achard, prononcé au sein de l'Académie française le 3 décembre 1959 ; enfin, par des analystes contemporains, comme Jeanyves Guérin (*Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 140).

³ T. Bishop, *Pirandello and the French Theater*, New York, New York University Press, 1960, p. 84-86.

⁴ B. Dort, « Sous le signe de Pirandello », dans *Théâtre public, Essais de critique*, Paris, Seuil, 1967, p. 115.

n'est pas au départ le sien pour construire sa propre identité, et une histoire d'amour passionnée. C'est déjà le schéma de *Voulez-vous jouer avec Moâ ?* (1923), dans lequel le désir est caricaturalement mimétique, puis de *Jean de la Lune* (1929), de *Domino* ou du *Corsaire* (1938). Ce modèle fournit une assise à des jeux verbaux qui peuvent, sans lui, tourner à vide.

Le fonctionnement : celui d'un auteur, Marcel Achard, dont le talent trouve peut-être à s'épanouir dans des récits conçus par d'autres : Pirandello au théâtre ou de grands cinéastes pour quelques films. En cela, il se rapproche justement du protagoniste de Pirandello, qui parvient à construire l'identité qui lui faisait défaut grâce à un rôle imposé. La singularité de Marcel Achard, comme celle de ses personnages, reposerait alors sur une forme non pas d'impersonnalité, mais de disponibilité. C'est pourquoi je m'efforcerai, au cours de cette étude, de montrer comment la question des aventures du récit au sein de la pièce trouve un écho avec celle des aventures de la pièce elle-même, et de sa genèse.

Cette étude suivra la manière dont le récit, emprunté à d'autres, se réorganise progressivement dans les premiers brouillons, avant d'être infléchi par son premier metteur en scène, Louis Jouvet. Enfin, elle envisagera comment au cinéma, l'adaptation, à laquelle participe Marcel Achard, défait le récit plus qu'elle ne le transpose.

La pièce de Marcel Achard

Marcel Achard a découvert la pièce de Pirandello lors de sa création par Charles Dullin, en 1922, six mois avant que Dullin ne mette en scène pour la première fois une des pièces d'Achard, *Celui qui vivait sa mort*. Selon Marcel Pagnol, Achard aurait même dormi dans le décor de *La Volupté de l'honneur* !⁵

Commençons par rappeler plus précisément la fable, c'est-à-dire « la structure spécifique de l'histoire racontée par la pièce »⁶, aujourd'hui peu connue puisque rarement jouée.

Le premier acte se situe dans le salon de Christiane, qui a accepté que son amie Lorette Heller y reçoive des hommes, postulants intéressés par une annonce parue dans la presse : ni son contenu, ni les motivations de Lorette ne nous sont pour l'instant révélés. Convaincue par sa rencontre avec Domino, elle peut, à la fin de l'acte (I, 9), lui dévoiler sa mission : jouer le rôle d'un ancien amant de Lorette récemment revenu d'Afrique, afin de détourner de François Crémone, qu'elle a aimé autrefois, des années avant son mariage, les soupçons

⁵ M. Pagnol, « Réponse au discours de réception de Marcel Achard », discours prononcé dans la séance publique le jeudi 3 décembre 1959, Paris, Palais de l'Institut, disponible sur <http://www.academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-marcel-achard> (consulté le 15 septembre 2016).

⁶ M. Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 27.

de son mari. Pour préparer son rôle, Domino prend en note le récit que lui fait Lorette de ses amours passées...

L'acte II se situe dans la villa des Heller, deux jours plus tard, pendant une soirée mondaine. Découvrant le contenu d'une lettre que Lorette a demandé à Crémone d'écrire en se faisant passer pour lui, afin de constituer une nouvelle preuve, Domino est indigné (II, 6) : la lettre, Crémone et l'amour de ce dernier pour Lorette sont d'une médiocrité indignes d'elle. Domino invente alors d'autres souvenirs, et réécrit la liaison passée. L'acte s'achève alors que Domino et Lorette répètent une scène d'amour devant Crémone (II, 7), jouant quant à lui le rôle d'Heller : elle doit permettre de convaincre définitivement le mari de Lorette.

L'acte III se situe dans le même lieu, vingt jours plus tard. Lorette et Domino se sont progressivement confondus avec leur rôle. Lorette a effectivement effacé les souvenirs vécus pour les remplacer par les souvenirs inventés par Domino, jusqu'aux détails les plus précis (III, 2). Heller découvre le pot aux roses : lui et Crémone sortent de scène pour s'expliquer. Lorette et Domino se retrouvent alors seuls en scène (III, 6). Domino réaffirme à Lorette sa certitude que l'amour passé est désormais le leur, et n'appartient plus à Crémone. Comme il le déclare : « Ce ne sera pas la première fois qu'on verra ça. On raconte l'histoire d'abord. Et puis, elle arrive... ». Heller et Crémone reviennent en scène, persuadés d'assister à un simulacre de scène d'amour. Lorette accepte de suivre Domino et dit adieu à son mari. Elle reste pourtant en scène après le départ de Domino.

Le jeu pirandellien sur les rôles proposé par *Le Corsaire*⁷ est plus spectaculaire. Mais il prend dans *Domino* une dimension plus vertigineuse, car la pièce propose moins un dispositif (l'alternance récurrente et très lisible entre présent et passé du *Corsaire*) que l'approfondissement progressif d'une réflexion sur le rôle et l'identité à partir d'un cadre réaliste et d'un genre connu : la comédie de Boulevard, dont l'hybridité autorise un glissement vers la gravité qui la rapproche du drame⁸. Évoluant graduellement à partir de ce cadre rassurant vers une fable presque fantastique, la pièce abandonne son spectateur sur une suspension de l'action et du sens : à quoi rêve Lorette ? que va-t-elle devenir ? qui est Domino ? de quel récit admettre la validité ? Cette évolution est empruntée à *La Volupté de l'honneur*, dont le protagoniste dérègle progressivement le mécanisme dramatique traditionnel d'une pièce dont les éléments de départ sont ceux du théâtre bourgeois⁹.

⁷ *Le Corsaire* (1938) confronte deux niveaux du récit : les aventures épico-tragiques du corsaire, Kid Jackson, et de la belle Evangéline, situées en 1716 ; leur reconstitution dans le cadre du tournage d'un film hollywoodien, en 1936. Évidemment, ce sont les mêmes acteurs qui interprètent les personnages du passé et les acteurs du film. Les acteurs deviennent les personnages qu'ils interprètent, la frontière entre fiction et réalité se brouille...

⁸ B. Brunet, *Le Théâtre de Boulevard, Paris, Nathan Université, « Lettres SUP », 2004, p. 80-81.*

⁹ P. Renucci, notice consacrée à *La Volupté de l'honneur*, dans L. Pirandello, *Théâtre complet*, volume I, présenté et annoté par P. Renucci, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 1262.

