

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI
FACULTÉ
DE THÉOLOGIE, LETTRES, HISTOIRE ET ARTS

STUDII ȘI CERCETĂRI
FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

ÉMETTEURS ET RÉCEPTEURS

Volume 1 / Numéro 22 / 2017

Editura Universității din Pitești
noiembrie
2017

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustăţea, Université de Piteşti, Roumanie

Rédacteur-en-chef

Diana-Adriana Lefter, Université de Piteşti, Roumanie

Comité éditorial et de rédaction

Anna Jaubert, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Béatrice Bonhomme, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Maria de Jesus Cabral, Université de Lisbonne, Portugal

Francis Claudon, Université Paris Est, France

Bernard Combettes, Université Nancy 2, France

Claude Muller, Université Bordeaux 3, France

António Bárbolo Alves, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

Arzu Etensel Ildem, Université d'Ankara, Turquie

Andrei Ionescu, Université de Bucarest, Roumanie

Mihaela Mitu, Université de Piteşti, Roumanie

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Sanda-Marina Bădulescu, Université de Piteşti, Roumanie

Cătălina Constantinescu, Université de Piteşti, Roumanie

Secrétaire de rédaction

Silvia-Adriana Apostol, Université de Piteşti, Roumanie

Secrétaire adjoint de rédaction

Marina-Iuliana Ivan, Université de Piteşti, Roumanie

www.philologie-romane.eu

Bases de données internationales : ERIH PLUS, SCOPUS, CEEOL,
INDEXCOPERNICUS, FABULA, DOAJ

Editura Universităţii din Piteşti

Bun de tipar: 20 noiembrie 2017

Tiraj 220 buc

ISSN : 1843-3979

ISSN online: 2344-4851

ISSN-L: 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France
Francoise AUBES, Université Paris III, France
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne
Maria de Jesus CABRAL, Université de Lisbonne, Portugal
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie
Sabine CHAOUICHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France
Corina-Amelia GEORGESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie
Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie
Xavier PLA, Université de Girona, Espagne
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France
Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil

François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse
Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Sommaire

ÉMETTEURS ET RÉCEPTEURS

Études

Alis-Elena BUCUR 7

La réception du roman libertin

Diana-Adriana LEFTER 15

Construction et déconstruction du lecteur idéal dans El Túnel de Ernesto Sábato

Maria-Rosa LEHMANN 27

« La seule relation avec le public dont on ne se repente jamais ; c'est la guerre » - le surréalisme, son exposition et son public

Anastasiia LEPETIUKHA 45

Jeu linguistique lecteur → auteur comme instrument d'interprétation des structures synonymiques dans la prose française contemporaine

Guilioh Merlain VOKENG NGNINTEDEM 56

Réception de Chester Himes dans les champs littéraires américain et français

Comptes-rendus

Juliette ARMAND 70

Mythe et comédie dans la littérature française, par Diana-Adriana Lefter

LA RÉCEPTION DU ROMAN LIBERTIN

THE RECEPTION OF THE LIBERTINE NOVEL

LA RECEPCIÓN DE LA NOVELA DE LIBERTINAJE

Alis-Elena BUCUR¹

Résumé

Le siècle des Lumières dépasse les frontières de la littérature et de la pensée étant le premier pas vers la littérature moderne. Pendant la deuxième moitié du XVIIIe siècle, la littérature libertine connaît son apogée, en dévoilant la face cachée d'une société incapable d'accepter son identité entière. La fonction principale des œuvres libertines est celle d'une littérature-miroir, où on peut voir l'idéologie complète de cette époque-là. Les symboles, la psychologie, la philosophie- tous ces thèmes sont le noyau de ce nouvel art des paroles. On est plus qu'un corps, on est des âmes et des désirs et c'est notre responsabilité d'offrir tout à notre être, de tous les points de vue. La pensée libertine ne signifie qu'une liberté du corps, mais aussi une liberté de la pensée et de l'esprit. Mais cette liberté n'a pas été acceptée comme telle pendant le XVIIIe siècle et les siècles suivants. Dans cet article on montre les manières dans lesquelles les écritures libertines ont été réceptées et analysées par les plus grands représentants de la critique littéraire.

Mots clé : réception, libertinage, lumières

Overview

The Age of Enlightenment exceeds the boards of literature and human thinking being the first step to the modern literature. In the second half of the XVIIIth century, the libertine literature came to its climax unveiling the hidden part of a society unable to accept its entire identity. The main function of the libertine writings is that of a mirror-literature, where is revealed the complete ideology of that time. Symbols, psychology, philosophy – all these themes are the nucleus of this new art of words. We are more than body, we are souls and desires, and it is our duty to offer the absolute to our entire being. The libertine thinking does not concern only a freedom of body, but at the same time, a freedom of mind and thinking. But this freedom has not been accepted as a fact during the XVIIIth century and the following one. In this article, we are showing the ways that the libertine writings were received over the years and how they were analysed by the greatest representatives of literary criticism.

Keywords : reception, libertine, Enlightenment

Resumen

¹ alis_bucur@yahoo.com, Université de Pitesti, Roumanie.

El Siglo de las Luces, la Ilustración, excede la frontera de la literatura y del pensamiento humano, siendo el primer paso hacia la literatura moderna. En la segunda mitad del siglo XVIII, la literatura de libertinaje alcanzó su punto culminante revelando la parte oculta de una sociedad incapaz de aceptar su propia identidad. La función principal de las escrituras libertinas es la de una literatura de espejo, donde es revelada la ideología completa de aquel tiempo. Los símbolos, la psicología, la filosofía - todos estos temas son el núcleo de este nuevo arte de palabras. Somos más que cuerpo, somos almas y deseos, y este es nuestro deber (impuesto) de ofrecer el absoluto a nuestro ser entero. El pensamiento libertino no concierne sólo a una libertad del cuerpo, sino al mismo tiempo, una libertad de mente y pensamiento. Pero esta libertad no fue aceptada como un hecho durante el siglo XVIII y el siguiente. En este artículo, mostramos los caminos que las escrituras de libertinos fueron recibidos durante los años y como ellos fueron analizados por los mayores representantes de crítica literaria.

Palabras clave: recepción, libertinaje, Ilustración

Le XVIII^e siècle, le *siècle des Lumières*, des lumières intérieures et extérieures, le siècle qui précède la chute de la Bastille- la grande révolution qui va changer les perspectives et les courants qui conduisent le peuple vers un chemin ou autre. Si la première moitié du siècle est marquée par Voltaire, Montesquieu, les contes philosophiques et les journaux de voyage, la deuxième moitié représente l'explosion de l'esprit humain, qui, comprise dans un seul mot, porte le nom de *libertinage*. Dans cette deuxième partie du siècle se concrétisent les idées vers la révolution et le libertinage est ni plus ni moins que le premier pas vers celle-ci. C'est donc dans le monde littéraire que l'esprit révolutionnaire est né et comment soit-il né sinon avec une libération du corps et de l'esprit ? Condamné à l'époque pour son caractère indécent le roman libertin résume l'homme comme un être complet terrestre, en chair et en os, avec son esprit, ses désirs, son corps révélés dans cette *littérature des boudoirs*.

Le monde du roman libertin est clos, du point de vue social et de l'espace. La société de ce roman est celle aristocratique, le beau-monde, la noblesse. Les bourgeois n'y apparaissent pas, parce qu'ils ne connaissent pas ni le plaisir du jeu, ni l'art de la parole. Les représentants du peuple ne sont que des personnages secondaires : cochers, laquais, messagers, domestiques.¹

¹ Lefter Diana-Adriana, *La littérature des Lumières. Auteurs, idées, pistes de lecture*, Editura Universitaria Craiova, Craiova, 2014, p. 41

Mais ce monde est le monde public, qui cache, derrière les rideaux, « le monde de la débauche, du comportement scélérat des abus »¹ accusé et condamné par la société parce qu'ils ne s'inscrivent pas dans les canons classiques bien connus. C'est toujours cette société qui accuse et condamne les premiers écrits libertins. Même si les premières œuvres apparaissent à la fin du XVIIIe siècle, on considère que c'est Crébillon – fils qui commence l'écriture purement libertine. Suivi par Sade, Laclos, Nerciat et d'autres écrivains, ils forment le pilier de la littérature moderne, le début pour tout ce qui va suivre. Ce pilier qui sera accusé et attaqué à plusieurs reprises par la société contemporaine, par la critique littéraire et par la presse. L'écriture classique traîne encore dans la société, le héros du roman reste un exemple presque divin pour les autres, et le peuple attend encore des œuvres ayant ce caractère. D'autre part la littérature libertine n'est pas construite autour d'un héros, mais plutôt autour d'un personnage plus humain, plus proche de la réalité. Le libertin fait partie de la société du siècle, il a des défauts, des désirs, des besoins propres humains. Cette littérature – miroir devient donc l'image écrite de la réalité, une description dure mais en même temps allusive dont la caractéristique principale est l'art de la parole. Le style du roman reste décent.²

Il cultive la litote et la périphrase, l'allusion ou la suggestion et se refuse à employer des termes obscènes où à évoquer directement des situations trop impudiques.³

Comme même Michel Delon et Pierre Mandalain surprennent, la littérature libertine est spécifique aux aristocrates, à ceux qui font partie de la haute société, qui font preuve de leur éducation pour gérer les jeux de mots et cette littérature ayant un caractère implicite⁴. L'homme a senti le besoin d'exprimer ses sentiments, de relever la vraie face de l'humanité, des gens de Lumières. Et le libertinage apporte la lumière. Il fait plus visible la partie obscure qui n'était que la nuit de l'esprit pour chaque personne. C'est le noir, la nuit qui se transforme, qui prend la forme

¹ *Ibidem*

² Hauc, Jean-Claude, *Aspects du roman libertin du XVIIIe siècle*, www.humanité.fr, consulté le 23 octobre 2017

³ *Ibidem*

⁴ Delon Michel, Mandalain Pierre, *La littérature française du XVIIIe siècle*, PUF, Paris, 1996

des mots. Pourquoi ? Pour éduquer, pour instruire. Et on peut observer ce caractère moralisateur même dans les titres des romans publiés à l'époque : *Le Rideau levé ou l'Education de Laure* (Mirabeau) ; *Les Liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres* (Laclos). Et comment on peut voir la littérature des débauches, comme étant moralisatrice ? Ce sont les auteurs qui nous conduisent vers cette perspective. D'une part, c'est le titre dont on a déjà parlé, d'autre part c'est la préface- le mot d'avant utilisé pour expliquer « *le but de leurs œuvres, conséquemment à la position défavorisée du roman à l'époque où régnait l'esthétique classique.*»¹ Pour beaucoup de romans publiés dans cette période-là, les préfaces étaient écrites par les auteurs –mêmes, mais sous des pseudonymes, pour cacher l'intention de l'auteur de justifier sa propre œuvre. Un autre obstacle dans la publication était le traité de Lorraine, donné par Louis XIV le 19 mai 1662, qui impose la censure à tous les ouvrages à publier, censure qui, vers la fin du siècle, devient de plus en plus dure. La religion même peut être considérée un blocage dans la diffusion des romans libertins, n'oublions pas qu'elle devienne un principe de base de la société. Marqué par le déisme, qui se développe en Angleterre, dans le siècle des Lumières être athée n'est pas une chose dont on peut être fier et l'exprimer directement en publique, ce sont que quelques personnes qui se déclarent adeptes de l'athéisme, parmi lesquels Helvétius et Sade.

La critique contre le libertinage est aussi bien soutenue des journaux de l'époque qui, en utilisant des exemples classiques, accusent non pas seulement la littérature, mais les comportements et les auteurs-mêmes. Qu'est-ce qu'ils font les journalistes ? Ils essaient d'utiliser des armes spécifiques aux libertins pour la guerre contre ceux-ci : l'allusion.

*Les ennemis de Socrate ne l'accusèrent même de son vivant, que de manquer de respect envers les Dieux d'Athènes. A l'égard de Platon, peut-être n'est-il aujourd'hui taxé de libertinage, que pour avoir exalté un amour trop métaphysique.*²

¹ Hromek, Martin, *La typologie des personnages dans le roman de libertinage*, www.is.muni.cz, consulté le 23 octobre 2017

² *L'observateur littéraire*, par M. l'Abbé de la Porte, 1759, Tome Ve, pp.228-229

Le XIXe siècle continue dans une manière plus directe et outrageuse la critique contre la littérature du libertinage. Presque diabolisé pendant son siècle, le Marquis de Sade est nommé «apôtre des assassins»¹ un siècle plus tard, d'où la conclusion que les idées n'ont pas trop changé après la Révolution :

*Seulement voilà, cette démythification de Sade, annoncée au XIXe siècle n'a finalement jamais été faite que de l'homme : quelques biographies, parmi lesquelles se distingue aisément celle de M. Lever, tranchent plus ou moins proprement entre la vie et la légende du marquis diabolisé au siècle précédent.*²

C'est toujours le XIXe siècle qui vient avec une nouvelle perspective littéraire, le Romantisme qui connaît ses premières expressions à la fin du siècle antérieur. Les idées changent, mais la perspective ne change pas. On va dans la même direction, mais on rencontre des étapes différentes. L'ouverture vers l'analyse du soi-même, de l'univers intérieur et le pouvoir de les exprimer d'une manière libre, reste encore un impulse réprimé. Les nouveaux courants littéraires ont la tendance de mettre dans l'oubli la littérature du siècle antérieur. L'Édition des œuvres devient plus rare, et celles qui sont publiées manquent de la consistance connue dans le siècle d'avant :

*Le rideau de l'Empire baissé, la France perd le sens du libertinage du siècle passé. Le roman de Laclos est condamné, ses éditions illustrées se font rares et pudiques.*³

C'est très bien connue l'idée universelle concernant le libertinage. Mais pourquoi cette position contre toute présence d'un nouveau thème dans la littérature ? Peut-être l'éducation des peuples – il faut garder pour toi-même ta vie privée, ce n'est pas moral et élégant de le faire publique – la littérature du siècle précédent, une littérature classique qui parmi les thèmes principaux a la dignité et la

¹ *Histoire de la Révolution française*, tome II, livre XVIII, chap. VI, p.846

² Vilmer Jean-Baptiste Jeangène, *Sade moraliste-Le dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIIIe siècle*, Librairie Droz, Genève, 2005, p.21

³ Delon, Michel, Sajous D'Oria Michèle, *Laclos en images, Editions illustrées des Liaisons dangereuses réunies et présentées par Michel Delon et Michèle Sajous D'Oria*, Mario Adda Editore, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p.8

moralité : «[...] le plus souvent, sinon presque toujours, la valorisation des classiques va de pair avec la dépréciation du libertinage»¹.

Les époques moderne et contemporaine changent la vision concernant le libertinage. Il devient plus qu'une littérature de la débauche écrite par des scélérats dont le seul mérite est celui de remplir les prisons, il devient sujet d'étude, un corpus riche et succulent avec des sujets et personnages à analyser, des problématiques spécifiques au XVIII^e siècle, des vraies photographies de la 'vie cachée' de la deuxième moitié de ce siècle bouleversé. Ce sont plusieurs critiques qui dédient leurs ouvrages à ce sujet, parmi lesquels on pourrait mentionner Michel Delon, Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, Jean -Pierre Cavaillé et d'autres qui ont redonné au libertinage la place bien méritée dans l'histoire de la littérature. Malgré les nouvelles tendances et l'ouverture de l'univers personnel concernant la sexualité et la perception de celle-ci comme partie composante du corps et de la psychologie humaine, les anciens comportements restent imprimés dans nos mémoires, en nous donnant une fausse image de ce qu'a été la littérature de Sade.

*Deux siècles plus tard [XX^e siècle], la distance est devenue historique. [...] On se réfère au libertinage du XVIII^e siècle comme à un art de vivre qui risque d'être oublié par la modernisation et la démocratisation.*²

Toutefois, la chute dans l'oubli ne se passe pas, on a les gardiens du libertinage, les ouvrages littéraires –des vrais témoins de la société de ce temps –là. Les symboles, la psychologie et la philosophie qui lient les mots dans les romans sont les clés qui ont ouvert la porte vers la littérature moderne, un nouveau stage des écrits et de la pensée. La littérature des lumières est la frontière entre le classicisme et la modernité. Le corps et les sensations commencent être plus présents dans les œuvres, même dans la première partie du XIX^e siècle : «L'âme pleine de foi, le cœur plein de rayons, Ivres de douce extase et de mélancolie»³.

¹ Cavaillé, Jean-Pierre, *Pourquoi les libertins ne sont pas des classiques : réflexion critique sur la naissance d'une catégorie historiographique à partir des ouvrages de Pierre Brun*, in « Dix-septième siècle », vol. 224, no. 3, 2004, pp. 381-397.

² Delon, Michel, Sajous D'Oria Michèle, *op.cit.*, p.20.

³ www.poesie-francaise.fr Victor Hugo -*Il lui disait vois-tu*, consulté le 27 octobre 2017

Néanmoins, la réception du roman libertin aux XXe et XXIe siècles ne se passe pas de la même manière pour toute la classe de la critique littéraire.

Le cas de Scarpetta [...] est exemplaire. Scarpetta est probablement le sectateur le plus extrême de l'axiome de la fonction seulement aphrodisiaque de l'œuvre sadienne : « Que retirer de tout cela. Qu'au fond les idéologies, dans la fable sadienne importe peu. Que l'essentiel n'est pas la vérité qu'elles proclament, ou les programmes qu'elles prétendent appliquer, mais la fonction qu'elles assument : et qui est, en opérant une transgression manifeste de l'ordre établi(...), d'échauffer les têtes et d'autoriser ainsi la luxure maximale. » Citant son cas personnel(...), il extrapole sa propre lecture libidineuse et l'érige en règle, il fait de l'excitation une condition de lisibilité et même de compréhension de l'auteur : « au fond, qui conque prétend avoir lu Sade sans que cela lui ait coûté du foutre, ne l'a pas réellement lu ». Dans les faits, cette approche très charnelle du texte sadien implique bien une décontextualisation, et Scarpetta comme les autres praticiens de la lecture dominante s'intéresse peu aux conditions historiques et culturelles sur le terreau desquelles l'œuvre sadienne, au XVIIIe siècle, est née.»¹

Ces échanges critiques sont la preuve que le libertinage naît encore des problématiques et crée des nouvelles portes qui soient soumises à l'étude. En analysant la littérature d'un siècle, on analyse le siècle lui-même avec toutes les coordonnées qui ont délimité et bien encadré l'époque dans un certain type de pensée qui a versé ses influences dans tous les arts et même dans l'histoire et son évolution. La manière dont les événements sont perçus et leur réception dans les siècles suivants sont, dans la plupart des cas, déterminés par le changement des idéologies et des perspectives. Le temps coule et une fois avec lui, l'humanité change et ainsi ses manifestations.