De Pirandello, Marcel Achard reprend également le refus de trancher entre deux vérités apparemment contradictoires : Domino est lui-même et un autre ; son parcours (aventurier solitaire en Afrique, amant de Lorette) est donné comme virtuel – grâce au rôle et à la fiction – et réel, tout à la fois. Le rêve réalise la synthèse de ces aspects contradictoires, notamment dans la conclusion de la pièce : Lorette « est déjà partie » et demeure pourtant en scène, plongée dans sa rêverie, « repliée sur elle-même »¹⁰, comme l'indiquent curieusement les didascalies. C'est que la réécriture de la réalité par la fiction ne peut plus s'opérer désormais, alors que la pièce et donc l'illusion théâtrale sont sur le point de s'achever, que par l'intermédiaire du rêve.

Sans doute la manière dont l'argument fait écho à son processus de création – il s'agit pour Domino comme pour Achard de s'identifier à l'histoire d'un autre afin de définir leur propre identité – explique-t-elle l'évidence semblant avoir présidé à la définition du projet : l'étude de la genèse montre que le titre, l'enjeu, l'organisation de la pièce, et même l'organisation spatiale du décor ont été définis particulièrement tôt, notamment si on les compare avec la genèse d'autres pièces de Marcel Achard.

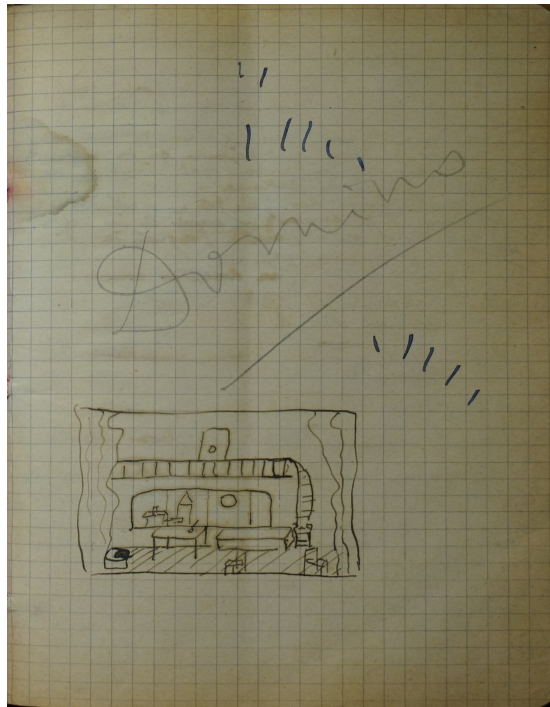
Dès le carnet de note¹¹, *Domino* impose doublement son titre, noté transversalement sur les premières pages, recto et verso. Cette évidence semble avoir également présidé à la formulation de l'enjeu qui donne à la pièce sa ligne directrice. Au recto est indiqué au-dessus du titre « On demande quelqu'un ayant », esquisse syntaxique de ce qui va donner son élan au premier acte : la publication d'une annonce dont nous ne comprendrons que tardivement la motivation, l'information volontairement retardée trouvant son origine dans la phrase interrompue. Ce caractère elliptique marque déjà un écart par rapport au modèle pirandellien : dans *La Volupté de l'honneur*, la mission qui va être confiée à Baldovino est énoncée dès la première scène, alors que dans *Domino*, l'exposé en est retardé jusqu'à la fin du premier acte.

Au verso, le titre est quant à lui accompagné d'un croquis du décor (cf. doc. 1¹²), permettant de construire un espace théâtral parfaitement cohérent avec les enjeux de la pièce : la théâtralité est soulignée par les rideaux en amorce et la dualité de l'espace. La scène au premier niveau est surplombée par la balustrade sur laquelle vont prendre place les personnages-spectateurs (Heller et Crémone) au dernier acte.

¹⁰ *Domino*, op. cit., p. 34.

¹¹ BnF, fonds Achard, Carnets de note, n°3, Carnet *Domino* [couverture de skai noir ; document non coté]

¹² *Ibid.*, verso, p. 1 [photographie prise par l'auteur de cet article].



Doc. 1 : croquis du décor des actes II et III de *Domino*

(Fonds Achard (BnF) – Droits réservés)

Au premier abord, la pièce développe classiquement en trois actes une action nouée puis résolue : conflit entre Lorette et son mari qui justifie l'engagement de Domino, mise en place de la stratégie, fuite à la fin de la pièce du couple nouvellement formé. Mais une observation plus attentive montre que la pièce organise une série d'attentes, de béances qui en perturbent la structure, comme nous l'avons déjà noté au sujet du premier acte.

Dans ce premier tiers de la pièce, Lorette fait passer à des candidats un casting pour un rôle qui reste à définir : avant d'être exploité, leur potentiel verbal et corporel – elle les fait marcher, peler des fruits – est évalué. Au passage, le dialogue régulièrement elliptique, ponctué de sous-entendus, rencontre la pièce de Pirandello pour mieux affirmer la singularité de la variation : Domino émet l'hypothèse qu'il a pu être sollicité par Lorette afin de reconnaître un enfant illégitime. On retrouve là l'argument de *La Volupté de l'honneur* : l'aristocrate Baldovino payé pour épouser Agata et reconnaître l'enfant qu'elle attend de son amant. Mais Lorette réfute cette hypothèse, qu'elle juge méprisable, et trop facile : « La tâche... la mission... disons : la besogne [...] dont je veux vous charger est plus difficile. Il ne vous suffira pas de donner à un enfant un nom dont vous ne saviez plus que faire »¹³. La « besogne », qu'il est difficile de qualifier par un terme adéquat, est d'abord définie par ce qu'elle n'est pas. Elle attendra toute la fin du premier acte avant d'être clairement précisée.

Pourtant, au-delà de cet enjeu (aider Crémone à échapper à l'ire d'Heller) qui va devenir de plus en plus secondaire au fil des actes jusqu'à être liquidé à

¹³ *Domino*, op. cit., p. 9.

la fin de la pièce, la rencontre entre Lorette et Domino suscite rapidement une tension dramatique, amoureuse et même vitale : Domino va donner une direction à la vie de Lorette, et son sens profond à une pièce dont le spectateur peinait à saisir l'enjeu, beaucoup plus rapidement posé chez Pirandello. Aussi ne s'agit-il pas essentiellement d'une pièce sur le vide, mais d'une pièce qui montre comment ce vide peut être comblé – le temps de la représentation, le temps de la rencontre entre Lorette et Domino – par une fiction. Reste que la fin de la pièce retrouve en partie le flottement de ses prémisses puisque Lorette est à la fois « déjà partie » et toujours en scène, présente et absente. La structure de la pièce se déploie ainsi entre deux suspensions, deux interrogations.

Il faut ajouter que Domino lui-même incarne une certaine vacuité, comme le Baldovino de Pirandello : homme de nulle-part, en disponibilité, prêt à jouer le rôle d'un autre. Mais cette vacuité s'affirme rapidement comme une force, et Domino comme un protagoniste remarquable par sa volonté, sa vitalité : à Lorette qui lui demande (I, 9) s'il se sent de taille à affronter « quelqu'un de très puissant », il répond « *avec force*. - Rien égale tout »¹⁴.

Trois potentialités du langage interviennent lors d'étapes marquantes du point de vue dramatique : humilier l'autre en le blessant d'un trait ; proposer une formule saisissante, parfois moralisante, synthétisant un enjeu ou une vérité éternelle ; s'échapper du réel en se réfugiant dans une bulle de fiction.

Compte tenu de l'enjeu de cette étude, nous allons surtout nous concentrer ici sur cette dernière potentialité du langage : participer à la création de fictions capables de renverser les structures réalistes et sociales. La fiction est progressivement créée par Lorette et Domino, particulièrement à la fin de chacun des trois actes, après que les autres personnages ont été évacués ou disqualifiés. D'abord à la fin du premier acte (I, 9), après le lent dévoilement de l'enjeu de l'intrigue : remplacer un François par un autre. L'enjeu progressivement exposé est presque immédiatement dévoyé par Domino : « se faire passer pour lui » est compris comme « devenir lui », « inventer une histoire pour cacher la vérité » comme « inventer une histoire qui devienne la seule vérité ». Le subterfuge s'efface au profit de la substitution, voire l'effacement du récit premier.

A la fin de ce premier acte, Domino prend en notes sur un carnet le récit que lui fait Lorette de ses amours passées. Le rideau tombe pendant qu'il écrit, éludant le double processus d'appropriation et d'invention qui a commencé de se mettre en place devant nos yeux mais que sa nature magique, prodigieuse rend profondément irreprésentable. Domino en train d'inventer sous la dictée : l'image sur laquelle se clôt le premier acte évoque irrésistiblement celle de son auteur, scripteur dont la pièce constitue justement un exemple d'appropriation littéraire.

¹⁴ *Id.* [Italiques de l'auteur].

A la fin du deuxième acte, c'est le rejet violent (II, 7) de la lettre mensongère écrite par Crémone qui constitue une étape décisive dans l'émergence de la fiction. Domino rejette la lettre non parce qu'elle est mensongère, mais parce qu'elle invente un récit médiocre, indigne du personnage créé par Domino comme de Lorette. Lorette, quant à elle, « ne trouve rien à répondre »¹⁵. C'est par le silence – indications scéniques, points de suspension, baisser de rideau – que le récit pointe ses apories, mais semble également pouvoir se mettre en place souterrainement ou trouver un écho chez le spectateur, qu'il s'agisse du personnage-spectateur ou du spectateur de la pièce. Le silence et la négation : ce sont justement les deux ressources exploitées par Marcel Achard dans la plupart de ses pièces pour tenter de revivifier un lyrisme en crise en transformant ses écueils en atouts. Domino va d'ailleurs ouvrir son récit par une transition paradoxale, en validant et refusant simultanément le triste récit que vient d'énoncer Lorette : « ce que vous dites est vrai. Et ce n'est pourtant pas ainsi que les choses se sont passées ». Puis il narre son propre récit.

A la fin du troisième acte – après le pacte concluant le premier acte et la réécriture exposée au second – c'est la représentation qui s'impose comme la seule vérité.

La mise en scène de Jouvét (1932)

De la création de la pièce sont conservés des photographies, des articles de presse, des témoignages, ainsi que le cahier de mise en scène établi sous le contrôle de l'association des régisseurs. Ces cahiers constituent non seulement une ressource de premier ordre pour étudier l'activité artistique des grands metteurs en scène qui s'imposent dans la première moitié du XX^e siècle, mais également le signe d'une évolution de leur statut, dont les créations peuvent bénéficier d'un dépôt légal à partir des années vingt. J'ai travaillé à partir de l'exemplaire conservé à la BnF¹⁶.

Domino contient déjà sa propre mise en scène, induite – au-delà de la relative précision des indications scéniques – par son argument même, puisque la pièce relate la progressive mise en place d'un récit puis d'une mise en scène capable d'imposer sa puissance au point de faire éclater le cadre réaliste et la structure sociale. Ce cadre va-t-il fournir matière à invention pour le metteur en scène ou le contraindre à suivre le programme précisément déterminé par l'auteur et son protagoniste ?

¹⁵ *Domino*, op. cit., p. 22.

¹⁶ Cahier de mise en scène établi sous le contrôle de l'Association des Régisseurs de Théâtre, BnF, fonds Achard, sd, 4-COL-101 (15, 2).



Doc. 2 : décor de l'acte I de *Domino*
(Fonds Achard (BnF) - Droits réservés)

Au début du premier acte, la mise en scène respecte le plus souvent les didascalies externes et internes. Mais, une fois que les deux principaux protagonistes, Lorette et Domino, sont mis en présence (I, 9), leurs déplacements deviennent plus élaborés : il s'agit de rendre sensibles les sentiments complexes qui animent Lorette, partagée entre l'« espèce de sympathie »¹⁷ née immédiatement entre eux et ses résistances face au regard insistant de Domino. Le metteur en scène dispose alors d'une plus grande marge de manœuvre puisque le texte ne fournit qu'une évocation abstraite et synthétique de ces sentiments dont il faut développer la représentation sensible. Au début de l'échange, Louis Jovet décide de faire s'adosser Lorette à la bibliothèque de bois sombre, dont la structure courbe crée un embryon d'alcôve dans un décor essentiellement rectiligne (cf. doc. 2¹⁸) : remplie de classiques dont la maîtresse de maison elle-même déclare qu'elle ne les a « jamais ouverts »¹⁹, elle se présente à la fois comme un alibi culturel et un réservoir de fictions. La bibliothèque constitue d'abord une façade bourgeoise, ensuite une ouverture concave vers un autre espace, littéral et littéraire : le décor est à l'unisson de la thématique fondamentale du drame. La mise en scène peut même refuser le rythme imposé : les didascalies originelles indiquent que Lorette et Domino s'assoient face à face dès que Lorette le commande : « asseyez-vous ! »²⁰. Mais Louis Jovet repousse cette configuration plus loin, en la mettant en place à partir du moment où Lorette annonce qu'elle va

¹⁷ *Domino*, op. cit., p. 8.

¹⁸ Cahier de mise en scène, acte I (page non numérotée) [photographie prise par l'auteur de cet article].

¹⁹ *Domino*, op. cit., p. 4.

²⁰ *Ibid.*, p. 8.

commencer son récit, et non plus quand Domino obéit à Lorette en se disant désormais persuadé d'avoir sa confiance²¹. Le rapprochement entre les deux protagonistes est alors moins motivé par la psychologie que par l'enjeu essentiel de la pièce : le partage d'un récit commun.

La plus grande liberté que s'autorise le metteur en scène concerne la théâtralité, affirmée de manière anticipée lors de la représentation puisqu'à partir du moment où Lorette commence effectivement à raconter son histoire à Domino, elle « met son fauteuil face public et s'assied »²². Un hiatus se crée alors entre les actions réalistes exigées par le texte – servir le thé à Domino, lui passer le sucrier, lui tendre une pêche – et la position de Lorette, faite pour adresser son récit au public plus qu'à son partenaire. Le glissement vers l'artifice et la rupture avec les prémisses réalistes s'effectue donc plus tôt que ne le suggérerait le texte.