Trois siècles plus tard la littérature de la fin du XVIIIe siècle représente un ancêtre de la littérature moderne qui lui a laissé comme héritage le plus important des trésors – le caractère libre et ouvert.

¹ Vilmer Jean-Baptiste Jeangène, *op.cit* pp.26-27

Bibliographie

- Cavaillé, Jean-Pierre, *Pourquoi les libertins ne sont pas des classiques : réflexion critique sur la naissance d'une catégorie historiographique à partir des ouvrages de Pierre Brun* in « Dix-septième siècle », vol. 224, no. 3, 2004
- Crébillon, *Les Egarements du corps et le d'esprit*, Flammarion, Paris, 1985
- Delon, Michel, Malandain Pierre, *La littérature française du XVIIIe siècle*, PUF, Paris, 1996
- Delon, Michel, Sajous D'Oria Michèle, *Laclos en images*, Editions illustrées des Liaisons dangereuses réunies et présentées par Michel Delon et Michèle Sajous D'Oria, Mario Adda Editore, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003
- Duclos, *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs du XVIIIe siècle*, Desjonquères, Paris, 1999
- Hauc, Jean-Claude, *Aspects du roman libertin du XVIIIe siècle*, www.humanité.fr, consulté le 23 octobre 2017, 18h57
- Histoire de la Révolution française*, tome II, livre XVIII, chap. VI
- Hromek, Martin, *La typologie des personnages dans le roman de libertinage*, www.is.muni.cz
- L'observateur littéraire*, par M. l'Abbé de la Porte, 1759, Tome Ve
- Journal étranger*, par M. l'Abbé Arnaud, septembre 1761
- Lefter, Diana-Adriana, *La littérature des Lumières. Auteurs, idées, pistes de lecture*, Editura Universitaria Craiova, Craiova, 2014
- L'observateur littéraire*, par M. l'Abbé de la Porte, 1759, Tome Ve
- Mortier, Roland, *Le XVIIIe siècle au quotidien*, Editions Complexe, 2002
- Nabarra, Alain, *Le journalisme à la recherche de lui-même au XVIIe siècle : les modalités de l'information*. In Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1996, n°48
- Observations sur la littérature moderne*, par M. l'Abbé de la Porte, 1752, Tome Ve
- Reichler, C. , *L'Âge libertin*, Editions Minuit, Paris, 1987
- Sultan, Elise, *Les expériences imaginaires des romans libertins du XVIIIe siècle*, www.philonsorbonne.revues.org
- Vilmer, Jean-Baptiste Jeangène, *Sade moraliste-Le dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIIIe siècle*, Librairie Droz, Genève, 2005
- Voltaire- *Lettres philosophiques*, 1734
- www.poesie-francaise.fr Victor Hugo -*Il lui disait vois-tu*

**CONSTRUCTION ET DÉCONSTRUCTION DU LECTEUR
IDÉAL DANS EL TÚNEL DE ERNESTO SÁBATO**

**CONSTRUCTION AND DECONSTRUCTION OF THE IDEAL
READER IN EL TÚNEL BY ERNESTO SÁBATO**

**CONSTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN DEL LECTOR
IDEAL EN EL TÚNEL DE ERNESTO SÁBATO**

Diana-Adriana LEFTER¹

Résumé

Notre travail propose une approche du roman Le Tunnel de Ernesto Sábato par le biais de quelques concepts proposés par la théorie de la réception, dans la lignée Umberto Eco et Maria Corti. Selon nous, le roman présente l'histoire d'une communication déroulée sur deux plans : l'un non-verbal, où la triade communicative est formée de Castel peintre – sa peinture la Maternidad – les possibles consommateurs de son art et l'autre, verbal, où la communication comprend Castel scripteur – les pages de sa confession – les possibles lecteurs de son texte. Nous montrons que, dans les deux démarches communicatives, Castel cherche ce que Umberto Eco appelle un « lecteur idéal », premièrement dans María, la femme pour laquelle il développe une passion obsessive et ensuite dans au moins une personne qui puisse le comprendre. L'échec de la communication, dans les deux cas, est entraîné par le fait que le producteur Castel ne cherche pas un « lecteur idéal » qui actualise les virtualités du message, mais un lecteur qui puisse actualiser ses intentions d'auteur empirique. L'échec de la communication est finalement le motif pour lequel le producteur ne peut pas sortir du tunnel de sa solitude.

Mots-clés : lecteur idéal, communication, solitude

Abstract

Our paper in an analysis of Ernesto Sábato's Tunnel using the concepts of the theory of reception, following Umberto Eco and Maria Corti. In our opinion, this novel represents the history of a two level communication: a non-verbal one, where the communicational scheme is Castel the painter – his painting la Maternidad – the possible consumers of his art ; and a verbal one, where one can find Castel the writer – his written confession– the possible readers of his written testimony. Our aim is to demonstrate that, on both plans of the communication, Castel tries to find what Umberto Eco calls an « ideal reader ». This ideal reader is first María, the woman that he obsessively loves and then at least a person able to understand him. The failure of the communication, on both cases, is caused by the

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie.

fact that Castel does not try to find an « ideal reader » able to actualise the virtualities of the message, but a reader able to actualise his intentions, as an empirical writer. The failure of the communication is finally the reason that keeps the producer – Castel – in the tunnel of his solitude.

Keywords: ideal reader, communication, solitude

Resumen

Nuestra ponencia plantea un enfoque de la novela El túnel de Ernesto Sábato usando los conceptos de la teoría de la recepción, más precisamente en la dirección crítica de Umberto Eco y de Maria Corti. Según nuestra opinión, la novela presenta la historia de una comunicación desarrollada en dos planes: se trata, por una parte, de una comunicación non verbal, la cual se actualiza en la tríada Castel pintor – su cuadro la Maternidad – los posibles consumidores de su arte. Hay también una comunicación verbal, cuyo esquema es: Castel – escritor de su confesión – las paginas de su confesión – los posibles lectores de su confesión. Opinamos que, en ambos intentos de comunicación, Castel está buscando lo que Umberto Eco llama el « lector ideal »: en primer lugar, Castel busca ese lector en María, la mujer por la cual él manifiesta un amor obsesivo ; después, Castel busca por lo menos una persona que pueda entenderlo. El fracaso de la comunicación se debe, según nosotros, a que Castel no está buscando un « lector ideal » que sea capaz de actualizar las virtualidades que el mensaje contiene, sino un lector ideal de sus intenciones de escritor empírico. El fracaso de la comunicación es, en fin, la razón por la cual el productor no es capaz de salir del túnel de su soledad.

Palabras clave : lector ideal, comunicación, soledad

Quelques prémisses théoriques

A la base de toute communication artistique se trouve la triade Emetteur – Message – Récepteur ; cette triade implique des relations de collaboration entre les deux pôles, pour le bon décodage du message, ce qui suppose un partage des codes. La problématique a toujours suscité un grand intérêt et a été largement étudiée. Il convient donc, dans un premier temps, présenter les différentes approches sur le pôle de l'émission et sur celui de la réception, les distinctions entre le concept d'émetteur et celui d'auteur pour voir, ensuite, comment se produit et quels sont les enjeux de la coopération.

En général, dans un processus communicationnel, fonctionnant d'après le schéma Emetteur – Message – Destinataire, l'émetteur et le destinataire sont indiqués par des marques grammaticales. Ces marqueurs grammaticaux fonctionnent comme des indices référentiels dans des messages à fonction référentielle, c'est-à-dire dans des textes qui sont lus pour obtenir des informations sur l'auteur et sur les circonstances de l'énonciation. Par contre,

souligne Eco, dans le texte littéraire, l'émetteur et le destinataire sont présents dans le texte plutôt comme des « rôles actanciels »¹ et non pas comme des pôles de l'acte d'énonciation.

Selon Maria Corti², si l'émetteur s'identifie avec le destinataire, on se trouve devant un acte d'autocommunication. L'autocommunication peut encore se réaliser par de divers procédés cryptographiques qui ont le rôle de créer un champ propice à une investigation psychanalytique de l'intersubjectivité. Si l'on considère, à l'instar de Proust, que le moi présent n'est qu'une somme partielle des « moi » successifs qui se sont enchaînés le long de la vie, alors, l'un des objectifs des auto-messages est la communication entre ces moi subjectifs, pour éviter la perte de la mémoire et la destruction de la continuité.

Dans *L'œuvre ouverte*³, Umberto Eco posait le problème du décodage d'un texte et des opérations de coopération qui contribuent à ce décodage, en mettant en discussion les possibilités d'interprétation d'un texte, notamment la modalité dans laquelle une œuvre d'art peut, dans le même temps, postuler une interprétation libre de la part de ses destinataires et avoir des caractéristiques structurales qui stimulent et organisent l'ordre de ses interprétations. Il s'agissait, en effet, d'une analyse de l'activité de collaboration qui existe entre le texte/l'œuvre d'art et son destinataire, une activité qui permet à ce dernier d'extraire et de comprendre du texte / de l'œuvre d'art ce que ou plus que l'œuvre ne dit ouvertement, mais suppose, promet, implique. En faisant cette activité, le lecteur/destinataire met en relation l'œuvre qu'il est en train de « consommer » avec tout en réseau intertextuel dans lequel l'œuvre présente à ses origines, il « remplit les trous » du texte / de l'œuvre.

Il s'ensuit que le texte postule son destinataire comme condition indispensable de sa capacité de communication concrète et de sa potentialité de signification, en d'autres mots, un texte est émis pour que quelqu'un l'actualise. Donc, le rôle donc du lecteur est d'actualiser le texte, par l'interprétation. A ce point intervient le problème de la compétence du destinataire, qui, selon Eco, n'est pas nécessairement celle de l'émetteur.

¹ Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1979.

² Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997.

³ Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1962.

Pour Maria Corti¹, l'auteur est un intermédiaire entre la sphère du fait personnel et l'exécution artistique ; ce passage ne peut pourtant se faire dans l'absence d'un acte critique de la part de l'auteur, qui suppose: discernement, combinaison, effacement, correction, vérification. La modalité de traverser ces étapes distingue pour Corti, à la suite de Eliot, un grand auteur d'un auteur moins important : le premier devient grand parce qu'il sait regarder sa propre création avec le détachement du bénéficiaire, c'est-à-dire du lecteur.

A ce propos, on peut parler d'une compétence de l'auteur qui a comme correspondant la compétence du lecteur. Si la compétence de l'auteur s'actualise dans le choix qu'il opère dans l'étape pré-textuelle, la compétence du destinataire s'actualise dans la capacité de comprendre le texte et, à la limite, d'en pouvoir prévoir le déroulement, surtout dans les genres littéraires bien codifiés. La compétence de l'auteur tient donc d'une richesse potentielle, à laquelle s'ajoutent des facteurs psychologiques et socioculturels, mais elle est conditionnée, à partir du moment où le texte commence à être exécuté, par la structure générative du texte. Les rôles auteur-œuvre deviennent alors inverse : si dans l'étape pré-textuelle, c'est l'auteur qui opère le choix, dans l'étape de conception, c'est l'œuvre qui « impose sa volonté ». Cela entraîne une diminution de la liberté de l'auteur, à mesure que l'œuvre se construit

Il est donc clair que l'auteur et le lecteur modèle, pour le texte littéraire, sont des types de stratégie textuelle, car « le lecteur modèle est un ensemble de conditions de succès établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit parfaitement actualisé dans son contenu potentiel »².

L'auteur et le lecteur sont donc deux instances qui ne peuvent être conçues qu'en interdépendance. L'auteur empirique, comme sujet de l'énonciation textuelle, formule une hypothèse de lecteur modèle. De son côté, le lecteur empirique, comme sujet concret des actes de coopération, doit se projeter une hypothèse de ce que l'auteur devrait être. Mais, ce que le lecteur modèle projète à propos de l'auteur, semble plus garanti que ce que l'auteur empirique projète à propos de son lecteur modèle. Pourquoi ? Parce que, tandis que l'auteur modèle existe vraiment, le lecteur modèle est postulé, mais

¹ Corti, Maria, *op. cit.*

² Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 77.

n'existe pas encore et il doit être réalisé comme une série d'opérations textuelles. Par contre, le lecteur déduit l'image type de l'auteur à partir de quelque chose qui s'est déjà produit comme acte d'énonciation et qui est présenté du point de vue textuel comme énoncé.

Ce qui s'instaure entre le lecteur modèle et l'auteur modèle est ce qu'on appelle la coopération textuelle, qui ne signifie pas actualisation des intentions du sujet empirique de l'énonciation, mais des intentions contenues virtuellement par l'énoncé. La configuration de l'auteur modèle dépend dans une égale mesure des traces textuelles, mais elle met aussi en jeu l'univers derrière le texte et derrière le destinataire, aussi bien que les circonstances de l'énonciation.

A notre avis, toutes ces considérations sur la relation entre le producteur, le texte produit et le consommateur sont valables pour tout type de création artistique, qu'il s'agisse d'une peinture, d'une sculpture ou d'une œuvre musicale.

Emetteurs, récepteurs, messages, dans *El Túnel* de Sábato

L'histoire racontée dans *El Túnel* de Sábato est simple : un peintre contemporain, réfractaire et inadapté au monde environnant et aux règles culturelles, Juan Pablo Castel, est charmé par la mystérieuse María, une très belle jeune femme qu'il remarque contempler sa peinture préférée, *La Maternidad*, lors du Salon du Printemps de 1946. Le peintre croit avoir trouvé dans cette femme, qu'il se met immédiatement à poursuivre, l'unique être qui puisse comprendre sa création et sa manière d'être. Leur histoire d'amour est tumultueuse, étrange, marquée par mystères, secrets, jalousie, passions obsessives et finit dans le meurtre : convaincu que María lui est infidèle avec Hunter, Castel la poignarde, dans un ultime geste de jalousie et de possession. Il confie immédiatement son crime à Allende, le mari de María et accepte sa culpabilité, lors du procès. De sa cellule, il fait la confession écrite de sa passion et de son crime.

Ce court roman de Sábato nous met en présence de deux axes communicatifs : l'un de premier degré, constitué, selon nous, par la relation triadique Castel (peintre) – le tableau *Maternidad* – María (consommatrice de l'œuvre d'art) et l'autre de second degré, construit par la triade Castel (scripteur de son histoire) – la confession écrite de Castel – les possibles lecteurs et les possibles éditeurs. Nous voulons

souligner que, selon nous, le tableau en tant que produit artistique est un message de premier degré, utilisant un langage non verbal. La confession écrite est, quant à elle, un message de second degré : ultérieur, du point de vue temporel au tableau, elle se veut dans une égale mesure un message du producteur sur soi-même et sur son premier message, c'est-à-dire sur le tableau. Dans le même temps, les deux messages construisent, à des moments différents, par des stratégies et des codes différents, une image de leur producteur, Castel – le peintre premièrement, le scripteur par la suite.

Ces deux messages répondent au besoin de leur producteur de se dire, de se comprendre et de se faire comprendre, typique pour le drame existentialiste de l'homme. Manuel Cifo Gonzales¹ remarquait que, dans ce roman de Sábato, la condition humaine devient la condition de l'artiste, du créateur, quintessence du drame existentialiste : perte et quête du bonheur, crise spirituelle, quête de Dieu suite à l'expérience du mal, impossibilité de communiquer².

Le tableau, la *Maternidad*, est le premier message construit par Castel. Si nous revenons aux concepts rappelés dans la première partie de ce travail, il convient maintenant d'établir la triade communicative dans laquelle le tableau représente le message. Si le pôle de l'émission est ouvertement assumé par Juan Pablo Castel, le peintre, du pôle de la réception est multiple : les consommateurs d'art, notamment ceux présents au Salon de Printemps de 1946, les critiques d'art, María et soi-même.

Le problème qui se pose, à ce moment, est lequel, entre tous ces consommateurs, est le « lecteur modèle » de la *Maternidad*, celui capable d'actualiser les intentions contenues virtuellement dans le tableau. Un autre problème qui surgit à ce point est que le producteur, Castel, conçoit de manière fautive l'image de son « lecteur modèle », car il ne cherche pas un consommateur capable, par le partage du code, d'actualiser les intentions contenues virtuellement par le tableau, mais un lecteur capable de décoder la *Maternidad* de la même manière que lui, le producteur, le sujet empirique.

¹ Manuel Cifo Gonzales souligne que le goût de Sábato pour le roman psychologique est expliqué par le fait que celui-ci « refleja la crisis en que está sumido el hombre contemporáneo ». (Cifo Gonzalez, Manuel, *El reflejo de la literatura y de la vida en Ernesto Sábato* in « Capitan Cortés », no. 103, p. 248).

² Cf. Cifo Gonzalez, Manuel, *op. cit.*

Les consommateurs d'art présents au Salon de Printemps de 1946 sont, pour Castel, de mauvais récepteurs pour son tableau, car il les voit et croit incapables d'actualiser ses intentions : « Nadie se fijó en esta escena; pasaban la mirada por encima, como por algo secundario, probablemente decorativo »¹.

Pour les critiques d'art, Castel manifeste un non dissimulé mépris et si le reste des consommateurs sont accusés d'avoir occulté un aspect essentiel de l'œuvre, les critiques sont, pour Castel, ceux qui donnent un décodage fautif de son œuvre, non pas à cause du non-partage du code, mais par mauvaise intention :

En el Salón de Primavera de 1946 presenté un cuadro llamado Maternidad. Era por el estilo de muchos otros anteriores : como dicen los críticos en su insoportable dialecto, era sólido, estaba bien arquitecturado. Tenía, en fin, los atributos que esos charlatanes encontraban siempre en mis telas, incluyendo "cierta cosa profundamente intelectual" .²

Les consommateurs d'art et les critiques résultent de mauvais lecteurs pour Castel parce qu'il les considère incapables, pour de différentes raisons, d'actualiser ses intentions, en tant qu'auteur empirique du produit artistique, ses intentions qu'il verbalise, dans un essai d'autodécodage du tableau : « Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante. La escena sugería, en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta. [...]Con excepción de una sola persona, nadie pareció comprender que esa escena constituía algo esencial »³.