Surtout, au dernier acte, le rideau ne tombe plus sur une Lorette passive, comme le prévoit le texte théâtral, mais sur une Lorette active : « Lorette se lève et commence à marcher. Quand Lorette se lève : rideau »²³. Le spectateur ne peut plus douter du fait que l'héroïne va quitter son mari pour rejoindre Domino : Louis Jouvet refuse la fin très ambiguë prévue par son auteur, qui n'envisageait qu'une fuite toute intérieure pour sa Lorette-Madame Bovary. C'est sur une femme active et finalement indépendante que s'achève la pièce, lors de sa création.

L'adaptation cinématographique (1943)

Au générique du film tiré de la pièce, achevé en 1943, Marcel Achard est crédité de l'adaptation – en collaboration avec Jean Aurenche – et des dialogues. Comparer le film à la pièce présente un intérêt, non pour valider le constat d'un écart (entreprise peu stimulante), mais pour identifier les choix – génériques, dramatiques, poétiques – définis au cours du travail d'adaptation : quelles intentions ont pu les motiver ? dans quelle mesure témoignent-ils de ce que Marcel Achard, Jean Aurenche et Roger Richebé (le réalisateur) considèrent comme des spécificités du cinéma et de son public ? comment chacun des co-auteurs envisage-t-il son rôle, et l'importance à lui accorder au sein du processus créatif ? comment conçoivent-ils le processus d'adaptation ? pourquoi ce processus a-t-il – dans ce cas particulier – fait s'évanouir les potentialités de la pièce sans pouvoir ni les exploiter, ni en susciter de nouvelles ?

Deux récits ont évolué sensiblement au fil des réécritures : la fable ; la fiction inventée puis imposée par Domino.

²¹ Cahier de mise en scène, I, 9, p. 11.

²² *Id.*

²³ *Ibid.*, III, 8, p. 15.

Trois documents témoignent du processus d'adaptation : un synopsis de six pages²⁴, un traitement de vingt-trois pages²⁵ et une continuité dialoguée de cent-vingt-trois pages²⁶. Une première inflexion montre déjà que les adaptateurs n'envisagent pas de transposer la fable sans la modifier : au cours du deuxième tiers du synopsis, correspondant au deuxième acte, « Heller se rend chez un détective privé pour essayer d'obtenir la vérité. Une série de scènes bouffonnes en résulte »²⁷. La comédie policière fait ainsi son apparition : surcroît d'intrigue et de gags caractéristique de nombre de scénarios de Marcel Achard. A partir du traitement, cette séquence disparaît mais une nouvelle péripétie emprunte aux codes de l'intrigue criminelle : Crémone et Domino sont invités par Heller à une partie de chasse. Dans la continuité, Heller menace même de tuer son rival, en faisant passer son crime pour un accident. Entendant un coup de fusil, Lorette s'évanouit, persuadée que son mari a tué Domino²⁸. Cette première adjonction laisse supposer que les adaptateurs considèrent l'intrigue théâtrale comme insuffisante, ou du moins problématique pour un récit cinématographique.

De fait, ils vont multiplier les ajouts visant à combler les manques, manques pourtant fondamentaux dans cette fable sur le vide. Tout d'abord, les scénaristes créent de toute pièce le premier quart du scénario, de manière à caractériser Domino, et à présenter son passé avant sa rencontre avec Lorette : Domino est caractérisé d'emblée comme un personnage – hâbleur et machiste qui plus est – et non plus comme un acteur attendant de connaître le rôle qui va lui être attribué.

De manière générale, l'adaptation frappe par sa volonté d'accumulation et de dispersion : multiplication des décors et des objets (billet de train, statue africaine de la déesse Amour, lettre devenue objet...) qui jouent un rôle central dans le film. On peut attribuer à Jean Aurenche cette importance accordée aux objets dans l'adaptation²⁹, si l'on en croit le témoignage de Nino Franck, qui aurait collaboré officieusement au traitement³⁰. Ce déplacement n'est pas en soi une tare : adaptant *L'Éventail de lady Windermere* d'Oscar Wilde à l'époque du

²⁴ BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (15, 13).

²⁵ BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (15, 14).

²⁶ BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (15, 15).

²⁷ Synopsis de *Domino*, p. 3.

²⁸ Cet évanouissement-aveu se retrouve en amont dans *La Princesse de Clèves*, de Madame de La Fayette, en aval dans l'adaptation par Max Ophuls, Annette Wademant et Marcel Achard du roman de Louise de Vilmorin, *Madame de...* : nous pouvons donc considérer qu'il s'agit d'un topos.

²⁹ Voir à ce sujet l'ouvrage de Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, « Cinéma », 1993, p. 36-37. Elle y évoque la manière dont le sens du détail concret a pu prendre le dessus sur l'imagination poétique pour certains scénaristes d'après-guerre, dont Jean Aurenche. Elle cite également Nino Franck : le scénariste n'est pas « une simple pièce du puzzle auquel joue le réalisateur, mais son alter ego, son principal collaborateur et le co-auteur de l'œuvre » (« Petits secrets du métier de scénariste », in *Formes et Couleurs*, n°6, 1946).

³⁰ N. Franck, « Petit cinéma sentimental », dans *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs : scénaristes et dialoguistes du cinéma français, 1930-1945, Actes des colloques SACD, 1992-1993*, Lyon / Arles, Institut Lumière / Actes Sud, 1994, p. 173-174.

muet, Lubitsch avait transposé brillamment un théâtre du verbe en un cinéma de signes et d'objets. Mais, dans l'adaptation filmée de *Domino*, les objets imposent une encombrante matérialité lestant d'un poids fatal un récit censé manifester le pouvoir du rêve et de la fiction.

Le traitement de ce qui constitue le centre de la pièce – la place croissante occupée par la fiction et le rôle endossé par Domino – paraît de ce point de vue particulièrement révélateur. Le synopsis évoque comme la pièce la négation des amours vécues, et leur remplacement par les amours narrées, passage essentiel de l'acte II, scène 6. Mais la nature essentiellement verbale de ce processus semble avoir posé problème : dans le traitement, les scénaristes envisagent d'abord de proposer un cadre concret au récit lorsque Domino rejoint « Crémone dans le café de l'École militaire, où Crémone donnait ses rendez-vous à Lorette. C'est une idée de Domino. Il "fignole" son rôle. Il veut connaître le décor ». Puis, Lorette « arrive dans le café. Elle le reconnaît bien. Elle le trouve horriblement triste ». Alors par un « miracle de l'éloquence »³¹, Domino lui peint, comme dans la pièce, un décor idéalisé digne de ses amours rêvées. Mais ce faisant, le scénario pointe justement une différence de nature que la pièce prétendait non seulement abolir, mais inverser puisque c'est finalement le lieu narré qui imposait sa présence et sa vérité face à un lieu réel discrédité. Les scénaristes ont dû sentir le danger de cette transposition, puisqu'elle disparaît à partir de la continuité. Mais ils n'ont rien envisagé pour la remplacer : la fiction de Domino, esquissée à la fin de sa première rencontre avec Lorette, ne sera jamais développée. Lorsqu'il dénonce, dans la dernière version du scénario comme dans le film achevé³², la médiocrité de la lettre écrite par Crémone, il ne lui oppose aucune fiction contradictoire.

Si la fiction n'a pu trouver sa place dans l'adaptation, c'est peut-être parce que les béances que cette fiction était censée combler ont elles-mêmes disparu. Nous avons déjà signalé que Domino était désormais un personnage caractérisé. De même l'enjeu du récit, rapidement exposé dès que le personnage de Lorette apparaît, n'est plus retardé. La continuité tente pourtant d'ouvrir d'autres béances, par des silences, des moments suspendus ou des basculements de point de vue. Ce faisant, elle empiète sur les prérogatives du réalisateur et se rapproche davantage d'un découpage technique, de manière ponctuelle et circonscrite. C'est le cas du premier échange entre Domino et Lorette, échange téléphonique désormais tout à fait fortuit puisque Domino a simplement trouvé le numéro de Lorette dans l'annuaire en cherchant un galeriste – profession d'Heller dans le film – susceptible de lui acheter la statue ramenée d'Afrique. La continuité dactylographiée indique d'abord uniquement les répliques de Domino, en précisant que le public « n'entend pas »³³ les réponses de Lorette. Les adaptateurs envisageaient un dispositif d'inspiration

³¹ Traitement de *Domino*, p. 21.

³² Continuité dialoguée, p. 89-90. Le film transcrit fidèlement la continuité, pour cette scène.

³³ *Ibid.*, p. 22.

théâtrale. Puis deux indications manuscrites, notées de la main de Marcel Achard, concluent la scène par la description de deux plans, de Lorette puis de Domino. Voici le premier :

Plan de Lorette. Lorette impatientée : Ah, écoutez... (Domino dit quelques mots qu'on n'entend pas. Réaction de Lorette) Non ?
Ce n'est pas possible !³⁴

Quatre répliques étaient ainsi éludées, laissant le spectateur tenter d'imaginer ce qui se dit entre Lorette et Domino. Ce jeu sur le hors-champ et l'ellipse est peut-être inspiré de Lubitsch avec lequel Marcel Achard a collaboré pour *La Veuve joyeuse* (1934). Il le reprendra d'ailleurs dans les films qu'il écrira et tournera à la fin des années quarante. Or, dans le film réalisé par Roger Richebé, le montage des plans ne laisse subsister aucun silence, aucun manque, bouleversant au passage l'ordre du dialogue écrit. D'autres passages équivalents, inscrits dans la continuité, sont également supprimés : disparition de nombreux plans subjectifs³⁵ accompagnant ou suspendant le dialogue pour mettre l'accent sur le point de vue des personnages ; disparition de la fin d'un plan filmant le décor laissé vide après que les personnages sont sortis du champ³⁶. Suppression également de travellings complexes, suivant des personnages d'un décor à l'autre³⁷, et que l'on retrouve dans certains des scénarios rédigés par Achard³⁸ comme dans ses propres réalisations. Le découpage adopté par Richebé, platement fonctionnel, privilégie les plans américains et les panoramiques pour enregistrer des échanges le plus souvent statiques : il reprend le modèle de la pièce filmée, qui s'est imposé au début des années trente, dans sa forme la moins inventive. Tout appel à l'imaginaire du spectateur est liquidé au profit de l'enregistrement d'une mise en scène lourdement explicite, et d'acteurs dont les mimiques, les intentions soulignées transforment *Domino* en comédie sans grâce, et sans enjeu.

Ainsi, de nombreux aspects de la pièce – le travail de l'acteur, l'importance de la fiction – ont été envisagés par les adaptateurs, avant d'être radicalement affaiblis. Sans doute ont-ils considéré que, d'essence profondément théâtrale, ils ne pouvaient être transposés au cinéma, art dont Marcel Achard considère que sa nature plus réaliste le rend moins propre à la stylisation et à la fantaisie : ses textes critiques reviennent régulièrement sur cette distinction toute théorique³⁹.

³⁴ *Id.*

³⁵ *Ibid.*, p. 26, 31, 72 ou 74.

³⁶ *Ibid.*, p. 73.

³⁷ *Ibid.*, p. 24 ou 110-111.

³⁸ Par exemple, dans le premier des scénarios qu'il écrit pour Marc Allégret : *Le Paquebot partira à midi* (1936). Ce projet ne sera finalement pas réalisé. BnF, fonds Achard, Cinéma P-Q, *Le Paquebot partira à midi* [document non coté].

³⁹ Marcel Achard déclare ainsi en 1930 que « le cinéma parlant peut s'inspirer du cirque, du music-hall, de la musical-comédie, jamais du théâtre » (« Romance avec ou sans parole », *Pour vous*, 10 octobre 1929, n°47, p. 7). En 1935, il attribue l'échec de l'adaptation cinématographique par Max Reinhardt de *Songe d'une nuit*

Depuis l'hypotexte pirandellien jusqu'à l'adaptation cinématographique, en passant par la mise en scène de Jovet, la fable de *Domino* – la pièce – comme la fiction créée par Domino – le personnage – traversent une série de variations, de combinaisons, de trahisons. Aventures et mésaventures du récit, qui évolue encore dans la dernière édition de la pièce : plus de 20 ans après l'édition de 1932, le troisième acte va être sensiblement raccourci et modifié. Le dialogue devient plus dynamique et souligne moins explicitement la dimension méta-théâtrale, qui demeure néanmoins centrale. La pièce se conclut sur une Lorette toujours immobile, mais dont il est désormais précisé qu'elle « rêve »⁴⁰ tandis que retentit *La Marche de la Légion*, allusion sarcastique au passé de Domino. Dans la dernière version de sa pièce, l'auteur semble vouloir imposer sa propre mise-en-scène, à la fois allusive et grinçante. Il existe ainsi plusieurs *Domino*, et plusieurs récits.

Bibliographie

- ACHARD, Marcel, *Domino*, version de 1931, dans *La Petite Illustration*, n°582, 26 juin 1932.
- ACHARD, Marcel, *Domino*, version de 1958, dans *L'Amour ne paie pas*, Paris, La Table Ronde, 1962.
- BISHOP, Thomas, *Pirandello and the French Theater*, New York, New York University Press, 1960.
- BRUNET, Brigitte, *Le Théâtre de Boulevard*, Paris, Nathan Université, « Lettres SUP », 2004.
- CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, « Cinéma », 1993.
- DORT, Bernard, « Sous le signe de Pirandello » (1962), dans *Théâtre public, Essais de critique*, Paris, Seuil, 1967, p. 105-128.
- FRANCK, Nino, « Petit cinéma sentimental », dans *Jeux d'auteurs, mots d'acteurs : scénaristes et dialoguistes du cinéma français, 1930-1945, Actes des colloques SACD, 1992-1993*, Lyon / Arles, Institut Lumière / Actes Sud, 1994, p. 173-182.
- PIRANDELLO, Luigi, *Théâtre complet*, volume I, présenté et annoté par Paul Renucci, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1977.

d'été à l'incompatibilité de nature entre l'univers féérique imaginé par Shakespeare et les codes de représentation hollywoodiens (« Le Songe d'une nuit d'été », in *Marianne*, n°165, 18 décembre 1935, p. 11). Mais l'examen de ses textes dramatiques (*Le Joueur d'échec* (1927)) comme des films qu'il réalise (*Jean de la lune* (1948), *La Valse de Paris* (1949)) ou auxquels il collabore contredit ces déclarations théoriques.