Castel se pose, jusqu'à la découverte de Maria, dans le seul destinataire de son message artistique capable d'actualiser ses mêmes intentions d'auteur. On se trouverait, dans un tel cas, devant une autocommunication⁴. A ce propos, Daniel Rojas Pachas considère que le tableau que Castel produit fait parti d'un processus de « personnification », où « se proyectan e introyectan las características

¹ Sábato, Ernesto, *El Túnel*, édition électronique disponible en ligne dans la bibliothèque virtuelle de l'Université Rafael Landívar, Guatemala, <http://www.url.edu.gt/PortalBiblioteca/>, p. 6.

² Sábato, Ernesto, *op. cit.* p. 6.

³ Idem.

⁴ cf. Corti, Maria, *op. cit.*

de una persona o del propio ser a un objeto inanimado o producto de la imaginación. En el caso de Castel, estas operaciones se producen de forma alterna, primero en torno a su arte (personificación de su ser) y luego en la figura de María (objeto de su anhelo de comunicación y significativa que reemplaza a su pintura en cuanto a la función liberadora de ansiedad ante el mundo »¹.

Il se produirait donc un double remplacement qui affecte et influence le décodage, dans la communication : l'émetteur se projète dans sa production, devenant lui-même « produit » et se soumettant ainsi au décodage de soi-même, de María et des autres. Ensuite, l'un des récepteurs devient à son tour produit, réflexion et projection de son producteur, Castel. Ainsi, elle se dématérialise pour devenir la projection illusoire de son producteur / créateur, cette « lectrice model » dont il a besoin pour le décodage de sa production et, en fin de comptes, de soi-même :

— *Esa escena de la playa me da miedo – agregué después de un largo rato – , aunque sé que es algo más profundo. No, más bien quiero decir que me representa más profundamente a mí... Eso es. No es un mensaje claro, todavía, no, pero me representa profundamente a mí.*

Oí que ella decía:

— *¿Un mensaje de desesperanza, quizá? La miré ansiosamente:*

— *Sí – m respondí – , me parece que un mensaje de desesperanza. ¿Ve cómo usted sentía como yo?*²

Castel tue son imaginaire « lecteur idéal » au moment où celui-ci se corporéise et lui, en tant que producteur, se détrompe, constatant dans son récepteur un lecteur incapable de décoder le tableau selon ses attentes. C'est un geste ultime qui succède à la destruction du tableau, acte auquel Castel fait recours dans un accès de rage. En détruisant le produit de sa création et, ensuite celle qu'il avait considérée son « lecteur idéal », Castel détruit la communication, revient dans le tunnel d'où il avait cru, pour un moment, pouvoir sortir.

¹ Rojas Pachas, Daniel, *Cosificación y personificación en las relaciones sociales de « El Túnel » de Ernesto Sábato* in « Realidades dialogantes », Cinosargo, 2009, p. 84.

² Sábato, Ernesto, *op. cit.*, p. 18.

Le texte de la confession de Castel construit, comme nous l'avons déjà dit, un axe communicationnel de second degré ; c'est un métatexte, car il explique un autre, soit-il non verbal, la *Maternidad*. Si le tableau est le produit de la vanité artistique, le texte confessionnel est, selon l'aveu de Castel, moins le fruit de la vanité et plutôt un essai de (se) conserver la mémoire et de trouver un autre « lecteur idéal » :

Aunque ni el diablo sabe qué es lo que ha de recordar la gente, ni por qué. En realidad, siempre he pensado que no hay memoria colectiva, lo que quizá sea una forma de defensa de la especie humana. [...] Podría reservarme los motivos que me movieron a escribir estas páginas de confesión; pero como no tengo interés en pasar por excéntrico, diré la verdad, que de todos modos es bastante simple, pensé que podrían ser leídas por mucha gente, ya que ahora soy célebre; y aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y de los lectores de estas páginas en particular, me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA.¹

En lignes générales, la confession de Castel s'inscrit dans une tendance de la littérature hispano-américaine des années '40, où il s'installe un questionnement sur l'existence humaine, phénomène qui, pour Sábato, revêt les formes de la solitude et de l'incommunication².

Comme tout « procès narratif possède trois protagonistes au moins : le personnage (il), le narrateur (je) et le lecteur (tu) »³, la triade communicative se construit dès le début : le producteur se définit par l'acte qui l'amène à écrire : le crime : « Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne »⁴ et envisage une pluralité de consommateurs : les futurs lecteurs de ses pages possiblement publiées par une maison d'édition et un souhaité « lecteur idéal », une autre Maria qui puisse le comprendre.

Castel fait de nouveau la même erreur : il cherche un lecteur idéal qui actualise ses intentions d'auteur empirique, et non pas les virtualités contenues par son texte. Cela signifie qu'il cherche en effet un moi en miroir, un lecteur idéal de soi même plus que de son texte. Il

¹ Sábato, Ernesto, *op. cit.*, pp. 4-5.

² Cf., Gálvez, Marina, *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, 1987

³ Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 412.

⁴ Sábato, Ernesto, *op. cit.*, p. 4.

s'ensuit qu'un possible autre récepteur du texte de Castel est toujours lui, dans un ultime essai de se comprendre et de comprendre son meurtre. Angel Estevez Molinero remarquait, à ce propos, que le texte de Castel ne s'adresse pas aux supposés lecteurs, mais plutôt à soi-même : « En *El Túnel*, como en la picaresca, encontramos un narrador que se cuenta a sí mismo en cuanto personaje que actúa »¹. Ainsi, par le texte, Castel chercherait un « lecteur » capable de décoder le pourquoi de son acte criminel.

C'est encore une preuve du problème d'inconnexion de l'être avec le monde extérieur, élément typiquement existentialiste² ; Castel veut, en produisant son texte et en cherchant des lecteurs, trouver un canal de communication avec le monde. Ainsi, Castel est le type l'homme citadin, isolé, déraciné et hanté par l'impossibilité de communiquer³.

Le choix de la première personne, pour cet aveu, implique l'idée de sincérité, mais comporte aussi des risques⁴, surtout parce que Castel prône l'objectivité de son récit : « Todos saben que maté a María Iribarne Hunter. Pero nadie sabe cómo la conocí, qué relaciones hubo exactamente entre nosotros y cómo fui haciéndome a la idea de matarla. Trataré de relatar todo imparcialmente porque, aunque sufrí mucho por su culpa, no tengo la necia pretensión de ser perfecto »⁵. Nous croyons qu'il s'agit moins d'une objectivité dans la relation de faits et plus d'un essai de s'observer et de se comprendre avec objectivité, justifié par le statut d'infériorité dans laquelle Castel, comme producteur, se trouve.

¹ Estévez Molinero, Angel, *Paradojas de la (in)comunicación picaresca a la luz de « El Túnel »* in « Cauce », no. 17, p. 141.

² Cf., Boulaghzalate, Hamza, Lo absurdo en Camus y Sábato. La filosofía del absurdo en « L'Etranger » de Albert Camus y « El Túnel » de Ernesto Sábato in « A Parte Rei », no. 68/2010

³ Barros, Raquel, *Sábato : El Túnel de la incomunicación* in « Criterio digital », no. 2371/2011

⁴ Youri Levit a signalé, à propos du statut communicatif de la poésie, que l'emploi du *je* peut impliquer des risques dans la communication, allant jusqu'au blockage : il s'agit des difficultés qu'un lecteur peut avoir à repérer la référence du *je* : auteur concret ou moi lyrique. (Cf., Levit, I. Yurit, *La poesia lirica sotto il profilo della comunicazione* in « AAVV. La Semiotica nei paesi slavi », Milano, Feltrineli, 1979)

⁵ Sábato, Ernesto, *op. cit.*, p. 6.

Nous rencontrons dans ce jugement Angel Estevez Molinero qui remarquait déjà que le texte de Castel est produit en état de solitude et isolement et en situation d'infériorité sociale et psychologique par rapport aux destinataires¹. Estevez Molinero considère que, vu la position d'infériorité de Castel et la différence des codes de valeurs entre lui en tant que producteur et ses lecteurs, il y a autant de prémisses pour une communication échouée². Pourtant, la communication n'est pas interrompue, l'émetteur n'y renonce pas et c'est la narration à la première personne, assumée dans le jeu de « l'accusateur accusé »³ qui rend possible la communication :

Sin embargo, y no menos paradójicamente, la evidencia del hecho comunicativo se impone : ni el enunciador explícito ha renunciado por ello a contar, ni el autor real ha dejado por ello a escribir. Más aun, el ocultamiento de éste tras la máscara de la primera persona ajena opera como mecanismo que, si puede en cierto sentido bloquear la comunicación, posibilita en otros que esta se realice.⁴

El Túnel est, selon nous, l'histoire d'un double échec communicatif. Castel, peintre de la *Maternidad* et scripteur de son histoire de criminel échoue à chaque fois : le peintre demeure incompris et pour ne pas avoir trouvé le « lecteur idéal » de son art, il se venge en le tuant ; le scripteur, à son tour, cherche un illusoire « lecteur idéal » et se trompant qu'un tel lecteur existe. Ce double échec le fait replonger, à chaque fois, dans le tunnel à murs hermétiques de son existence.

Texte de référence

Sábato, Ernesto, *El Túnel*, édition électronique disponible en ligne dans la bibliothèque virtuelle de l'Université Rafael Landívar, Guatemala, <http://www.url.edu.gt/PortalBiblioteca/>

Bibliographie

Barros, Raquel, *Sábato : El Túnel de la incomunicación* in « Criterio digital », no. 2371/2011

¹ Estévez Molinero, Angel, *Paradojas de la (in)comunicación picaresca a la luz de « El Túnel »* in « Cauce », no. 17, p. 138.

² Idem.

³ Estévez Molinero, Angel, *op. cit.*, p. 139.

⁴ Idem.

- Boulaghzalate, Hamza, *Lo absurdo en Camus y Sábato. La filosofía del absurdo en « L'Etranger » de Albert Camus y « El Túnel » de Ernesto Sábato* in « A Parte Rei », no. 68/2010
- Cifo Gonzalez, Manuel, *El reflejo de la literatura y de la vida en Ernesto Sábato* in « Capitan Cortés », no. 103
- Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997
- Levit, I. Yurit, *La poesia lirica sotto il profilo della comunicazione* in « AAVV. La Semiotica nei paesi slavi », Milano, Feltrineli, 1979
- Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1962
- Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1979
- Estévez Molinero, Angel, *Paradojas de la (in)comunicación picaresca a la luz de « El Túnel »* in « Cauce », no. 17
- Lagos C., Jorge L., « *El continuum* » en « *El Túnel* » de Ernesto Sábato in « Estudios filológicos », no. 39/2004
- Gálvez, Marina, *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, 1987
- Rojas Pachas, Daniel, *Cosificación y personificación en las relaciones sociales de « El Túnel » de Ernesto Sábato* in « Realidades dialogantes », Cinosargo, 2009
- Sábato, Ernesto, *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, Madrid, Alianza, 1983
- Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972

**« LA SEULE RELATION AVEC LE PUBLIC DONT ON NE SE
REPENTE JAMAIS ; C'EST LA GUERRE »¹ - LE
SURREALISME, SON EXPOSITION ET SON PUBLIC**

**« LA SEULE RELATION AVEC LE PUBLIC DONT ON NE SE
REPENTE JAMAIS ; C'EST LA GUERRE » - SURREALLISM,
THE EXHIBITIONS AND ITS PUBLIC**

**« LA SEULE RELATION AVEC LE PUBLIC DONT ON NE SE
REPENTE JAMAIS ; C'EST LA GUERRE » - IL
SURREALISMO, LE MOSTRE E IL SUO PUBBLICO**

Maria-Rosa LEHMANN²

Résumé

En parcourant les articles de presse publiés suite aux manifestations surréalistes, on constate que toutes les grandes expositions internationales du surréalisme, avec ses conceptions uniques et ses mises en scène étranges, suscitent la fascination. Toutefois, en réalité, la presse s'indigne et malgré l'organisation minutieuse de la mise en scène, et en dépit d'un certain humour qui y persiste, les expositions essuient un grand nombre de moqueries. Cette réaction négative semble toutefois planifiée par les surréalistes, qui cherchent surtout à « exaspérer » son public. Pourquoi ? Comment cette tactique s'inscrit-elle dans la philosophie surréaliste ? En analysant des documents inédits – surtout des articles de presse commentant les grandes expositions internationales –, il s'agit d'étudier en détail la relation conflictuelle entre le surréalisme et son public, tout en exposant que l'attitude curieuse de « je t'aime/ moi non plus » sert de véritable instrument révélateur au groupe, destiné à éclairer le spectateur.

Mots clés : Surréalisme, Exposition, Réception, Public, Subversion

Abstract

Numerous articles published after the openings of the great international surrealist exhibitions attest to the fact that these events – due to their unique and spectacular exhibition design –, impressed and continued to impress those who witnessed them. However, although commentaries were numerous, they were

¹ Friedrich Schiller, lettre à Johann Wolfgang von Goethe, 25 juin 1799. Citation complète dans la langue d'origine : « Das einzige Verhältniß gegen das Publikum, das einen nicht reuen kann, ist der Krieg, und ich bin sehr dafür, daß auch der Dilettantismus mit allen Waffen angegriffen wird. » Voir : <http://www.friedrich-schiller-archiv.de/briefwechsel-von-schiller-und-goethe/1799/611-an-goethe-25-juni-1799/>

² lehmannmariarosa@gmail.com, Université Sorbonne-Panthéon Paris 1, France

hardly positive. In fact, the surrealist exhibitions were always met with skepticism, derision and laughter. This very negative reception, it seems, was lauded by the French avant-garde group, who was always looking to exasperate its public. Why? How does this tactic fit into surrealist philosophy? By analyzing mainly unpublished documents – specifically articles commenting the exhibitions in 1938, 1947 and 1959 –, this paper studies the ambiguous relationship between surrealism and its public, while exposing that the curious attitude of the group served as an “instrument révélateur”, destined to enlighten the spectator.

Keywords: Surrealism, Exhibition, Public, Press, Subversion

Riassunto

Numerosi articoli pubblicati dopo l'apertura delle grandi mostre surrealiste internazionali attestano come tali eventi, a causa della propria unicità e del carattere spettacolare che ne contraddistingue la progettazione, colpirono e continuarono a impressionare il proprio pubblico. Tuttavia, nonostante i numerosi commenti, ve ne furono pochi positivi. Infatti, le mostre surrealiste venivano sempre accolte con scetticismo, scherno e risate. Tale reazione alquanto negativa, sembrerebbe essere stata esaltata dal gruppo d'avanguardia francese, il quale mirava costantemente a portare il proprio pubblico all'exasperazione. Per quale motivo? Come si inserisce una simile tattica all'interno della filosofia surrealista? Attraverso l'analisi di documenti per lo più inediti, in particolare di articoli che commentano le mostre del 1938, 1947 e 1959, il presente studio esamina la relazione ambigua tra il surrealismo e il proprio pubblico, mettendo in evidenza come l'attitudine bizzarra del gruppo d'avanguardia francese sia servita da “instrument révélateur” (strumento rivelatore), destinato a illuminare lo spettatore.

Parole chiave: Surrealismo, Mostra, Pubblico, Stampa, Sovversione

Le 24 janvier 1938, à vingt-deux heures, André Breton donne le signal d'ouverture de l'inauguration de *l'Exposition Internationale du Surréalisme*¹ qui a lieu en 1938 dans les locaux de la galerie des beaux-arts de Georges Wildenstein. Radicalement différente des précédentes manifestations surréalistes – à l'origine, les expositions collectives du groupe affichent seulement un caractère informatif ayant pour but de résumer en quelque sorte leur activité² –, elle renverse les mœurs sociales, morales et politiques comme jamais auparavant³. En y tentant une hyperstimulation sensorielle pour

¹ Fegdal, C. « Les surréalistes s'amuse » , *La Semaine à Paris*, 28 janvier 1938, s.p., Dossier de presse d'André Breton, archives du Musée de l'art moderne de la ville de Paris, Paris (dorénavant désigné par : DPAB)

² Jean, M., Mezei, A., *Histoire de la peinture surréaliste*, Editions du Seuil, Paris, 1959, p.280

³ Mahon, A., *Surrealism and the politics of Eros, 1938-1968*, Londres, Thames & Hudson, 2005, p.11

arriver à une nouvelle manière de voir le monde¹, le groupe transforme, à travers une fusion entre art et mise en scène théâtrale, le lieu intermédiaire de la galerie en un théâtre merveilleux.

Le *Taxi pluvieux* de Dali dans la cour de la galerie, la *Rue surréaliste* qui mène le spectateur dans l'espace principal de l'endroit, ou encore la salle centrale transformée en grotte sombre – au sol ondulé, jonché de feuilles mortes, de mousse et de fougère, où l'on a creusé une véritable mare, et où sont disposés, sur le plafond, des sacs de charbon qui créent « une atmosphère d'étouffement »² –, tout est conçu pour rompre avec l'ambiance sèche et traditionnelle d'une galerie. Le groupe met en scène l'atmosphère d'un « environnement total »³ pour toutes ses grandes expositions internationales qui ont lieu à Paris : *First Papers of Surrealism* de 1942, *Le surréalisme en 1947*, *L'Exposition internationale du Surréalisme (E.R.O.S.)* de 1959 ou encore *l'Ecart absolu* de 1964. Un tel environnement est censé attaquer tous les sens du spectateur et est destiné à le tirer de son attitude passive et complaisante. Cette évolution témoigne donc une fois de plus non seulement de la volonté des surréalistes de rompre avec les traditions – quelles qu'elles soient – et de franchir les frontières de toute expression, mais aussi de leur esprit de révolte, toujours présent.