⁴⁰ M. Achard, *Domino*, version de 1958, dans *L'Amour ne paie pas*, Paris, La Table Ronde, 1962.

Labyrinthe romanesque, labyrinthe filmique : répétitions, variations et discontinuités dans 2666 et *Amours chiennes*

Rémi WARRET

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES COMPARATISTES

L'expression « aventure(s) du récit » peut proposer au moins trois orientations différentes : la ou les aventures que le récit peut véhiculer (à travers ce qu'il raconte), celle(s) que le récit peut subir (à travers ses difficultés de publication, par exemple), et enfin celle(s) qu'il peut imposer (à la lecture, ou au mode d'appropriation esthétique spécifique au récit en question). C'est sur cette troisième orientation que se concentrera ce travail, qui voudrait tenter d'établir une comparaison entre deux œuvres, un roman et un film, dont l'appropriation par le lecteur (ou le spectateur) constitue elle-même une petite aventure qui n'est pas tout à fait exempte d'embûches ni de péripéties : il s'agit de 2666 de Roberto Bolaño¹ et d'*Amours chiennes* [*Amores perros*] d'Alejandro González Iñárritu².

La comparaison de ces deux œuvres, en effet, apparaît légitime et féconde : toutes deux situent leur action, entièrement ou en grande partie, au Mexique ; toutes deux abordent des thèmes communs : la violence, la mort, la place des femmes dans la société, entre autres. Mais surtout, ces deux œuvres labyrinthiques se ressemblent d'un point de vue structurel : tout d'abord, plutôt que de suivre la continuité linéaire d'une intrigue principale, elles proposent une pluralité de trames centrée chacune autour d'un protagoniste (ou d'un groupe de protagonistes), dans ce qui apparaît comme une véritable polyphonie narrative – ou plus exactement une choralité narrative³, puisque ces deux œuvres nous proposent de suivre des personnages plutôt que d'entendre des voix ; et ensuite, ces œuvres n'invitent pas le lecteur ou le spectateur à suivre un

1 Roman (en langue espagnole) sur lequel l'écrivain chilien (mais ayant vécu son adolescence au Mexique, et finissant ses jours en Espagne où ce livre fut écrit et publié) travailla à la fin de sa vie et qui fut publié de manière posthume en 2004, un an après la mort de Bolaño.

2 Film sorti au Mexique en 2000 ; premier film du Mexicain, il est tourné en espagnol, alors que pour sa production à venir le cinéaste préférera l'anglais (sauf pour *Biutiful*).

3 Sur la différence entre polyphonie et choralité, voir A. Touya, *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2015, p. 38.

déroulement téléologique orienté vers l'accomplissement (ou le non accomplissement) d'un but, mais semblent bien plutôt tourner autour d'un noyau central – ou d'un « astre noir », pour reprendre le titre d'un ouvrage collectif dirigé par Karim Benmiloud et Raphaël Estève consacré à Bolaño⁴ ; astre noir, car ce noyau central est dans les deux cas un événement particulièrement violent, et la galaxie de personnages qui tournent autour de cet astre voient leur existence transformée, directement ou insidieusement, par cet événement capital, qui constitue ainsi la clef de voûte de l'architecture du récit.

On tâchera tout d'abord de montrer brièvement comment cette structuration s'opère dans chacune des deux œuvres, pour s'attarder ensuite sur quelques conséquences qu'une telle structuration implique.

Amours chiennes : ramifications de l'accident singulier

L'événement central autour duquel s'organise le film est un accident de voiture. Le spectateur se retrouve confronté à celui-ci dès les premières minutes du film : deux jeunes gens (et un chien) cherchent à semer leurs poursuivants dans les rues de Mexico ; la vitesse qu'ils sont contraints d'adopter pour cela entraîne un violent accrochage à un carrefour. Après ce démarrage sur les chapeaux de roues (c'est le cas de le dire), sur l'image d'une femme ensanglantée, l'écran devient noir, et débutent alors les trois intrigues qui vont constituer le récit filmique. Il est intéressant de remarquer que ces trois parties sont toutes précédées d'un écran noir sur lequel s'affiche le titre de la partie en question : ces titres sont composés chaque fois de deux noms, ceux des membres du « couple », ou de la paire de personnages dont la vie va être bouleversée par l'accident – découpage qui renforce donc la discontinuité du récit, y compris dans sa dimension visuelle.

La première partie, « Octavio et Susana », suit l'itinéraire d'Octavio, que l'on reconnaît comme le conducteur de la voiture de l'introduction ; amoureux de sa belle-sœur, il tente de réunir de l'argent pour fuir avec elle vers le Nord ; pour cela, il côtoie le monde de la délinquance, sinon de la pègre, où il fait participer le chien de son frère, Coffee, à des combats ; l'un de ces derniers tourne mal, Octavio fuit en voiture, et arrive l'accident qui ruine ses espoirs d'évasion ; l'événement capital, ici, a donc lieu à la fin de la partie.

La seconde partie, « Daniel et Valeria », se concentre sur l'évolution du couple susnommé que l'on a brièvement aperçu dans la première partie, sans toutefois les savoir ensemble. Ici, l'accident a lieu peu de temps après le début

4 K. Benmiloud et R. Estève (dir.), *Les Astres noirs* de Roberto Bolaño, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

de la partie : Valeria se retrouve en fauteuil roulant et ne peut plus exercer son métier de mannequin, elle finira par perdre une jambe ; la trame nous présente donc non plus les antécédents de l'accident, mais ses conséquences : elle consiste en une forme de descente aux enfers que le couple traverse avec plus ou moins de succès, affecté mais aussi renforcé par cette épreuve.

La troisième partie, enfin, « El Chivo et Maru », suit l'itinéraire d'El Chivo, ex-universitaire, ex-révolutionnaire, désormais marginal et tueur à gages, qui recueille Coffee, le chien d'Octavio, après l'accident ; celui-ci a lieu, là aussi, plutôt vers le début de la partie ; s'occuper de ce chien incite El Chivo, paradoxalement, à une forme de retour vers l'humanité, et il abandonne son métier pour offrir un message d'adieu (téléphonique) à sa fille, Maru, qu'il n'a plus revue depuis ses années révolutionnaires et qui ne l'a donc jamais connu. On peut noter que cette dernière partie voit réapparaître Octavio et Susana après l'accident, mais qu'elle prend fin probablement légèrement avant la seconde partie, en termes de temps de l'Histoire.

2666 : ramifications de la mort de masse

L'événement central de 2666, quoique lui aussi porteur d'une grande violence, est un peu différent, notamment en raison de son inscription dans la durée : il s'agit de la série de meurtres de femmes qui ont lieu dans la ville de Santa Teresa dans le Nord du Mexique. Contrairement à l'accident dans *Amours chiennes*, cet événement n'est pas porté d'emblée à la connaissance du lecteur, mais va lui être révélé peu à peu au cours des cinq parties qui composent le roman – parties centrées, là aussi, autour d'un personnage ou d'un groupe de personnages.

La première partie, « La Partie des critiques », met en scène quatre universitaires travaillant sur un mystérieux écrivain allemand, Benno von Archimboldi, qui n'a jamais été aperçu en public en dépit de son génie et de son succès croissant. Les universitaires se retrouvent à Santa Teresa, à la poursuite d'une piste qui semble y indiquer un passage de l'écrivain ; ils se retrouvent alors confrontés aux meurtres (ce qu'on pourrait appeler un « féminicide »), et la vanité de leurs ambitions de carrière leur apparaît de plus en plus criante.

La deuxième partie (« La Partie d'Amalfitano ») est centrée autour d'Amalfitano, lui aussi universitaire, exilé de Barcelone à Santa Teresa depuis plusieurs années, et que la ville semble faire sombrer dans une folie douce, alors que sa fille se met à fréquenter les milieux de la drogue, dont le rôle dans le féminicide semble central.

La troisième partie, « La Partie de Fate », suit l'itinéraire d'un journaliste américain qui, venu à Santa Teresa pour couvrir un match de boxe, prend connaissance des meurtres (sur lesquels il veut écrire un article, ce qui lui est

refusé), et ainsi se confronte aux milieux de la pègre, fait sortir Rosa du Mexique et rencontre l'un des suspects du féminicide en prison, un certain Klaus Haas.

La quatrième partie, « La Partie des crimes », la plus grande partie du roman, relate quatre années de meurtres de femmes et les vains efforts déployés pour les élucider. Notons que cette partie, qui développe directement l'événement central du roman en une succession macabre de rapport de scènes de crimes et d'autopsie, couvre la période 1993-1997, période qui est antérieure à l'action des trois parties précédentes, en tout cas l'action qui se déroule à Santa Teresa.

La cinquième partie, enfin, « La Partie d'Archimboldi », suit la vie de l'écrivain, de son vrai nom Hans Reiter, et notamment ses errances pendant la seconde guerre mondiale, où le génocide des juifs fait écho aux meurtres du Mexique ; il finit par prendre l'avion pour le Mexique dans le but vraisemblable d'y rencontrer Klaus Haas, le suspect, qui se trouve être son neveu.

Notons que la chronologie du roman est complexe, renforçant sa dimension discontinue ; cette complexité est elle-même renforcée par le peu de repères chronologiques dans les trois premières parties : les deux premières parties se déroulent, chacune, de la fin des années 1980 à 2001 (les critiques arrivant à Santa Teresa à cette date alors qu'Amalfitano y est depuis plusieurs années) ; la troisième a lieu fin 2001, voire un peu après ; la quatrième, donc, de 1993 à 1997 ; et la dernière, de la naissance d'Archimboldi en 1920 en 2001, en insistant sur les années 1940.

Le roman face au film : marginalité et liberté

Ce rapide examen de la structure des deux œuvres permet de dégager un point peut-être paradoxal : ces deux récits, centrés sur un événement charnière, ne sont pourtant que faiblement itératifs ; pour 2666, on l'a vu, Santa Teresa n'est jamais évoquée du même point de vue, chacune des victimes est un événement singulier ; quant à l'accident d'*Amours chiennes*, il n'apparaît à l'écran que quatre fois, et le film montre à chaque fois au spectateur des images différentes. En dépit de cette non répétition, ou plutôt de cette répétition avec variations, ou peut-être justement à cause d'elle, l'événement marque fortement le lecteur, le spectateur. C'est véritablement comme s'il avait la propriété d'arrêter le temps de l'histoire dans le cours du récit.

Il convient toutefois de noter que cet arrêt du temps s'opère différemment dans le film et dans le roman, dénotant une différence d'expérience du lecteur-spectateur face aux deux médiums : dans *Amours chiennes*, l'événement est à chaque fois très bref ; mais sa première apparition au tout début de l'œuvre et le découpage du film en trois parties invitent le spectateur à attendre sa

répétition ; ainsi, malgré la durée plutôt longue du film (deux heures et demie), l'accident, passé ou à venir dans chacune des parties, ne quitte pas l'esprit du spectateur, et son resurgissement suscite à chaque fois une coupure (ou une micro coupure) dans le déroulement de la diégèse, en tant qu'il est le seul véritable point de rencontre entre les protagonistes : pour ces trois trajectoires différentes, lui est là, à chaque fois, à nouveau.

Face à 2666, le lecteur ne peut avoir la même capacité de rétention : la taille colossale du roman, l'impossibilité quasi absolue de le lire d'un coup, la multiplication des péripéties, des personnages et des sous-intrigues conduisent l'événement charnière à fonctionner différemment – plutôt qu'à un surgissement (répété) comme dans *Amours chiennes*, on a affaire à un envahissement et à un étirement du temps qui semble si infini qu'il paraît ne plus passer : c'est ainsi que la vie des universitaires, d'Amalfitano, de Fate, dont on suit peu ou prou un parcours biographique, semble piétiner après leurs arrivées respectives à Santa Teresa – sans parler de la partie des crimes qui donne bien davantage l'impression de parcourir des archives nécrologiques que de suivre le cours du temps, et dont l'extension est telle qu'elle peut conduire, quand on arrive à la fin, à oublier tout ce qui s'est passé avant. On pourrait ainsi dire que le cœur de la structure du récit est donc vu plutôt en diastole dans le roman, en systole dans le film.

Cette métaphore du cœur est employée ici à dessein : le cœur, considéré en tant qu'organe central qui irrigue l'ensemble du corps, apparaît comme une image appropriée pour exprimer une dualité essentielle de ces deux œuvres, dualité non seulement structurelle mais aussi redoublée thématiquement : celle du centre et de la périphérie, ou plutôt de la marge. Cette dualité, thématiquement parlant, a été notamment remarquée chez Bolaño par Felipe A. Ríos Baeza⁵, qui souligne chez le Chilien l'importance de la figure du *marginal*, tant socialement que littérairement : les marginaux sont toujours en lutte contre le centre, c'est-à-dire la norme, le canon, l'institution, qui s'efforce de les intégrer afin de préserver l'harmonie de la structure sociale – quitte à ce que cette intégration se fasse de manière agressive et unilatérale⁶. Or, dans le roman de Bolaño comme dans le film d'Inárritu, non seulement les personnages sont des marginaux (Octavio, garçon issu des couches populaires de Mexico qui se met à fréquenter la pègre ; Archiboldi, paysan longtemps quasi analphabète puis simple soldat du Troisième Reich) ou le deviennent (Valéria à qui la perte de ses jambes fait perdre son travail de mannequin, ce qui l'exclut de fait des couches supérieures de la société à laquelle elle appartenait ; Amalfitano qui choisit de quitter l'université espagnole pour un établissement sans éclat du

5 F. A. Ríos Baeza, *Roberto Bolaño, una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura*, Valencia, Tirant Humanidades, « Prosopopeya », 2013.