Par conséquent, en 1947, face à une situation politique et culturelle qui s'avère profondément anti-surréaliste⁴, le groupe

¹ Zinder, D.G., *The surrealist connection. An approach to a surrealist aesthetic of theatre*, Michigan, UMI Research Press, 1980, p.125

² Roger-Marx, C., « Un gala surréaliste à 'Beaux-Arts' », *Le Jour*, 18.01.1938, s.p., DPAB

³ Henri, A., *Total Art. Environments, Happenings, and Performance*, New York/Toronto, Oxford University Press, 1974, p.21

⁴ Cette problématique est très complexe et mériterait une étude à part entière, mais nous nous permettons quelques commentaires pour illustrer les difficultés auxquelles doit faire face le surréalisme d'après-guerre. En effet, l'intelligentsia parisienne, dominée à cette époque par le Parti communiste et groupé autour de l'hebdomadaire *Les Lettres Françaises*, se montre de plus en plus hostile envers le surréalisme en général, et Breton en particulier (Audoin, P., *Les surréalistes*, Écrivains de toujours/ seuil, Paris, 1974, p.115). Les surréalistes se trouvent de plus en plus attaqués à cause de leur désertion pendant la guerre (Baudouin, T. M., *The occultation of Surrealism. A study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*, Elck Syn Waerom Publishing, Amsterdam, 2012, p.227) : les accusant d'avoir abandonné leur propre pays, les Français les traitent avec une certaine méfiance. S'y ajoute l'opinion courante selon laquelle le surréalisme, en tant que force révolutionnaire et libératrice, est mort. Il aurait perdu sa force

cherche, au travers d'une nouvelle exposition, à [...] réaffirmer une cohésion véritable et, par rapport aux précédentes manifestations de groupe, marquer un certain dépassement »¹. Ainsi, la nouvelle exposition internationale du surréalisme – titrée *Le Surréalisme en 1947* –, témoigne simultanément de l'évolution des idées défendues par le groupe et d'une continuité des principes surréalistes les plus importants. Aimé Maeght, directeur de la galerie où a lieu la nouvelle manifestation collective du groupe, professe l'importance de l'événement en exprimant que l'exposition est « [...] un départ, une prise de position nette et sans équivoque [...] »². Une simple réunion des œuvres « [...] serait moins que jamais insuffisante. »³ Comme l'exposition de 1938, *Le surréalisme en 1947* devient donc un lieu d'initiation, un parcours que le visiteur doit accomplir⁴, destiné à introduire, de par une conception étrange et merveilleuse, une nouvelle manière de voir et saisir le monde. Les salles sont des étapes successives à une initiation au mythe, dont « [...] le passage d'une pièce à l'autre sous-entendra la graduation. »⁵ La mise en scène est donc une série de tests rituels par lesquels le visiteur doit passer avant d'être capable de vraiment apercevoir et comprendre les vérités cachées des œuvres exposées.

Il en est le même pour la huitième *Exposition internationale du Surréalisme (E.R.O.S.)* qui est inaugurée le 15 décembre 1959 dans la galerie Daniel Cordier, à Paris. Dans une lettre adressée aux exposants, Breton demande « une collaboration active à la manifestation projetée », qui ne se réduit pas uniquement à l'envoi de toiles, sculptures ou autres objets, mais qui s'étend davantage à des « [...] suggestions dont l'indispensable mise en scène de l'ensemble

subversive et ne pourrait plus inciter à un changement, quel qu'il soit – dans les conditions après-guerre, il ne peut « [...] retrouver le virus puissant que nous lui avons connu autrefois » (Tzara, T., *Le surréalisme après-guerre*, Les éditions Nagel, Paris, 1948, texte d'une conférence faite à la Sorbonne le 11 avril 1947, p.30).

¹ Lettre d'André Breton à Enrico Donati, 12 janvier 1947, p.1, Enrico Donati Papers, Boîte : Lettres reçues et manuscrits, Getty Research Institute, Los Angeles (dorénavant désigné par : EDP)

² Lettre d'Aimé Maeght à Donati, Paris le 3 février 1947, s.p., EDP

³ Lettre de Breton à Donati, 12 janvier 1947, *op. cit.*, p.1

⁴ Audoin, P., *op. cit.*, p.116

⁵ Lettre d'André Breton à Donati, 12 janvier 1947, *op. cit.*, p.1

puisse bénéficier. »¹ Ainsi, l'évènement dépasse, comme l'*Exposition internationale du surréalisme* en 1938 et *Le surréalisme en 1947*, l'espace traditionnel de la galerie. Duchamp souligne ainsi : « Le premier coup d'œil serait d'éviter qu'elle ressemble à un accrochage, les tableaux seraient là pour décorer les murs. »² Par conséquent, les surréalistes transforment les salles en une œuvre d'environnement. De la soi-disant *Porte vaginale* que les visiteurs doivent pénétrer pour entrer dans la galerie, à travers le labyrinthe érotique intitulé par Breton *La forêt os sexe* – « peuplé de soupirs et de pamoisons »³ –, jusqu'à la *Crypte de fétichisme* et *Le repère* au cœur de l'espace, il s'ouvre au public un univers merveilleux et étrange, toujours centré autour de l'érotisme⁴.

Un nombre important d'études s'intéressent à ces conceptions uniques de l'exposition surréaliste, soulignant non seulement son *exhibition design*, mais également sa place importante dans l'histoire du surréalisme et de l'exposition en général – en particulier de l'*Exposition internationale du surréalisme de 1938*⁵. Il n'est pas question ici de réitérer ces efforts, surtout parce qu'une présentation complète de la conception d'ensemble de toutes ces manifestations artistiques dépasserait le cadre de la présente analyse. Il nous intéresse d'avantage d'étudier la manière dont le public et la presse réagissent face à ces nouvelles provocations – car il s'agit bel et bien d'un outil de provocation, de confrontation – du groupe surréaliste. En étudiant la réception des trois expositions déjà mentionnées, l'*Exposition internationale du surréalisme de 1938*, *Le surréalisme en 1947* et l'*Exposition internationale du Surréalisme de 1938 (E.R.O.S.)*, nous illustrerons l'attitude ambiguë des surréalistes vis-à-vis de leur public. Car, d'un côté attirés par le spectacle sensationnel

¹ Breton, A., « Aux exposants », *Exposition internationale du Surréalisme (E.R.O.S.)*, catalogue d'exposition, galerie Daniel Cordier, Paris, 1959, p.7/ 8

² Lettre de Duchamp à Breton, 15 décembre 1959, citée dans : André Breton. *La beauté convulsive*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1991, p. 422

³ Benayoun, R., *Erotique du Surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1978, p.163

⁴ L'exposition en 1959 cherche à « [...] revendiquer la place majeure à laquelle il a droit ». André Breton, « Aux visiteurs », *Exposition internationale du Surréalisme (E.R.O.S.)*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 8.

⁵ Karoline Hille parle d'un véritable « mythe » qui s'est construit autour de l'évènement (Hille, K., « Ein Traum wird Farbe. Rekonstruktion des Haupttraums der internationalen Surrealismus Ausstellung 1938 in Paris », in : Spieler, R., Auer, B., *Gegen jede Vernunft. Surrealismus Paris- Prag*, Kunstverein Ludwigshafen am Rhein, Chr. Belser AG für Verlagsgeschäfte & Co. KG, Stuttgart, 2009, p.207).

qu'est l'exposition surréaliste, les spectateurs et la presse se montrent aussi toujours critiques de ces événements – un phénomène qui cadre tout à fait avec l'intention du groupe, qui cherche surtout à exaspérer son public. Cette attitude est encore et toujours mal représentée par les chercheurs, nous l'exposerons pour notre part comme véritable instrument révélateur, destiné à éclairer le spectateur.

En parcourant les articles de presse publiés suite à ces manifestations, on constate que toutes les grandes expositions internationales du surréalisme suscitent une grande fascination. En effet, l'*Exposition internationale du surréalisme* de 1938 provoque nombre de débats dans la presse. Apparemment, les spectateurs « crash the doors at every hour of the day »¹. Pour être admis dans la galerie, des gens se battent « [...] dans la cour, on menace de faire sauter les vitrines de la porte dont on réclame l'ouverture [...] »². Puis, le vernissage nocturne se présente comme un événement qui attire les spectateurs les « plus élégants de Paris »³. En effet, le carton d'invitation de la soirée annonçant plusieurs attractions – entre autre *l'Acte manqué* qu'Elena Filipovic définit comme exemple important des premières expériences des avant-gardes quant à la performance⁴ –, le public s'attend à un « spectacle extraordinaire »⁵. Tout le monde est convaincu qu'il s'y passera quelque chose d'incomparable⁶. Il en est de même pour *Le Surréalisme en 1947*. Durant les jours et les semaines suivant son inauguration, l'exposition – tout à fait « sensationnelle »⁷ –, domine les débats et discussions de l'époque. Apparemment, nul ne reste indifférent face au design de l'exposition, qui « [...] étonnera, gênera, scandalisera, 'désopilera', ou, enfin

¹ Anonyme, « The surrealist myth », *New York Herald*, 24.01.1938, s.p., DPAB

² Antibes, J., « La foire surréaliste », *Candide*, 20.01.1938, s.p., DPAB

³ Anonyme, « L'exposition du Surréalisme se prépare », *La Semaine à Paris*, 18.01.1938, s.p., DPAB

⁴ Filipovic, E., « Surrealism in 1938. The exhibition at war », in : Spiteri, R., LaCoss, D., *Surrealism, Politics and Culture*, Ashgate, Burlington, 2003, p.194. Pour des analyses plus approfondies de *l'Acte manqué* – et sa signification dans la foulée de l'exposition en 1938, voir aussi : Lehmann, M.-R., « *L'Acte Manqué* (1938) : Le surréalisme entre folie et performance – Un corps placé sous le signe de l'hystérie », *Acta lassiensia Comparationis (AIC)* n°17 : Folie/ Madness, 2016, p.47-56.

⁵ Lemoine, J.-G., « Le vernissage de l'exposition surréaliste », *L'écho de Paris*, janvier 1938, s.p., DPAB

⁶ M.R., « Le Tout-Paris surréaliste », *La Liberté*, 18.01.1938, s.p., DPAB

⁷ Lettre de Victor Brauner à Donati, 9 mars 1947, s.p., EDP

touchera et entraînera ses visiteurs [...] »¹. En résulte qu'une grande foule se presse devant les portes de la galerie Maeght pour vivre par eux-mêmes l'expérience d'un spectacle surréaliste. Jacques Prévert se rappelle même qu'à la soirée d'ouverture, on voyait tellement de flashes d'appareil photo que les photographes devaient forcément se filmer eux-mêmes². Concernant l'*Exposition internationale du Surréalisme (E.R.O.S.)* qui a lieu à la galerie Daniel Cordier en 1959, l'exposition attire bien un grand nombre de spectateurs, comme en témoigne une photographie publiée dans *Bief* le 15 février 1960. A la porte de la galerie, « le public s'entasse »³, écrit aussi un des journaux commentant l'exposition. En effet, Jean-Claude Silbermann, l'un des membres du groupe « chargé du service d'ordre » pour la soirée de l'inauguration, déclare qu'il y avait 3000 visiteurs⁴. Une fois de plus, c'est la conception même de l'exposition qui attire, semble-t-il, les passionnés. Jean-Jacques Leveque commente ainsi : « Il convient de mentionner la qualité de présentation de cette exposition. Le labyrinthe créé artificiellement dans les salles de la galerie Cordier n'est pas sans évoquer le 'complexe de la caverne' qui justifie l'ensemble des œuvres exposées. »⁵ Comme les manifestations précédentes, l'exposition devient légendaire.

Toutefois, malgré la foule attirée, les écrits critiques – qui proviennent de tous les horizons, les surréalistes étant autant condamnées par des voix conservatrices que de l'avant-garde elle-même – se caractérisent en réalité surtout par une attitude négative : des articles « injurieux, incompréhensifs ou de mauvaise foi »⁶ commentent les manifestations collectives du groupe. Surtout dans les années 1930 et 1940, la critique se montre particulièrement « [...]

¹ Allan, B., « L'Exposition Internationale du Surréalisme », Tapuscrit, p.1, <http://www.andrebretton.fr/work/41409>

² Jean, M., Mezei, A., *op. cit.*, p.342

³ Anonyme, « Succès complet pour la huitième exposition surréaliste », *Tribune de Lausanne*, dimanche 20 décembre 1959, p.7, Marcel Duchamp Notebook, Archives of American Art, Washington DC (dorénavant désigné par : MDN)

⁴ Lettre de Jean-Claude Silbermann à l'auteur, le 4 avril 2015

⁵ Leveque, J.-J., « VIIIe Exposition Internationale du Surréalisme ou 'Eros au bazar' », *L'Information*, 01.01.1960, dossier de presse de l'exposition E.R.O.S., Fonds Philippe Audoin, Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), abbaye d'Ardenne

⁶ André Lhote, cité d'après : Bridel, Y., *Miroirs du Surréalisme. Essai sur la réception du Surréalisme en France et en Suisse Française 1916-1939*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1988, p.76

étourdie, sarcastiquement hostile, ou réellement offensée [...] »¹. La presse désapprouve les expositions collectives du groupe et les dénonce, les comparant aux foires, aux cirques et à ce type d'amusements. Elle tourne les expositions surréalistes en dérision, en commentant toujours la prise de parole « clownesque »² du groupe. Malgré l'organisation minutieuse de la mise en scène et en dépit d'un certain humour qui y persiste, elles essuient un grand nombre de moqueries.

Concernant l'*Exposition internationale du surréalisme* en 1938, la presse commente que les « laborieuses loufoqueries » organisées par les surréalistes ne peuvent provoquer « que des rires et des moqueries »³. N'ayant rien en commun avec une expression artistique, souligne L.E., l'exposition « [...] provoque un malaise comme n'importe quelle idiotie [...] »⁴. En effet, le mépris pour le projet est important au point où Duchamp se rappelle que le directeur de la galerie reçoit de nombreuses lettres affirmant qu'il « [...] faut être con pour être surréaliste mais il faut encore être plus con pour payer 10 francs, pour voir l'exposition. »⁵

Personne ne semble comprendre que l'exposition crée de nouveaux contextes entre le spectateur et l'œuvre d'art. Les surréalistes défient le public de sortir de sa zone de confort (culturelle et sociale), car le spectateur est positionné non pas devant l'œuvre d'art, mais au cœur de celle-ci. Cherchant à inclure directement le public dans l'expérience artistique, les surréalistes créent un contexte qui engage le spectateur – un projet artistique révolutionnaire. Pourtant, d'après André Salomon, l'évènement est « [...] plus ennuyeux qu'effrayant. Et pas assez courageux. »⁶ Plutôt que de faire profondément réfléchir ceux qui viennent la visiter, puis déclencher une transformation de l'être humain, l'*Exposition internationale du surréalisme* n'est, pour la critique, rien d'autre qu'un joli amusement

¹ Ducornet, G., *Le Punching Ball & la Vache à lait. La critique universitaire nord-américaine face au Surréalisme*, Actual/Deleateur, Angers, 1992, p.17

² Kusenberg, K., « Über den Surrealismus », *Das Kunstwerk*, 4^e année, vol.5, n°16, 1950, p.9

³ Anonyme, « L'école des farceurs », *Aux Ecoutes*, 22.01.1938, s.p., DPAB

⁴ L.E., « Et l'exposition surréaliste », *La Croix*, 21.01.1938, s.p., DPAB

⁵ Lettre de Marcel Duchamp à Julien Levy, 17 mars 1938, p.2, Julien Levy Papers, Boîte 11, Dossier 31, Philadelphia Museum of Modern Art, Philadelphia

⁶ Salomon, A., « Maurice Barrès disait... », *Aux Ecoutes*, 22.01.1938, s.p., DPAB

– surtout pour « les bougnats »¹ qui s’y rendent. Elle « [...] n’est plus pour les bourgeois qu’une adorable violence »² dit aussi Jacques Lassaigne. La plupart des informations données par les articles commentant l’exposition servent ainsi à dénigrer l’évènement – et le surréalisme en général.

Nous constatons la même tendance à propos de *Le Surréalisme en 1947*. En effet, l’opinion est si féroce critique face à l’exposition qu’Aimé Maeght se plaint que la réputation et les chiffres d’affaires de la galerie en souffrent³. La vive curiosité décrite auparavant ne peut pas masquer le fait qu’un véritable intérêt intellectuel pour les pensées et idées avancées par le groupe dans leur exposition est apparemment inexistant. Breton déclare ainsi que le projet ne peut pas susciter « [...] ce qu’on appelle un ‘succès d’estime’ [...] »⁴. Une fois de plus, les journalistes ressortent « des tiroirs, inchangés, condescendants et rigolards »⁵ fait remarquer Philippe Audoin. Comme celle de 1938, au lieu d’être présentée comme une manifestation artistique sérieuse, *Le surréalisme en 1947* est représentée comme un « [...] laboratoire étrange évoquant celui du docteur Cagliari »⁶. L’espace d’Aimé Maeght n’est plus une galerie, mais devient un « palais d’horreur panoptique »⁷. L’environnement combine, dit la presse, des éléments du Musée Grévin (un musée de cire), du Musée Dupuytren (un musée anatomique) et du Grand Guignol (un théâtre d’horreur), tout comme de Luna Park (un parc d’amusement)⁸. En soulignant ceci, ce genre d’articles condescendants abaisse l’exposition, la réduisant à un divertissement populaire. Clément Greenberg affirme ainsi que les extravagances du groupe, de simples « [...] absurdités, se révèlent

¹ Anonyme, « L’exposition du Surréalisme se prépare », *La Semaine à Paris*, 18.01.1938, s.p., DPAB

² Lassaigne, J., « Les adieux du surréalisme », *La revue hebdomadaire*, 10.02.1938, p.490, DPAB

³ Lettre de Jacques Hérold à Kiesler, 17 mai 1948, s.p., Frederick Kiesler Papers, Getty Research Institute, Los Angeles

⁴ Lettre de Breton à Donati, 14 septembre 1947, EDP

⁵ Audoin, P., *op. cit.*, p.120

⁶ Anonyme, « L’exposition internationale du surréalisme est ‘vernise’ aujourd’hui », s.p., EDP

⁷ Anonyme, « Surrealisten lassen es regnen. Über Buchrücken zum Leuchtturm », *Der Spiegel*, le 19 juillet 1947, p.18

⁸ Fouquet, J., « Peinture surréaliste. De dada aux expositions », *Points et Contrepoints*, décembre 1974, p.99

être une véritable bénédiction pour les riches oisifs [...] »¹. Jean-Paul Sartre, l'une des voix les plus critiques face à l'exposition, commente qu'elle n'est rien de plus qu'un « bonbon mignon »², une sorte de confiserie rapidement consommée. Ce genre de commentaire insiste particulièrement sur leur supposé manque d'attitude révolutionnaire, que les adversaires du groupe ne cessent d'évoquer : inoffensives, les « naïvetés » du surréalisme « font sourire »³, soulignent les critiques. Ainsi, Bataille déclare que cette « 'parade' voyante, et même criarde » du surréalisme « déçoit douloureusement »⁴.