6 C'est la théorie de Y. Lotman qui pense la société comme une sémiosphère, c'est-à-dire une structure signifiante dont le bon fonctionnement dépend de sa capacité à pertinemment inclure ou rejeter les éléments extérieurs qui menacent son équilibre ; voir F. A. Ríos Baeza, *Ibid.*, p. 17.

nord du Mexique où il semble finir par devenir fou), mais la violence du centre structurel des œuvres met pleinement en lumière son potentiel destructeur : céder au centre (à l'accident, au féminicide), c'est finalement céder à la mort, loin de la supposée harmonie que ce centre est censé instaurer – elle-même déjà mise à mal dans ces œuvres dont la clef de voûte est justement décentrée : au début dans *Amours chiennes*, dans la quatrième partie pour 2666.

En termes formels, cette domination agressive du centre est sans doute particulièrement présente dans l'institution cinématographique : comme on le dit souvent volontiers, le cinéma comme médium, sinon comme objet esthétique, est autant une industrie qu'un domaine artistique. Il est alors d'autant plus intéressant de noter que rien dans les origines du cinéma ne laissait présager une telle domination : le cinéma des premiers temps, comme on l'appelle, est encore un spectacle de foire ou de théâtre populaire, et cette marginalisation lui permet de résister aux codes dominants de la narration (ceux du théâtre et du roman réalistes ou naturalistes). Noël Burch⁷ souligne ainsi de nombreuses caractéristiques de ces premières productions allant dans le sens d'une non-continuité : longues ellipses entre les scènes, lien narratif très lâche entre celles-ci (comme entre celles-ci et les intertitres), nombreux chevauchements temporels entre les scènes (ce qui serait considéré par le cinéma classique, rappelle Noël Burch, comme un *faux-raccord*, soit l'une des « fautes » cinématographiques les plus graves à Hollywood). Cela était notamment lié au fait que les pellicules étaient achetées (et non louées) par les forains, qui ainsi en quelque sorte les *retiraient* du circuit de l'industrie cinématographique, et n'hésitaient pas, semble-t-il, à les adapter à leur convenance en changeant l'ordre des bobines ou en rajoutant du matériau filmique – conférant à ces œuvres un statut de quasi œuvre ouverte avant l'heure. On peut comparer cet état de fait avec la situation du roman des « premiers temps », soit d'avant l'industrialisation du livre et la diffusion massive du genre romanesque : ces ouvrages, d'une part en raison de cette diffusion modeste, mais également en tant que relevant d'un genre critiquant volontiers les normes sociales établies au profit de comportements plus singuliers et donc marginaux⁸, offrent souvent une forme beaucoup plus libre que les romans « classiques » du XIX^e siècle : Milan Kundera, grand amateur des productions romanesques de cette époque du « premier temps » de l'histoire du roman, admirait particulièrement chez Rabelais « sa liberté de composition »⁹ face aux « diktats »¹⁰ de la forme classique ; il est également intéressant de noter

7 N. Burch, « Porter ou l'ambivalence », dans *Le Cinéma américain. Analyses de films*, vol. 1, Paris, Flammarion, 1980, cité par A. Goliot-Lété et F. Vanoye, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, « Focus cinéma », 2015.

8 M. Zérafra, « ROMAN – Roman et société », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 05 septembre 2017. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/roman-roman-et-societe/>.

9 M. Kundera, *Les Testaments trahis*, dans M. Kundera, *Œuvre*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 854.

10 *Id.*

que le romancier tchèque considère cette forme classique comme relevant de l'influence de la narration théâtrale (en particulier dans l'importance qu'elle accorde à la scène), qui est également une influence majeure du cinéma classique.

Cette dualité de la marge et du centre, elle-même redoublée en deux aspects (formel et thématique), propose donc pour *2666* et *Amours chiennes* une forme de résistance au modèle artistique dominant, différente cependant de celles qu'ont pu prendre les œuvres des avant-gardes : il ne s'agit pas ici de faire table rase de l'histoire de l'art (peut-être parce que ce serait finalement là une attitude aussi agressive que celle de la domination institutionnelle), mais bien plutôt de se réconcilier avec l'ensemble de cette histoire ; face à un modèle esthétique avant-gardiste qui prône la suppression du centre et risque fort d'occuper lui-même cette place centrale et mortifère une fois l'ancien centre détruit (que l'on pense à certaines formes désormais, et ironiquement, « canoniques » de l'art contemporain), le modèle esthétique marginal que proposent Bolaño et Iñárritu offre une liberté d'expression permise par la tolérance mutuelle des discours de la marge entre eux.

Ce redoublement thématique de la structure du roman de Bolaño et du film d'Iñárritu leur permet donc, paradoxalement, de contenir la possibilité de leur propre dépassement : face à la puissance de l'astre noir central, les marges de la galaxie littéraire ou cinématographique offrent une possibilité de salut ; El Chivo, à la fin d'*Amours chiennes*, se détourne du centre-ville pour gagner les terrains vagues de la périphérie, où il trouvera, peut-être, une forme de paix ; Archimboldi, après la seconde guerre mondiale et le décès de sa compagne, se sauve par l'écriture et l'errance en Méditerranée, loin des cercles littéraires – l'errance étant sans doute pour lui la condition et la possibilité d'une écriture de qualité, ce « métier dangereux »¹¹ dont parle Bolaño.

Car cette importance de la marge peut être vue, en définitive, comme un programme esthétique : face à la rigidité du canon que le champ littéraire (qu'il soit marchand ou savant) tente d'imposer, la liberté, et peut-être la grandeur de l'art contemporain se trouvent notamment dans ces œuvres mutantes, dont les organes ne sont pas « normalement » (c'est-à-dire normativement) disposés.

11 R. Bolaño, *Entre parenthèses*, trad. R. Amutio, Paris, Christian Bourgois, 2011, p. 46.

Bibliographie

- BENMILOUD Karim et ESTEVE Raphaël (dir.), *Les Astres noirs* de Roberto Bolaño, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- BIRO Yvette, *Le Temps au cinéma. Le calme et la tempête*, traduit de l'anglais par Catherine Fay et Thierry Loisel, Lyon, Aléas, 2007.
- BOLAÑO Roberto, *2666*, traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Gallimard, « Folio », 2008.
- BOLAÑO Roberto, *Entre parenthèses*, traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, 2011.
- CLERC Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan Université, « Fac Cinéma », 1993.
- GOLIOT-LETE Anne et VANOYE Francis, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, « Focus Cinéma », 2015.
- IÑARRITU Alejandro González, *Amores perros* [Amours chiennes], Mexique, 2000.
- KUNDERA Milan, *Œuvre*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.
- RIOS BAEZA Felipe A., *Roberto Bolaño, una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura*, Valencia, Tirant Humanidades, « Prosopopeya », 2013.
- TOUYA Aurore, *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatives », 2015.
- VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan Université, « Fac Cinéma », 1989.
- ZERAFFA Michel, « ROMAN - Roman et société », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 05 septembre 2017. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/roman-roman-et-societe/>