Cette réception négative persiste face à *l'Exposition internationale du Surréalisme (E.R.O.S.)* en 1959. En parcourant les articles, on remarque encore une fois les mêmes arguments. Daniel Cordier, le directeur de la galerie se rappelle : « On blâme surtout leur manque de valeur esthétique, le principe décadent et frelaté de ce genre d'exposition, voit sa puérité [...] »⁵. Certes, l'exposition est prolongée, mais les critiques désapprouvent son sujet, l'érotisme, en déclarant qu'il n'arrive plus à provoquer. Jean-Jacques Lévêque, par exemple, commente qu'apparemment les surréalistes « [...] semblent avoir oublié que les choses ont évolué depuis 1925 [...] »⁶. Par conséquent, leurs exploits ne peuvent plus inciter l'excitation, ni à aggraver les gens : « [...] le surréalisme a perdu une grande partie de son pouvoir de surprendre [...] »⁷, souligne aussi Raymond Cogniat.

Face à une telle réception négative de leurs expositions, un auteur commente que les surréalistes – et ses supporters – devraient sans doute en être déçus⁸. Pourtant, rien ne pourrait être plus éloigné de la réalité. Non seulement, les surréalistes ne souhaitent ni

¹ Greenberg, C., « La peinture surréaliste », *The Nation*, 12.08.1944, p.192

² Sartre, J.-P., « Von der Radikalität des Surrealismus », *Neue Rundschau*, 92^e année, vol.1, 1981, p.36

³ Anonyme, « Le surréalisme révolutionnaire », s.p., Coupure de presse, Miscellaneous Papers of Surréalistes-Révolutionnaires, Boite 1, Getty Research Institute, Los Angeles

⁴ Bataille, G., « *Le surréalisme en 1947*. Exposition internationale du surréalisme, présenté par André Breton et Marcel Duchamp », *Critique*, n° 15-16, août-septembre 1947, p.271

⁵ Daniel Cordier. *Le regard d'un amateur - Donations Daniel Cordier dans les collections du centre Pompidou*, Editions du centre Pompidou, Paris, 1989, p.509

⁶ Leveque, J.-J., *op. cit.*, s.p.

⁷ Cogniat, R., « Actualité du surréalisme », *Figaro*, 24 décembre 1959, s.p., MDN

⁸ « The more ardent of Surrealist apostles will, no doubt, be pained by this negative result of their propagandistic effort. » Anonyme, « The surrealist myth », *New York Herald*, 24.01.1938, n.p. DPAB

l'approbation de ce qu'on appelle le grand public, ni celui des spécialistes du monde de l'art, ils provoquent de plus volontairement ces situations qui les distancent d'eux. En écho de la lettre de Friedrich Schiller à Johann Wolfgang von Goethe citée au début de notre analyse, Breton déclare en 1930 dans le *Second manifeste du surréalisme* : « L'approbation du public est à fuir par-dessus tout. Il faut absolument empêcher le public d'entrer si l'on veut éviter la confusion. J'ajoute qu'il faut le tenir exaspéré à la porte par un système de défis et de provocations. »¹ La tactique d'exaspération du public – ainsi que le refus de céder aux pressions d'une critique sévère – s'inscrivent donc bel et bien dans la philosophie surréaliste. Il ne s'agit pas, ici, d'un échec, mais, tout au contraire, d'un signe de succès des activités du groupe, et plus particulièrement, de l'exposition. Duchamp écrit ainsi, dans la foulée de *Le Surréalisme en 1947*, qu'il est « [...] merveilleux d'être encore à ce point méprisé à notre âge. »²

La raison de cette attitude curieuse du « je t'aime/ moi non plus » (car nous ne pouvons pas négliger que les surréalistes ont – malgré leur insistance de ne pas porter attention aux critiques –, toujours cherché à se faire entendre du public), s'explique tout d'abord par les théories formulés par Duchamp face à la scène artistique. Les arts visuels, dit Duchamp « [...] par leur étroite connexion avec la loi de l'offre et de la demande sont devenus une 'commodity', l'œuvre d'art est maintenant un produit courant comme le savon et les 'sécurités'. [...] [Le] grand public recherche aujourd'hui des satisfactions esthétiques enveloppées dans un jeu de valeurs matérielles et spéculatives, et entraîne la production artistique vers une dilution massive. »³ Par conséquent, l'artiste devrait aspirer

¹ Breton, A., « Second manifeste du surréalisme, 1930 », in : Breton, A., *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Folio/ Essais, Paris, 1985, p.127/ 128

² Duchamp relaté par Breton à Kober, lettre du 4 août 1947, cité d'après : Viatte, G., *La planète affolée. Surréalisme, dispersions et influences 1938-1947*, Flammarion, Paris, 1986, p.290

³ Duchamp, M., « Where do you go from here? », Conférence College of Art, manuscrit française, p.2/3, Marcel Duchamp Papers, Boîte 2/ dossier 17, Philadelphia Museum of Modern Art, Philadelphie. Aussi : « Dans les dernières centaines d'années, l'art a cessé d'être un champs privilégié de quelques artistes, marchands, collecteurs, dealers et critiques – [...] [il] est devenu une domaine de spéculation publique, tout aussi en esthétique et commercialisme. En conséquence, la critique d'art a également adopté une attitude spéculative, au détriment du

à répondre à un besoin du « goût »¹ du public. Or, d'après Duchamp, il faut s'abstenir de ce goût des spectateurs, de leurs prédilections esthétiques, et de leurs « demandes pour satisfaction »². Dans une conversation avec Pierre Cabanne, il remarque que l'artiste ne devrait jamais souscrire à une « [...] espèce de rôle social où il se croit tenu de faire quelque chose, où il se doit au public. »³ A plusieurs reprises, il souligne ce refus de participer à un tel jeu ou à plaire au public. Il dit ainsi : « Ma décision est prise, je serai a *monk and not a monkey*. Je ne répondrai pas, comme un singe, aux influences, [...] ni m'inclinerai-je au goût, même pas le mien. »⁴

Les mises en scènes des expositions surréalistes – dont de nombreuses sont conçues soit par Duchamp lui-même, soit à base de ses idées – s'inscrivent dans cette attitude sceptique, méprisante même, face au critique d'art et au grand public qui, dit Duchamp, participent d'une scène artistique triviale. Il faut mentionner qu'en 1930, visiter une exposition – en tant qu'activité divertissante – est à la mode. Le public cherche surtout à s'amuser. Ainsi, des expositions peuvent se montrer plaisamment provocatrices⁵, mais personne ne souhaite un vrai challenge intellectuel⁶. La réaction négative du

bénéfice de l'artiste. » (Duchamp, M., « Western Roundtable on Modern Art », San Francisco Art Association, avril 1949, MDP, Boîte 2/ dossier 19)

¹ Marcel Duchamp différencie « l'écho esthétique » (où le spectateur, abondant son ego personnel, se met dans un état d'esprit réceptif et se soumet inconditionnellement à l'œuvre) du « goût », qui est surtout une expression sociale. Au contraire du spectateur humble réceptif de « l'écho esthétique », le spectateur qui se laisse guider par le « goût » demeure dominant, il s'impose sur l'œuvre (ce qu'il aime et c'est ce qu'il n'aime pas) – en conséquence l'œuvre ne peut pas déployer tout son potentiel. Duchamp, M., « Art for all or Art for the few », (réponses aux questions), Western Roundtable on Modern art, San Francisco Art Association, avril 1949, MDP, Boîte 2/ dossier 19

² Duchamp, M., « Matériels préparatoires, manuscrits », Conférence au Detroit Institute of Art, Mai -Novembre 1961, MDP, Boîte 2/ dossier 9

³ Cabanne, P., *Marcel Duchamp. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Somogy, Paris, 1995, p.101

⁴ Duchamp, M., « Autobiographical lecture », manuscript, p.4, MDP, Boîte 2/ dossier 26

⁵ Quelque chose d'effrayant peut plaire, seulement à condition qu'on soit « installé confortablement » (Gendolla, P., Zelle, C., *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 1990, p.65).

⁶ Mann, C., *Paris between the wars*, The Vendom Press, Londres, 1996, p.48. Leo Rosten souligne: « [...] when the public is free to choose among various products, it chooses - again and again and again - the frivolous as against the serious, 'escape'

public face à *l'Exposition internationale du surréalisme* en 1938 s'explique donc en partie ainsi. La foule de spectateurs est si grande, car, s'attendant à un spectacle, elle cherche à se distraire, se divertir et s'amuser. Pourtant, l'étrange conception touche de trop près les inquiétudes du moment ; il ne « [...] manquait à l'incohérence générale de ce début d'année [qu']une manifestation surréaliste [...] », remarque Simone Arbellot¹. Apparemment, dans un moment où « [...] tant de désordres ont porté un pays aux destinées incertaines, cette exposition offre un motif de comparaison bien curieux avec la tragédie et l'incohérence présentes »², commente un autre article. Au lieu donc d'être distrait des menaces du moment, le spectateur se trouve face à face avec elles. En refusant de répondre aux besoins du public, les surréalistes provoquent et attendent le rejet de leur exposition – qui se manifeste à travers le ton moqueur palpable dans la plupart des articles commentant le projet. En effet, le public ne peut que se défendre « [...] par le rire ou la colère en refusant d'admettre que sa certitude ait été entamée. »³ Annabelle Görgen suppose donc que le ton moqueur des articles de l'époque résulte de l'angoisse transmise par la conception même de l'exposition⁴. Elle provient de spectateurs qui cherchent à répondre d'une manière ou d'une autre à cette atmosphère. Provoqué par un sentiment perturbé, les ricanements du public ne signifient pas l'échec de l'exposition, mais plutôt une prise de conscience d'un désordre du spectateur. Pour masquer son incertitude et son inconfort, le spectateur hésite, puis rigole. Ses éclats de rire ne sont pas composés de « bons rires sains »⁵, mais plutôt de rires nerveux censés masquer le malaise du spectateur.

as against reality, the lurid as against the tragic, the trivial as against the serious, fiction as against fact, the diverting as against the significant. » (Rosten, L., « The intellectual and the mass media. Some rigorously random remarks », *Daedalus*, vol. 89, n° 2, printemps 1960, p.333)

¹ Arbellot, S., « Les vieux enfants terribles », *Marseille Matin*, 25.01.1938, s.p., DPAB

² Anonyme, « Surréalisme », *Revue de Paris*, 01.02.1938, s.p., DPAB

³ Servais, M., « Jugements faciles », *Combat*, 12 mars 1938, s.p., DPAB

⁴ Görgen, A., *Exposition Internationale du Surréalisme Paris 1938. Bluff und Täuschung – Die Ausstellung als Werk : Einflüsse aus dem 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der Kohärenz*, Verlag Silke Schreiber, München, 2008, p.145

⁵ Braichotte, R., « Exposition internationale d'art surréaliste », *Vivre*, 6 février 1938, s.p., DPAB

Pour terminer, n'oublions pas l'attitude généralement provocatrice du groupe et son comportement révolté, tous deux liés à un « *non-conformisme* absolu »¹ et à une propension à mener une « Révolution perpétuelle »². Les surréalistes envisagent la subversion des valeurs et normes d'une société bourgeoise « vilipendée »³ par eux – des valeurs qui ne valent plus rien, car elles sont à l'origine d'un frein du développement et de l'évolution de l'homme dit libre⁴. Pareille protestation contre les conditions d'existence conduit aux actions scandaleuses des surréalistes dont l'exposition fait partie intégrante. Les surréalistes ne peuvent donc que lutter – à travers une conception d'exposition –, contre les attentes esthétiques d'un public qui souhaite qu'une expérience artistique soit amusante – et ainsi vidée de toute qualité critique et transformatrice. Soulignant la nécessité d'interrompre le bon déroulement de la société, un groupe d'avant-garde tel que le surréalisme fuit toute complicité avec celle-ci – s'aliénant ainsi son public⁵. Par cette position détachée, il arrive à exposer les hypocrisies de la société, et à révéler ses illusions constitutives. Il n'est donc pas étonnant que ce genre de manifestations publiques, qui renonçaient aux valeurs esthétiques et morales, « [...] piliers de la nation, [...] touchaient la fibre sensible commune à tous les Français et, de ce fait, provoquaient des mécanismes de rejet inévitables. »⁶ Le surréalisme ne craint pas le rejet de ses manifestations, il s'y attend. La réception négative de leurs expositions – non seulement par un grand public, mais aussi par le critique dite spécialisée⁷ – est l'élément central dans leur refus, car

¹ Breton, A., « Manifeste du surréalisme », in : Breton, A., *op. cit.*, p.60

² Aragon, L., « Libre à vous ! », *La révolution surréaliste*, 15 janvier 1925, n°2, p.24

³ Janover, L., *La révolution surréaliste*, Klincksieck, Paris 2016, p.127

⁴ Celles-ci tentent de « réduire » l'homme, déclare Breton (Breton, A., « Position politique de l'art d'aujourd'hui (1935) », in : Breton, A., *Position politique du surréalisme*, éditions du Sagittaire, Paris 1935, ici : éditions Pauvert/ Livre de poche, Paris 2011, p.19

⁵ Lukes, T. J., « Propositional phrases. The political effects of art on audience », *International Political Science Review*, vol. 12, n° 1, janvier 1991, p.70 et 72

⁶ Guiol-Benassaya, E., *La presse face au surréalisme de 1925-1938*, CNRS, Paris, 1982, p.131

⁷ En effet, ils montrent officiellement leur dédain pour le critique d'art professionnel. En 1926, Robert Desnos déclare que le critique Georges Waldemar « [...] représente la connerie la plus absolue et l'ordure intellectuelle la plus puante. » (Desnos, R., « L'étrange cas de M. Waldemar », *Révolution surréaliste*, n° 7, le 15 juin 1926, p.32). De plus, quelques membres du groupe vandalisent

là se trouve la flamme pour saper les idéaux d'une société que les surréalistes abhorrent. Ils se nourrissent de leur aliénation, de la résistance de leur public et des tensions qui se développent entre eux et ceux qui assistent à leurs manifestations publiques. Une réception bien intentionnée – ou pire encore, véritablement favorable –, ne peut, à leurs yeux, qu'indiquer un affaiblissement de leurs activités intellectuelles¹. Les moqueries et l'indignation du public (et de la presse) confortent les surréalistes dans leurs initiatives provocatrices. Le mépris nourrit son goût de révolte.

Bibliographie

Entretiens

Silbermann, Jean-Claude, lettre de l'auteur, le 4 avril 2015

Archives

Allan, Blaise, « L'Exposition Internationale du Surréalisme », Tapuscrit, p.1, <http://www.andrebretton.fr/work/41409>.

Bretton, André, Dossier de presse, Musée de l'art moderne de la ville de Paris, Paris

Anonyme, « The surrealist myth », *New York Herald*, 24.01.1938, s.p.

Anonyme, « L'exposition du Surréalisme se prépare », *La Semaine à Paris*, 18.01.1938

Anonyme, « L'école des farceurs », *Aux Ecoutes*, 22.01.1938

Anonyme, « L'exposition du Surréalisme se prépare », *La Semaine à Paris*, 18.01.1938,

Anonyme, « Surréalisme », *Revue de Paris*, 01.02.1938

Antibes, Jacques, « La foire surréaliste », *Candide*, 20.01.1938

Arbellot, Simone, « Les vieux enfants terribles », *Marseille Matin*, 25.01.1938

même les bureaux des *Nouvelles littéraires* (Smrekar, A., *Surrealism and painting. Representations in theory and criticism in Paris (1925-1928)*, thèse, Harvard University, Cambridge, février 1991, p.315). Et en 1960, ils caractérisent la critique face à leurs expositions comme « Lumpenkritik » - un terme qu'on peut traduire grossièrement par « critique poubelle ». Voir : Le mouvement surréaliste, « Des biscuits pour la route », *Bief. Jonction surréaliste*, n°10-11, le 15 février 1960, in : Pierre, J., *Tracts surréalistes et déclarations collectives. 1922-1969*, vol.2 : 1940-1969, Le terrain vague, Paris, 1982, p.185-191

¹ « Hostile criticism against modern art is a natural consequence of the freedom given the artist to express his individualistic view. Moreover I consider the barometer of hostility a healthy indication of the depth of a new expression - the more hostile the criticism, the more encouraged should the artist be. » (« Western roundtable on modern art », San Francisco Art Association, (réponses aux questions), *op. cit.*, s.p.

- Braichotte, Robert, « Exposition internationale d'art surréaliste », *Vivre*, 6 février 1938
- Fegdal, C. « Les surréalistes s'amuseant », *La Semaine à Paris*, 28 janvier 1938
- Lassaigne, Jacques, « Les adieux du surréalisme », *La revue hebdomadaire*, 10.02.1938
- Lemoine, Jean-Gabriel, « Le vernissage de l'exposition surréaliste », *L'écho de Paris*, janvier 1938
- L.E., « Et l'exposition surréaliste », *La Croix*, 21.01.1938
- M.R., « Le Tout-Paris surréaliste », *La Liberté*, 18.01.1938
- Roger-Marx, C., « Un gala surréaliste à 'Beaux-Arts' », *Le Jour*, 18.01.1938
- Salomon, André, « Maurice Barrès disait... », *Aux Ecoutes*, 22.01.1938
- Servais, Max, « Jugements faciles », *Combat*, 12 mars 1938
- Enrico Donati Papers, Boîte : Lettres reçues et manuscrits, Getty Research Institute, Los Angeles
- Anonyme, « L'exposition internationale du surréalisme est 'vernée' aujourd'hui », coupure de presse
- Fonds Philippe Audoin, Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), abbaye d'Ardenne, dossier de presse de l'exposition E.R.O.S.
- Leveque, Jean-Jaques, « VIIIe Exposition Internationale du Surréalisme ou 'Eros au bazar' », *L'Information*, 01.01.1960
- Julien Levy Papers, Boîte 11, Dossier 31, Philadelphia Museum of Modern Art, Philadelphie
- Marcel Duchamp Notebook, Archives of American Art, Washington DC
- Anonyme, « Succès complet pour la huitième exposition surréaliste », *Tribune de Lausanne*, dimanche 20 décembre 1959
- Cogniat, Roger, « Actualité du surréalisme », *Figaro*, 24 décembre 1959
- Marcel Duchamp Papers, Boîte 2, Philadelphia Museum of Modern Art, Philadelphie
- Duchamp, Marcel, « Matériels préparatoires, manuscrits », Conférence au Detroit Institute of Art, Mai -Novembre 1961, dossier 9
- Duchamp, Marcel, « Where do you go from here? », Conférence College of Art, manuscrit française, dossier 17
- Duchamp, Marcel, « Western Roundtable on Modern Art », San Francisco Art Association, avril 1949, dossier 19
- Duchamp, Marcel, « Art for all or Art for the few », (réponses aux questions), Western Roundtable on Modern art, San Francisco Art Association, avril 1949, dossier 19
- Duchamp, Marcel, « Autobiographical lecture », manuscrit, dossier 26
- Miscellaneous Papers of Surréalistes-Révolutionnaires, Boîte 1, Getty Research Institute, Los Angeles
- Anonyme, « Le surréalisme révolutionnaire », s.p., Coupure de presse,

Publications

André Breton. La beauté convulsive, Centre Georges Pompidou, Paris, 1991

- Anonyme, « Surréalisten lassen es regnen. Über Buchrücken zum Leuchtturm », *Der Spiegel*, le 19 juillet 1947
- Aragon, Louis, « Libre à vous ! », *La révolution surréaliste*, 15 janvier 1925, n°2
- Audoin, Philippe, *Les surréalistes*, Écrivains de toujours/ seuil, Paris, 1974
- Bataille, Georges, « *Le surréalisme en 1947*. Exposition internationale du surréalisme, présenté par André Breton et Marcel Duchamp », *Critique*, n° 15-16, août-septembre 1947
- Baudouin, Tessel M., *The occultation of Surrealism. A study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*, Elck Syn Waerom Publishing, Amsterdam, 2012
- Benayoun, Robert, *Erotique du Surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1978
- Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Folio/ Essais, Paris, 1985
- Breton, André, *Position politique du surréalisme*, éditions du Sagittaire, Paris 1935, ici : éditions Pauvert/ Livre de poche, Paris 2011
- Breton, André, « Aux exposants », *Exposition internationale du Surréalisme (E.R.O.S.)*, catalogue d'exposition, galerie Daniel Cordier, Paris, 1959
- Bridel, Yves, *Miroirs du Surréalisme. Essai sur la réception du Surréalisme en France et en Suisse Française 1916-1939*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1988
- Cabanne, Pierre, *Marcel Duchamp. Enretiens avec Pierre Cabanne*, Somogy, Paris, 1995
- Daniel Cordier. *Le regard d'un amateur - Donations Daniel Cordier dans les collections du centre Pompidou*, Editions du centre Pompidou, Paris, 1989
- Desnos, Robert, « L'étrange cas de M. Waldemar », *Révolution surréaliste*, n° 7, le 15 juin 1926, p.32
- Ducornet, G., *Le Punching Ball & la Vache à lait. La critique universitaire nord-américaine face au Surréalisme*, Actual/Deleateur, Angers, 1992
- Filipovic, Elena, « Surrealism in 1938. The exhibition at war », in : Spiteri, R., LaCoss, D., *Surrealism, Politics and Culture*, Ashgate, Burlington, 2003
- Fouquet, Jacques, « Peinture surréaliste. De dada aux expositions », *Points et Contrepoints*, décembre 1974
- Gendolla, Peter, Zelle, Carsten, *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 1990
- Görgen, Annabelle, *Exposition Internationale du Surréalisme Paris 1938. Bluff und Täuschung – Die Ausstellung als Werk: Einflüsse aus dem 19. Jahrhundert unter dem Aspekt der Kohärenz*, Verlag Silke Schreiber, Munich, 2008
- Greenberg, Clément, « La peinture surréaliste », *The Nation*, 12.08.1944
- Guiol-Benassaya, Elyette, *La presse face au surréalisme de 1925-1938*, CNRS, Paris, 1982
- Henri, Adrien, *Total Art. Environments, Happenings, and Performance*, New York/ Toronto, Oxford University Press, 1974
- Hille, Karoline, « Ein Traum wird Farbe. Rekonstruktion des Hauptraums der internationalen Surrealismus Ausstellung 1938 in Paris », in : Spieler, R., Auer,

- B., *Gegen jede Vernunft. Surrealismus Paris- Prag*, Kunstverein Ludwigshafen am Rhein, Chr. Belser AG für Verlagsgeschäfte & Co. KG, Stuttgart, 2009
- Janover, Louis, *La révolution surréaliste*, Klincksieck, Paris 2016
- Jean, Marcel, Mezei, Arpad, *Histoire de la peinture surréaliste*, Editions du Seuil, Paris, 1959
- Kusenber, Kurt, « Über den Surrealismus », *Das Kunstwerk*, 4^e année, vol.5, n°16, 1950
- Le mouvement surréaliste, « Des biscuits pour la route », *Bief. Jonction surréaliste*, n°10-11, le 15 février 1960, in : Pierre, J., *Tracts surréalistes et déclarations collectives. 1922-1969*, vol.2 : 1940-1969, Le terrain vague, Paris, 1982
- Lukes, Timothy J., « Prepositional phrases. The political effects of art on audience », *International Political Science Review*, vol. 12, n° 1, janvier 1991
- Mahon, Alyce, *Surrealism and the politics of Eros, 1938-1968*, Londres, Thames & Hudson, 2005
- Mann, Carol, *Paris between the wars*, The Vendome Press, Londres, 1996
- Rosten, Leo, « The intellectual and the mass media. Some rigorously random remarks », *Daedalus*, vol. 89, n° 2, printemps 1960
- Sartre, Jean-Paul, « Von der Radikalität des Surrealismus », *Neue Rundschau*, 92^e année, vol.1, 1981
- Smrekar, André, *Surrealism and painting. Representations in theory and criticism in Paris (1925-1928)*, thèse, Harvard University, Cambridge, février 1991
- Tzara, Tristan, *Le surréalisme après-guerre*, Les éditions Nagel, Paris, 1948
- Viatte, Germain, *La planète affolée. Surréalisme, dispersions et influences 1938-1947*, Flammarion, Paris, 1986
- Zinder, David G., *The surrealist connection. An approach to a surrealist aesthetic of theatre*, Michigan, UMI Research Press, 1980

**JEU LINGUISTIQUE LECTEUR → AUTEUR COMME
INSTRUMENT D'INTERPRÉTATION DES STRUCTURES
SYNONYMIQUES DANS LA PROSE FRANÇAISE
CONTEMPORAINE**

**LINGUISTIC GAME READER → AUTHOR AS AN
INSTRUMENT OF INTERPRETATION OF SYNONYMIC
STRUCTURES IN MODERN FRENCH FICTION**

**JUEGO LINGÜÍSTICO LECTOR → AUTOR COMO UN
INSTRUMENTO DE INTERPRETACION DE ESTRUCTURAS
SINONIMICMAS EN LA PROSA FRANCESA
CONTEMPORANEA**

Anastasiia LEPETIUKHA¹

Résumé

L'article est consacré à l'étude des processus de la formation et de l'actualisation des structures synonymiques et du rôle du jeu linguistique lecteur → auteur dans l'analyse des synonymes syntaxiques systémiques et discursifs. La structure pivot et la série de transformants synonymiques sémantiquement et syntaxiquement nuancés, phénoménologiquement reconstruits dans l'espace du temps opératif du cinétisme mental s'actualisent sous forme d'options préférentielles-innovations discursives grammatisées ou agrammatisées dans des co(n)textes différents. Le jeu lecteur → auteur comme expérience linguistique alternatif permet la reconstruction inverse des étapes de transformation des structures syntaxiques dans la langue et l'analyse du degré de pertinence co(n)textuelle de chaque transformant. Le jeu peut s'avérer un échec dû à l'insuffisance d'expression dans les co(n)textes intra- et interphrastiques qui complexifie ou rend impossible l'interprétation des stratégies communicationnelles de l'auteur.

Mots-clés : co(n)texte, expérience linguistique, innovation discursive, jeu linguistique lecteur → auteur, structure synonymique grammatisée / agrammatisée, synonymie syntaxique.

Abstract

This paper is dedicated to the studies of process of formation and actualization of synonymic structures and of the role of linguistic game reader → author in the analysis of systemic and discourse syntactical synonyms. The pivotal

¹ lepetyukha.anastasiya@gmail.com, Université pédagogique nationale Grygoriy Skovoroda de Kharkiv, Ukraine.

structure and the series of synonymic transformants semantically and syntactically nuanced phenomenologically reconstructed in the space of operative time of mental kinetism are actualized in different co(n)texts in the form of preferential options-grammaticated or agrammaticated discourse innovations. The linguistic game reader → author as an alternative linguistic experiment allows the reverse reconstruction of phases of transformation of syntactical structures in the language and the analysis of degree of co(n)textual pertinence of each transformant. The game can turn to failure because of insufficiency of expression in the intra- and interphrastic co(n)texts which complicates or makes impossible the interpretation of communicational strategies of the author.

Keywords: co(n)text, discourse innovation, grammaticated / agrammaticated synonymic structure, linguistic experiment, linguistic game reader → author, syntactical synonymy.

Resumen

El artículo está dedicado al estudio de los procesos de formación y actualización de las estructuras sinonímicas y del papel del juego lingüístico lector → autor en el análisis de sinónimos sintácticos sistémicos y discursivos. La estructura de pivote y la serie de transformaciones sinonímicas semántica/ y sintácticamente matizadas, fenomenológicamente reconstruidas en el espacio del tiempo operativo de la cinética mental se actualizan en forma de preferencias opciones-innovaciones discursivas gramatizado o no gramatizado en co(n)textos diferentes. El juego lector → autor como un experimento lingüístico alternativo permite la reconstrucción inversa de las etapas de transformación de las estructuras sintácticas de la lengua y el análisis del grado de conveniencia co(n)textual de cada transformación. El juego puede resultar un fracaso debido a la falta de expresión en el (con)texto intra- e interoracional que complica o imposibilita la interpretación de las estrategias de comunicación del autor.

Palabras clave: co(n)texto, estructura sinonímica gramatizado / no gramatizado, experimento lingüístico, innovación discursiva, juego lingüístico lector → autor, sinonimia sintáctica.

Dans cette recherche l'étude de la synonymie syntaxique et des rapports lecteur → auteur repose sur la théorie du cinétisme mental et du sémiotisme en tenant compte de la dichotomie langue / discours qui se manifeste dans les actes de parole dont la causation s'effectue dans l'espace temporel (temps opératif) en commençant par l'intention communicationnelle du locuteur et en finissant par la production de l'énoncé. Le temps opératif est le référent du cinétisme mental, le substrat matériel de l'activité mentale et communicationnelle du sujet parlant dans lequel se déploient les polyopérations mentales (psychomécanismes) de la formation et de l'actualisation des signes linguistiques simples (mots) et complexes (syntagmes, propositions) représentant les modèles potentiels,

systématisés dans la langue qui se réalisent dans le discours sous forme de mots ou d'énoncés. Or, au cours de la causation du discours les signes linguistiques s'actualisent comme signes linguo-discursifs « en prenant en vue leur pertinence sémantique et grammaticale dans la structure de l'énoncé »¹, ou du co(n)texte intraphrastique et interphrastique (pré- et posttexte). Les opérations mentales, la langue et le discours représentent des entités réelles : d'une part, la langue, qui existe a priori comme entité potentielle dans le cerveau de l'être humain, en dehors de sa perception au niveau des opérations mentales; d'autre part, les actes de parole captés par les organes de perception¹. L'actualisation des unités discursives ou le processus de la transition du pensable (la langue) dans le pensé exprimé (discours) c'est la transformation mentale de l'intégral (l'entièreté) en différentiel² (partie) produite spontanément à chaque moment de l'acte de parole.

Les entités principales existant a priori (polyopérations mentales, langue) créent la phénoménologie, ou l'ontologie de la conscience. La méthode phénoménologique de la perception du monde, qui « est centrée sur l'existence et ses structures et catégories »³, consiste en leur déconstruction et reconstruction.

Les synonymes syntaxiques comme tous les signes linguo-discursifs complexes qui reflètent dans la langue les structures et catégories de l'existence reconstruites au cours des processus transformationnels sont traités dans cette recherche dans l'optique de la phénoménologie.

Les entités minimales de l'information résultant de l'activité mentale inconsciente forment les « schémas sublinguistiques »,⁴ qui servent de base à la structure pivot (syntagme ou proposition primaire), résultat de la déconstruction et de la reconstruction des

¹ Zimnyaya, Irina, *Lingvopsihologiya rechevoy deyatel'nosti*, Moskovskiy psihologo-sotsialnyy institut, Moskva, 2001, p. 35.

² Minkin, Lev, *Teoriya lingvisticheskogo mentalizma G. Giyoma i voprosy neyrolingvistiki*, Izdatelskiy tsentr KNLU, Kiev, 2012, p. 7.

³ Guillaume, Gustave, *Principes de linguistique théorique*, Les Presses de l'Université Laval, Librairie C. Klincksieck, Paris – Québec, 1968, p. 94.

⁴ Haydegger, Martin, *Osnovnyie problemy fenomenologii*, Vysshaya religiozno-filosofskaya shkola, Moskva, 2001, p. 27.

⁵ Boone, Annie et Joly, André, *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, Harmattan, Paris, 1986, p. 371.

structures et des catégories de l'existence. La structure primaire donne naissance à des constructions synonymiques secondaires-transformants avec une ou quelques chaînes terminales parmi lesquelles on dégage les structures suivantes : approximative, approchante, proche, pareille, co(n)textuellement adéquate dans le plan sémantico-syntaxique. La structure adéquate se réalise dans un co(n)texte sous forme de l'option préférentielle-innovation discursive. La structure primaire et les structures secondaires se caractérisent par l'assymétrie des signifiants ce qui se manifeste dans le discours par l'assymétrie du signifiant et du signifié.

Les innovations discursives se réalisent spontanément, à l'étape finale du temps opératif de la production des énoncés dans l'acte de parole et représentent le résultat de l'activité créative du locuteur / auteur qui, en fonction de la planification pragmatique de la conversation / narration et de son intention communicationnelle actualise les structures synonymiques grammatisées (conventionnelles dans la langue et dans le discours) et agrammatisées : a) typiques (non-conventionnelles dans la langue et conventionnelles dans le discours) ; d) atypiques (non-conventionnelles dans la langue et dans le discours).

Les propriétés syntaxiques et sémantico-pragmatiques des innovations discursives permettent au lecteur / auditeur la reconstruction inverse approximative (physique (discours) → aphysique (opérations mentales)) des étapes de transformation de la structure pivot. Le point de départ de la reconstruction inverse est l'observation immédiate des faits de la réalité objective (la partie résultative de la formation et de la transformation des signes linguo-discursifs) et leur généralisation qui donne accès à la réalité mentale invisible.

Expériment linguistique

L'observation et l'analyse des faits discursifs, y compris la synonymie, s'effectue par voie de l'expériment linguistique que les scientifiques définissent comme « méthode permettant d'étudier les faits de langue dans les conditions, gérées et contrôlées par le chercheur »¹. L'expériment est applicable à la linguistique qui

¹ *Lingvisticheskiy entsiklopedicheskiy slovar*, Sovetskaya entsiklopediya, Moskva, 1990, p. 590.

s'approche des sciences expérimentales parce qu'elle « provoque l'observation, la collecte des faits, leur classification »¹.

Les linguistes A. Peshkovski et L. Scherba déterminent le rôle de l'expérience dans l'analyse des unités discursives. L'un des types d'expériences effectués par ces scientifiques est l'analyse stylistique textuelle qui permet de traiter les microstructures linguistiques, les détails et les rapports qui forment le style. Cette méthode consiste en l'imagination des variantes stylistiques d'un texte, la substitution artificielle d'un mot ou d'une phrase du texte étudié par un mot ou une phrase synonymiques. A. Peshkovski remarque que l'emploi des variantes impertinentes et l'analyse des causes de leur impertinence nous mène vers la compréhension des raisons de la pertinence textuelle².

Donc, pour effectuer l'expérience il faut s'appuyer sur l'intuition de l'analyste qui repose sur l'introspection, c'est-à-dire, la pénétration dans les profondeurs de sa conscience ce qui permet de mieux comprendre les mécanismes de l'activité langagière humaine. Mais le récepteur n'a accès immédiat qu'à sa propre intuition qui sert de base d'étude de l'intuition du locuteur. Au cours de l'expérience le récepteur occupe la position d'un observateur étranger mais intéressé qui contemple en se plongeant non-discursivement dans l'objet d'étude « jusqu'à la fusion empathique avec lui »³.

Ch. Bally a élaboré la méthode de l'identification d'après laquelle tous les phénomènes linguistiques doivent être traités du point de vue du locuteur. Le linguiste croit qu'en partant des faits mentaux on doit établir leur relations avec les faits d'expression qui leur correspondent et après on doit révéler par voie de quelle procédure linguistique un fait mental devient un fait d'expression⁴.

L. Scherba croit que l'expérience est basé sur le sentiment appréciatif de la grammaticalité ou agrammaticalité d'un énoncé, sa possibilité ou son impossibilité absolue... ce sentiment est naturel étant la fonction du système linguistique et donc, pouvant servir à

¹ Kostyushkina, Galina, *Kategorizatsiya i psihomehanika yazyika*, Gnozis, Moskva, 2006, p. 222.

² Peshkovskiy, Aleksandr, *Printsipy i priemy stilisticheskogo analiza i otsenki hudozhestvennoy prozyi*, Ars Poetica, Moskva, 1927–1928, p. 30-31.

³ *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar*, Sovetskaya entsiklopediya, Moskva, 1989, p. 596.

⁴ Bally, Charles, *Linguistique générale et Linguistique française*, Francke, Berne, 1965, p. 20.

étudier ce dernier...¹. Mais l'analyste étranger ne doit pas toujours compter sur son intuition en étudiant des constructions grammaticalement correctes ou incorrectes et s'adresser aux locuteurs natifs².

Dans les ouvrages scientifiques contemporains l'expériment linguistique est pratiqué sous forme d'un priming syntaxique³. Les recherches sur le priming syntaxique peuvent aider à pénétrer l'essence des processus mentaux de la causation des constructions différentes en se basant sur les catégories syntaxiques et les propriétés combinatoires des composants des structures syntaxiques. Cette analyse a double valeur : d'une part, l'étude du priming avec l'utilisation des structures ayant une polyvalence syntactico-sémantique aide à dégager les unités syntaxiques activées dans le cerveau ; d'autre part, le priming comme phénomène lié à la mémoire implicite (information inconsciente) révèle les mécanismes à l'origine de la naissance de la polyvalence sémantico-syntaxique.

L'un des résultats de l'application de l'expériment linguistique est le dégagement du « matériel linguistique négatif » qui est défini comme anomalies (les énoncés contredisant l'intuition linguistique⁴ du récepteur, c'est-à-dire, les énoncés agrammatisés et erronés, extraits des fragments discursifs lors de l'expériment). L. Scherba les considère comme « tout énoncé qui ne se comprend pas ou se comprend avec difficulté, donc, n'atteint pas l'objectif fixé »⁵. Par contre, la contravention aux règles linguistiques ne les détruit pas : elle se réfère aux règles en les découvrant⁶. Le jeu récepteur → émetteur comme un des types d'expériment linguistique appliqué aux structures synonymiques de la prose française contemporaine est un moyen de reconstruire les processus de la formation des constructions grammatisées et agrammatisées. Ce jeu peut se révéler inefficace

¹ Scherba, Lev, *Yazykovaya sistema i rechevaya deyatelnost*, Editorial URSS, Moskva, 2004, p. 61.

² *Ibid.*, p. 275.

³ Branigan, Holly P., *Syntactic co-ordination in dialogue*, Elsevier Science B.V., 2000 ; Yudina, Mariya, *Razreshenie sintaksicheskoy neodnoznachnosti : vozmozhna li prednastroyka?* Dialog, Naro-Fominsk, 2007.

⁴ Sannikov, Vladimir, *Russkiy sintaksis v semantiko-pragmaticheskom prostranstve*, Yazyk slavyanskikh kultur, Moskva, 2008, p. 35.

⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁶ Lahmann, Renate, *Demontazh krasnorechiya : Ritoricheskaya traditsiya i ponyatie esteticheskogo*, Akademicheskii proekt, Sankt-Peterburg, 2001, p. 260.

dans certains cas du fait qu'il repose sur l'intuition du receveur qui « se met dans la peau » de l'émetteur pour percer son intuition.

Jeu lecteur → auteur comme expériment linguistique alternatif

Pour l'analyse et l'interprétation des structures synonymiques systémiques et actualisées le récepteur pratique l'expériment linguistique « alternatif »,¹ ou le jeu linguistique receveur → émetteur (lecteur → auteur) qui consiste à définir le degré du rapprochement sémantique et pragmatique de chaque membre de la série de transformants synonymiques et leur pertinence dans le co(n)texte donné.

L'interprétation co(n)textuelle des phénomènes linguistiques par le jeu repose sur la fonction ludique de la langue. F. de Saussure utilisait l'image du jeu d'échecs afin d'affirmer la dualité de la langue (les positions et le déroulement des coups) ainsi que la nature mathématique de la position (réseau de corrélations)². V. Gack considère le jeu comme fonction pivot universelle de la langue qui se manifeste dans la capacité de la langue aux variations spatiales, temporelles et sociales qui résultent de l'écart des consignes stéréotypées, usuelles³.

Donc, le jeu linguistique comme expériment déclenche la créativité du récepteur de l'information étant basé « sur la connaissance du système des unités de la langue, des normes de leur utilisation et des moyens de l'interprétation créative de ces unités »⁴ et représente « la manipulation consciente de la langue reposant sinon sur l'anomalie, au moins sur l'utilisation extraordinaire des moyens linguistiques »⁵.

On propose les exemples de la réussite et de l'échec du jeu linguistique lecteur → auteur appliqué aux exemples des structures synonymiques grammatisées et agrammatisées compressées,

¹ Scherba, Lev, *Yazykovaya sistema i rechevaya deyatelnost*, Editorial URSS, Moskva, 2004, p. 275.

² Mejia, Carlos, *La linguistique diachronique : le projet saussurien*, Librairie Droz, Genève, 1998, p. 173.

³ Gak, Vladimir, *Yazykovyie preobrazovaniya*, Shkola « Yazyiki russkoy kulturyi », 1998.

⁴ Sannikov, Vladimir, *Russkiy yazyik v zerkale yazykovoy igryi*, Yazyiki rus. kulturyi, Moskva, 2002, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

redondantes et quantitativement equacomponentielles (terme de l'auteur) extraites des œuvres littéraires du XX-ème siècle:

(1) *Revenu à son zinc, il but encore un coup de vin et s'assit sur un tabouret.*¹

La reconstruction inverse des étapes de transformation systémique des structures synonymiques permet de dégager deux chaînes terminales du transformant initial grammatisé compressé: *quand / lorsqu'il fut revenu à son zinc* (structure pivot) → *étant revenu à son zinc* (structure approximative) → *revenu à son zinc* (structure adéquate).

Les degrés de rapprochement des structures synonymiques sont déterminés en tenant compte de leur propriétés syntaxico-sémantiques. L'impertinence de la structure pivot est conditionnée par l'objectif de l'auteur d'éviter la réactualisation du référent (*il*) dans le co(n)texte intraphrastique d'une part, et de simplifier syntaxiquement un énoncé précédé des unités polyprédicatives. La structure approximative contient le verbe copule *être* explicité dans les pré-et posttextes ce qui explique son inadéquation :

Léopold s'assura que la troisième était au complet. Ils étaient douze élèves, quatre filles et huit garçons qui tournaient le dos au comptoir. Tandis que le professeur gagnait sa palce au fond de la salle, le patron alla retirer le bec de canne à la porte d'entrée afin de s'assurer contre toute intrusion. (Quand il fut revenu, étant revenu) Revenu à son zinc il but encore un coup de vin et s'assit sur un tabouret. En face de lui le professeur Didier s'était installé à sa table sous une reclame d'apéritif accrochée au mur.

(2) *Nous sommes quatre à porter la Trage.*²

Un autre exemple d'une innovation discursive grammatisée quantitativement equacomponentielle représente un transformant avec une chaîne terminale : *nous sommes quatre qui portons la Trage* (structure pivot) → *nous sommes quatre à porter la Trage* (structure adéquate). Dans le co(n)texte interphrastique l'auteur actualise des structures avec *que / qui*. L'option préférentielle s'avère pertinente pour deux raisons : « déchargement » syntaxique du co(n)texte interphrastique et la tension à l'économie, qui s'observe dans la

¹ Aymé, Marcel, *Uranus*, Gallimard, Paris, 1995, p. 55.

² Laffitte, Jean, *Ceux qui vivent*, Editions Hier et Aujourd'hui, Paris, 1947, p. 140. La Trage est une sorte de civière en bois servant à transporter les grosses pierres et que l'on porte à deux ou à quatre selon le poids de la charge.

langue, se manifestant dans l'exemple analysé au niveau des lexèmes (*qui* → *à*) :

Nous sommes quatre à porter (qui portons) la Trage.

Notre tâche consiste à charger des pierres sur un plateau de bois que le pont roulant enlèvera tout à l'heure.

Nous sommes au fond d'un grand trou circulaire, profond de dix mètres et creusé au pied de la haute falaise qui domine la carrière.

L'énoncé suivant est la structure agrammatisée typique redondante:

(3) *Pourquoi donc que tu ne les as pas tuées toutes les deux?*¹

Dans cette construction agrammatisée avec deux chaînes terminales : *pourquoi donc ne les as-tu pas tuées toutes les deux?* (structure pivot) → *pourquoi donc tu ne les a pas tuées toutes les deux* (structure proche) → *pourquoi donc que tu ne les as pas tuées toutes les deux?* s'observe le pléonasma (le pronom *que*) remplaçant l'inversion, propre à la langue parlée des gens illettrés, qui est devenu typique, c'est-à-dire, conventionnel, dans le discours vu la fréquence d'emploi. L'impertinence des structures pivot et proche s'explique par le désir de l'écrivain de focaliser le pronom initial pour le rendre plus expressif dans le co(n)texte donné et d'attirer l'attention du lecteur sur le fait pour lequel quelqu'un n'a pas tué et pas sur l'action de tuer.

(4) *Tu.*²

Cet énoncé synonymique représente une structure agrammatisée atypique créée d'après « le projet individuel » de l'auteur. La structure pivot de ce transformant elliptique n'est pas explicitée par le narrateur dans le but d'éviter la répétition des référents pronominaux (*il*) et prédicatifs (*soit*) actualisés. L'innovation discursive avec une chaîne terminale se restitue dans le co(n)texte interphrastique: *Alors qu'il ne s'appelle plus H. Qu'il soit à nouveau tel que toujours. Sans nom. (Qu'il soit) tu.*

(5) *Leurs têtes !*³

L'énoncé elliptique ci-dessus est l'exemple de l'échec du jeu linguistique du lecteur parce que même le co(n)texte interphrastique

¹ Renard, Jules, *Poils de carotte*, Bookking International, Paris, 1993, p. 145.

² Beckett, Samuel, *Compagnie*, Editions de Minuit, Paris, 1980, p. 24.

³ Conchon, Georges, *Judith Therpauve ou les chiens qu'on écrase*, Jean-Claude Simoën, Paris, 1978, p. 144.

ne permet pas de définir la structure pivot qui est à l'origine du transformant avec une chaîne terminale :

Avec quel plaisir ne leur annonce-t-elle pas qu'elle a tout hypothéqué, qu'elle a dû, la maison, le parc, tout !

Leurs têtes !

La tête de sa fille Jeanne, cette enfant qu'elle portait quand elle fut assez inspirée (assez folle ?) pour sauter du train qui l'emmenait en déportation...

L'insuffisance d'expression co(n)textuelle évoque chez le lecteur un grand choix de structures primaires qui peuvent donner naissance à l'innovation discursive étudiée : *il faut voir... elle se représentait / s'imaginait, ne se représentait pas / ne s'imaginait pas, etc. leurs têtes.*

Donc, en appliquant le jeu linguistique lecteur → auteur pour l'analyse des structures synonymiques, il faut prendre en considération le fait que l'auteur actualise l'option préférentielle en fonction de son idiostyle, ses facultés créatives et la planification pragmatique de la narration et que la reconstruction des séries synonymiques est approximative, hypothétique basée sur l'intuition du lecteur vu l'impossibilité de prévoir la direction du cinétisme mental dans l'espace du temps opératif et les processus transformationnels dans le cerveau de l'auteur d'où les échecs probables des certains expérimentés.

Textes de référence :

Aymé, Marcel, *Uranus*, Gallimard, Paris, 1995.

Beckett, Samuel, *Compagnie*, Editions de Minuit, Paris, 1980.

Conchon, Georges, *Judith Therpauve ou les chiens qu'on écrase*, Jean-Claude Simoën, Paris, 1978.

Laffitte, Jean, *Ceux qui vivent*, Editions Hier et Aujourd'hui, Paris, 1947.

Renard, Jules, *Poil de carotte*, Bookking International, Paris, 1993.

Bibliographie :

Bally, Charles, *Linguistique générale et Linguistique française*, Francke, Berne, 1965.

Boone, Annie et Joly, André, *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, Harmattan, Paris, 1986.

Branigan, Holly P., Pickering, Martin J., Cleland, Alexandra A., *Syntactic co-ordination in dialogue*, Elsevier Science B.V., 2000.

Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar, Sovetskaya entsiklopediya, Moskva, 1989.

Gak, Vladimir, *Yazykovyie preobrazovaniya*, Shkola « Yazyiki russkoy kulturyi », 1998.

5. Guillaume, Gustave, *Principes de linguistique théorique*, Les Presses de l'Université Laval, Librairie C. Klincksieck, Paris – Québec, 1968.
- Haydegger, Martin, *Osnovnyie problemy fenomenologii*, Vysshaya religiozno-filosofskaya shkola, Moskva, 2001.
- Kostyushkina, Galina, *Kategorizatsiya i psihomehanika yazyika*, Gnozis, Moskva, 2006.
- Lahmann, Renate, *Demontazh krasnorechiya: Ritoricheskaya traditsiya i ponyatie esteticheskogo*, Akademicheskij proekt, Sankt-Peterburg, 2001.
- Lingvisticheskij entsiklopedicheskij slovar*, Sovetskaya entsiklopediya, Moskva, 1990.
- Mejia, Carlos, *La linguistique diachronique : le projet saussurien*, Librairie Droz, Genève, 1998.
- Minkin, Lev, *Teoriya lingvisticheskogo mentalizma G. Giyoma i voprosy neyrolingvistiki*, Izdatelskiy tsentr KNLU, Kiev, 2012.
- Peshkovskiy, Aleksandr, *Printsipy i priemy stilisticheskogo analiza i otsenki hudozhestvennoy prozyi*, Ars Poetica, Moskva, 1927-1928.
- Sannikov, Vladimir, *Russkiy yazyik v zerkale yazyikovoy igryi*, Yazyiki rus. kulturyi, Moskva, 2002.
- Sannikov, Vladimir, *Russkiy sintaksis v semantiko-pragmaticheskom prostranstve*, Yazyk slavyanskih kultur, Moskva, 2008.
- Scherba, Lev, *Yazyikovaya sistema i rechevaya deyatelnost*, Editorial URSS, Moskva, 2004.
- Yudina, Mariya, *Razreshenie sintaksicheskoy neodnoznachnosti: vozmozhna li prednastroyka?* Dialog, Naro-Fominsk, 2007.
- Zimnyaya, Irina, *Lingvopsihologiya rechevoy deyatelnosti*, Moskovskiy psihologo-sotsialnyy institut, Moskva, 2001.

**RÉCEPTION DE CHESTER HIMES DANS LES CHAMPS
LITTÉRAIRES AMÉRICAIN ET FRANÇAIS**

**CHESTER HIMES'S RECEPTION IN THE AMERICAN AND
FRENCH LITERARY FIELD**

**RECEPCIÓN DE CHESTER HIMES EN LOS CAMPOS
LITERARIOS AMERICANOS Y FRANCESES**

Guilioh Merlain VOKENG NGNINTEDEM¹

Résumé

Chester Himes est un écrivain afro-américain qui est né aux États-Unis et y a commencé sa carrière littéraire. Toutefois, il est plus connu en Europe où il s'est exilé à quarante-quatre ans que dans son pays natal. C'est d'ailleurs en France qu'il commence à écrire des romans policiers à la faveur de sa rencontre avec Marcel Duhamel. À partir des théories de la réception et des transferts culturels, cet article vise à montrer qu'il ne bénéficie pas du même « capital symbolique » en Amérique et en France. De ce point de vue, nous pourrions parvenir à la conclusion que les romans de Chester Himes en général et ses romans policiers en particulier ont connu plus de succès en France qu'aux États-Unis.

Mots clés : Champ littéraire américain et français, Chester Himes, Réception, Roman policier, Transfert culturel.

Abstract

Chester Himes is an Afro-American writer who was born in the United-States where he started his literary Career. However, he is more known in Europe where he went into exile at forty-four years than in his native country. More so, it is in France where he starts writing detective novels thanks to his encounter with Marcel Duhamel. From the theories of reception and cultural transfers, this paper aims at showing that he does not benefit from the same "symbolic capital" in America and in France. From this point of view, we might come to the conclusion that Chester Himes's novels in general and his detective novels in particular were more successful in France than in the United-States.

Keywords: American and French literary field, Chester Himes, Cultural transfer, Detective novel, Reception.

¹gvokeng@yahoo.fr, Université de Maroua, Cameroun

Resumen

Chester Himes es un escritor afroamericano que nació en los Estados Unidos y comenzó su carrera literaria allí. Sin embargo, es más conocido en Europa, donde se exilió cuarenta y cuatro años que en su país natal. Es en Francia que comienza a escribir novelas policíacas gracias a su encuentro con Marcel Duhamel. De las teorías de la recepción y las transferencias culturales, este artículo pretende mostrar que no se beneficia del mismo "capital simbólico" en América y Francia. Desde este punto de vista, podríamos llegar a la conclusión de que las novelas de Chester Himes en general y sus novelas policíacas en particular tuvieron más éxito en Francia que en los Estados Unidos.

Palabras clave: Campo literario americano y francés, Chester Himes, Recepción, Novela policíaca, Transferencia cultural.

Introduction

Les théories de la réception ont fait du lecteur leur préoccupation commune. De la sorte, le pôle récepteur est perçu comme une qualité atavique au texte littéraire. C'est précisément dans cette logique que Bertrand Gervais pense que « comme un membre arraché, le texte porte les traces de ses situations de production et de réception ; leur description doit donc permettre d'amorcer sa réinsertion. Les cicatrices prennent les formes du côté de la réception, du narrataire, du lecteur implicite (ou impliqué), du lecteur modèle etc. »¹. Les théoriciens de la réception vont dans deux directions comme l'explique si bien Tzvetan Todorov: « L'une concerne les lecteurs : leur variabilité historique ou sociale, collective ou individuelle. L'autre, l'image du lecteur telle qu'elle se trouve représentée dans certains textes : le lecteur comme personnage, ou encore comme « narrataire » »². C'est justement à cette bipartition que nous allons emprunter pour conduire les analyses de cette réflexion qui sera focalisée sur la réception externe de Chester Himes. Par ailleurs, Wolfgang Iser s'est consacré à la théorie de l'effet (*Wirkung*) du texte sur le lecteur. Dans cette perspective, le principe de coopération textuelle implique des initiatives prises autant par le pôle émetteur que par le pôle récepteur. C'est pourquoi nous aurons recours à l'esthétique de la réception littéraire telle qu'annoncée par Umberto Eco qui remarque que « l'esthétique de la réception traduit comment une œuvre d'art peut d'un côté postuler une libre

¹ Gervais, B., « Lecture : tensions et régies », *poétique*, n°89, Paris, Seuil, 1992, p.106.

² Todorov, Tzvetan, « La lecture comme construction », *Poétique*, n°24, Paris, Seuil, 1975, p.417.

intervention interprétative de la part de ses destinataires et de l'autre présenter des caractéristiques structurales descriptibles qui stimulent et règlent l'ordre de ses interprétations possibles »¹. À la suite de ces théoriciens, Georges Molinié développe une autre conception résolument tournée du côté de la réception externe en termes d'effet. Pour lui, la réussite d'une œuvre littéraire dépend des réactions produites et empiriquement observables dans le marché de lecture. De ce point de vue, on peut se demander si les œuvres de Chester Himes ont provoqué dans le lectorat américain et français « un événement artistiquement retentissant ». De ce fait, quelle place occupe Chester Himes dans l'espace littéraire franco-américain ? Comment évoluent ses romans policiers ? Quelle en est la réception ? Ce questionnement appelle une grille de lecture qui attache du prix à l'action du lecteur dans le processus d'intégration de l'œuvre littéraire. Le lecteur n'est pas entendu ici au sens large, mais plutôt au sens de « celui qui occupe le rôle du récepteur, de discriminateur (fonction critique fondamentale qui consiste à retenir ou à rejeter), et dans certains cas, du producteur, imitant ou réinterprétant, de façon polémique, une œuvre antécédente (...) »². L'accent est mis sur la critique pour corroborer Starobinski pour qui « (...) la littérature et l'art ne deviennent processus historique concret que moyennant l'expérience de ceux qui accueillent les œuvres, en jouissent, la jugent (...) qui construisent ainsi les traditions, mais qui, plus particulièrement peuvent adopter à leur tour le rôle actif qui consiste à répondre à une tradition, en produisant les œuvres nouvelles »³. On peut estimer que dans l'horizon de la réception en acte, le lecteur réel a pris la parole pour rendre compte sous forme de co-énonciation, de son rapport, de sa rencontre avec les œuvres de Himes. Il y a donc eu des réactions émises, des positionnements multiples dans le champ littéraire américain et français. Dans ce travail, nous nous focaliserons davantage sur les romans policiers que Chester Himes a écrits en France. Chester Himes qui passe de l'espace littéraire américain à l'espace littéraire français est un vecteur de transfert culturel. Il véhicule pour ainsi dire des représentations et des savoirs. L'appropriation par la France du roman policier américain correspond pleinement à un phénomène de transfert culturel. À en croire Michel

¹Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p.71.

² Starobinski, J. cité par Jauss, H.-R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.12.

³*Ibid.*, p.13.

Espagne, « [...] lorsqu'on aborde un transfert entre deux espaces culturels, on ne peut en aucune manière les considérer chacun comme homogènes et originels : chacun est lui-même le résultat de déplacements antérieurs ; chacun a une histoire faite d'hybridations successives »¹. De ce fait, nous exploiterons la notion de transferts culturels bien élaborée par Michel Espagne. Il s'agira alors d'une recherche sur les transferts culturels qui fait partie des historiographies culturelles transnationales. Afin de mieux cerner les réceptions franco-américaines de l'œuvre singulière de Chester Himes, l'analyse partira du rôle qu'a joué Duhamel dans la réorientation esthétique himesienne à l'étude de Himes comme écrivain de son temps en passant par la vie de ce dernier à Paris.

Le polar himesien sous l'impulsion de Marcel Duhamel

Trente-trois ans après le décès de Chester Himes (1984-2017), son esthétique romanesque tout comme son itinéraire continuent de susciter des interrogations. Son œuvre est polymorphique, abondante et foisonnante ; son itinéraire à plus d'un titre fascinant et stimulant. Sa carrière d'écrivain de romans policiers le fait entrer dans une sorte de « cathédrale littéraire ». C'est ainsi que ses lettres de noblesse ont été accréditées dans la « République mondiale des lettres ». Chester Himes est un écrivain peu connu aux États-Unis. Pourtant, il est l'un des peintres les plus originaux de l'Amérique noire urbaine. Après sept premiers romans de tons et sujets variés, il a écrit, à l'intention des Européens et des Français en particulier, une dizaine de romans policiers ayant pour cadre le ghetto noir le plus célèbre d'Amérique : Harlem. C'est pourquoi Ambroise Kom déclare :

Bien qu'il soit né aux États-Unis et y a commencé sa carrière littéraire, Chester Himes est bien plus connu en Europe où il s'est exilé à l'âge de quarante-quatre ans, que dans son pays natal. Au terme de plusieurs années de nomadisme dans maintes villes du vieux continent, Himes s'était finalement établi à Alicante (Espagne) où il est resté jusqu'à sa mort en 1984. C'est en Europe que Himes s'est confirmé comme un écrivain de talent avec son entrée magistrale dans la Série Noire chez Gallimard en 1958 lorsque La Reine des pommes lui fait gagner le grand prix du roman policier. Parler donc de Himes

¹Espagne, M., « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 27 décembre 2016. URL : <http://rsl.revues.org/219> ; DOI : 10.4000/rsl.219

outré-Atlantique peut s'apparenter à une évidence tant il est vrai que pour pas mal de lecteurs américains, Himes occupe une place à part dans l'histoire littéraire africaine-américaine du fait justement de la fortune qu'il a connue en exil¹.

Himes n'est pas le seul, il est vrai, à avoir vécu aussi longtemps en Europe, mais il est sans doute celui dont l'œuvre la plus connue fut non seulement écrite de l'étranger, mais paraissait simultanément en traduction française et en version originale anglaise aux États-Unis. Bien plus connu du public français et européen que du lecteur américain, on peut donc penser que la condition « outre-Atlantique » de Chester Himes ne nécessite plus de démonstration. C'est en France que Himes s'est découvert les talents de romancier. Encouragé par Marcel Duhamel (créateur de la Série Noire), il se lance avec succès dans le roman policier. Il crée alors des personnages récurrents d'Ed Cercueil et Fossoyeur Jones, deux policiers noirs qui évoluent dans un Harlem haut en couleurs. Sa rencontre en 1957 avec Marcel Duhamel, traducteur de *S'il braille, lâche-le*, est décisive. Le fondateur de la série noire le convainc d'écrire des romans noirs, dans la veine behavioriste de l'époque. Himes, lecteur de Dashiell Hammett, décide de se baser sur ses écrits. Le succès vient rapidement et Himes est considéré comme un auteur important du polar *hard-boiled*. Là encore, son travail est plus apprécié en France qu'aux États-Unis, où il est classé dans les fictions commerciales alimentées au sexe et à la violence. Les ingrédients du polar américain sont donc réadaptés avec succès en France. En effet, le but poursuivi par Chester Himes est d'élargir le roman policier de telle sorte qu'il acquière une perspective multiculturelle et globale ; d'accroître le domaine de la littérature policière: alors qu'elle s'est pour l'essentiel occupé du polar américain que l'on appelle le roman noir.

Après un dernier roman « sérieux » en l'occurrence *La fin d'un primitif* sur la double contrainte dont l'épouse blanche est victime autant que le Noir, il part pour l'Europe en 1953. Il ne connaît qu'un succès modeste dans son pays. À Paris, il recommence à publier et il rencontre en 1957 Marcel Duhamel qui lui suggère de changer son orientation et d'écrire des premiers romans policiers. *La*

¹ Kom, A, « Chester Himes outre-Atlantique », *Regards croisés sur les Afro-Américains*, GRAAT n° 27, Presse Universitaires, François Rabelais, Tours, 2003, pp. 89.

Reine des pommes paraît en 1958 et obtient le Grand Prix de littérature policière. Ce roman est salué par des écrivains comme Giono, Cocteau et Sartre. Pourtant, Himes ne jouit pas d'un succès aux États-Unis. Lui-même l'exprime en ces mots :

[...]Je ne trouve pas anormal que l'on parle de moi comme d'un auteur de romans policiers, d'un auteur de suspense, puisque chacun des récits que j'ai écrits traite du crime, qu'il s'agisse de meurtres individuels ou de violence sociale, et pose des questions, ou essaie de résoudre des questions qui touchent à ce qu'on peut faire pour combattre ce crime. L'étiquette m'importe peu. Mais il faut bien savoir que c'est la presse, les médias, ceux qui influencent l'opinion, qui définissent en quelque sorte la littérature. On vous range ainsi dans une catégorie ou une autre. Et je ne m'attends pas à ce que les défenseurs, les garants du racisme blanc considèrent ma critique, directe ou voilée, avec sérénité. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles je ne jouis pas, aux États-Unis, de la réputation, ni surtout des ventes que je serais en droit d'espérer¹.

Toutefois, il se retire dans le Connecticut où il écrit *La troisième génération*. Il échoue à Harlem sans emploi et sans argent. Quelque temps après, la « World Publishing Company » accepte de réimprimer ce roman. Cette compagnie lui fait une avance de mille huit cents dollars qu'il dilapide rapidement avec une femme blanche, divorcée et fort habile à tisser des intrigues : Vandí. Avec cette réédition de *La troisième génération*, il reçoit en tout six mille deux cents dollars qui rendent possible un rêve longtemps caressé : quitter les États-Unis. Quelques droits d'auteur qu'il touche financent donc son voyage pour Paris.

Chester Himes : Vivre et écrire à Paris

Quittant sa femme et fatigué par le racisme ambiant, Himes part pour la France. À Paris, il fréquente Wright, mais aussi James Baldwin et Ralph Ellison. Son ami Richard Wright l'encourage et son livre, *La croisade de Lee Gordon*, est loué en France et décrié en Amérique. Dès lors, il espère qu'à Paris, avant d'être Noir américain, il sera d'abord un Américain noir. À Paris, Himes trouve peu à peu ses repères dans la communauté littéraire noire américaine dont les points de ralliement sont le café Monaco près de l'Odéon et le café de

¹Fabre, M., « Entretien avec Chester Himes », in *Le Monde*, 13 nov. 1970.

Tournon où pendant un temps, il prend le petit-déjeuner chaque matin avec Richard Wright et ses compagnons. De 1953 à 1955 paraissent successivement *Cast The First Stone*, basé sur son expérience en prison, *The Third Generation*, qui reprend les thèmes de *The Lonely Crusade*, et *La Fin d'un primitif*, histoire d'amour autobiographique entre un auteur noir raté et une femme d'affaires blanche. Ses romans connaissent beaucoup plus de succès en France qu'aux États-Unis.

En 1949, Serge Arcouet, le premier auteur français, est publié en « Série Noire » sous un pseudonyme anglo-saxon. En partie grâce à la personnalité de son fondateur, Marcel Duhamel, l'esprit « Série Noire » va se caractériser entre 1945 et 1977 par une admiration enthousiaste pour ces fameux romanciers de *L'Âge du roman américain*¹ et par une distanciation ironique par rapport à une thématique urbaine américaine. Les démarches créatrices de Chester Himes illustrent cette ambivalence et montrent que cette attitude à la fois esthétique et morale est susceptible d'apporter de nouvelles ouvertures au roman noir américain dans le champ littéraire français dans son ensemble. Ce qui intéresse Duhamel dans le roman noir c'est, paradoxalement, à la fois le « réalisme » et le « fantastique ». Pour lui,

*Dashiell Hammett, Chandler, Burnett, c'est réaliste. D'accord. Mais il y a aussi le roman fantastique que j'adore. Si je pouvais avoir des romans tirés des films fantastiques, bien écrits, avec des personnages bien plantés, tous les gestes du film [...] je serais très heureux, ce sont des histoires merveilleuses*².

Notons que les dernières découvertes de Duhamel, Chester Himes et Jérôme Charyn, sont des auteurs américains de romans policiers peu orthodoxes et pour lesquels l'écriture ultra-romanesque compte plus que l'intrigue : ils transgressent délibérément la loi d'économie du genre et multiplient les digressions et les descriptions. Depuis son arrivée en France, Chester Himes commence à publier dans la collection « Série Noire ». Quand Marcel Duhamel lança un appel et rechercha un roman policier « américanisé » pour la « Série Noire », ce fut Himes qui lui offrit ses services en faisant le pari de fabriquer un best-seller en dix jours et moins de quinze jours après, il

¹C.-E. Magny, *L'Âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1968.

²Duhamel, M., « le roman noir part toujours de la réalité », in *Le Magazine littéraire*, n°20, 1968, p. 17.

revenait avec un premier jet de *five Cornered Square* qui allait devenir *La Reine des pommes*. Comme nous l'avons dit plus haut, *If he hollers let him go* n'avait été qu'un demi-succès ; *La Croisade de Lee Gordon* avait été détesté ; *Cast the First Stone*, *La Troisième Génération*, *La fin d'un primitif* n'avaient pas réussi à lui procurer les retombées financières qu'il aurait pu escompter. Lorsque Himes frappe à la porte de Marcel Duhamel, il semble donc prêt à tout tenter pour venir à bout de l'adversité. L'invitation du Directeur de la « Série noire » aurait-elle pu trouver terrain plus fertile ? Avec *La Reine des pommes*, Chester Himes entame une phase d'expérimentation. Cette œuvre qui perturbe l'horizon d'attente contemporain ne fut pas reconnue dans sa spécificité même si son succès de scandale lui fit obtenir le Grand Prix de la littérature policière. Même s'il est vrai que ce premier roman policier produit en terre française lui procure le succès logiquement attendu en France et aux États-Unis, il n'en demeure pas moins vrai qu'il a quelques fois eu des démêlés avec la presse française. C'est ce que présente Himes dans un entretien avec Michel Fabre :

À plusieurs reprises, des articles qui devaient m'être consacrés, et qui étaient déjà prêts, n'ont pas été imprimés. Ce fut le cas de Paris Match. Et un autre article sur Harlem que j'avais moi-même préparé pour Lazareff a été refusé. Il a été publié par Présence Africaine. Mais rien de systématique. J'avais même donné à Candide, un petit article dans lequel je comparais le racisme des Français en Algérie à celui des Blancs américains. Ils l'ont passé et des amis m'ont parlé de représailles possibles de l'O.A.S. j'ai eu un peu peur mais il ne m'est rien arrivé¹.

En effet, le polar est pour Himes comme un cheval de Troie qui permettrait de s'introduire dans le « champ de grande diffusion symbolique » qui diffuse des biens destinés à des non-producteurs (le « grand public »). À ce sujet, on peut reprendre ces propos du critique de France-Dimanche : « Tous les détails spécifiquement américains du roman correspondent exactement aux conceptions que peut avoir des U.S.A. le Français qui va au cinéma et lit des revues américaines [...]. On y retrouve tous les clichés banals qui viennent à l'esprit lorsqu'on parle de l'Amérique »². Ces détails s'adaptent bien sûr aux

¹ Fabre, M. *Op.Cit.*

²Critique cité par P.-G. Pestureau, *Boris Vian, les Amerlauds et les Godons*, Paris, UGE, 10/18, 1978.

romans policiers de Chester Himes puisqu'il y décrit sans fards Harlem. Chester Himes est cet Afro-américain qui s'est installé en France. Dans ses polars, puisqu'il les produit à partir de la France, son Amérique est une Amérique rêvée. Quand il écrit ses romans policiers, il donne à ses lecteurs un produit made in U.S.A. conforme à ce qu'ils attendent, mais sur un fond assez vraisemblable - une vision mythologique de l'Amérique - . Le talent de Himes, souligne Crystel Pinçonat, est que « loin de platement figer des stéréotypes, grâce à un décor dépouillé, il leur donne le statut de "fragment de mythe" »¹. Anaïk Hechichea fait une analyse de cette « collection » de clichés qui semble s'appliquer à Chester Himes:

[Chester Himes] a décidé de flatter son public en lui donnant ce qu'il demande, c'est-à-dire les stéréotypes de la pornographie et du roman noir [...]. C'est ainsi que nous avons été amenés à croire à une Amérique qui correspondait à des mythes, à un pays qui n'existait pas, un pays imaginaire confectionné de toutes pièces par [Chester Himes], où il pourrait infliger symboliquement aux lecteurs toutes ses techniques².

Mais le romancier n'est pas un naïf, l'approche ludique des codes paralittéraires est une façon d'ouvrir le champ littéraire. Après la Deuxième Guerre mondiale, en France, le statut de l'écrivain, de même que le genre romanesque, est à réinventer. Pour Himes, on ne peut plus faire abstraction de l'existence de la puissance culturelle et économique hégémonique des États-Unis, ni de l'essor d'une nouvelle « culture », la culture de masse. L'esprit « Série Noire » va participer à ce « renouvellement des styles dans la littérature française ».

Chester Himes, écrivain de son temps

Les livres de Chester Himes, toujours pleins d'humour, se font au fil du temps de plus en plus pessimistes et désespérés en ce qui concerne la cause noire. Son premier roman *Qu'on lui jette la première pierre* sur sa vie en prison paraît en 1945 sans connaître de

¹ Pinçonat, C., *New York dans le roman français. Appropriation, exploitation et manipulation d'un mythe moderne (1945-1992)*, thèse de doctorat, Paris III, 1995, p.424.

²Anaïk Hechiche, *La Violence dans les romans de Boris Vian*, Paris, Publisud, 1986, p. 17, citée par C. Pinçonat, *Ibid.*, p. 141.

succès. Après avoir travaillé sur des chantiers navals en Californie tout en continuant d'écrire, il publie plusieurs livres sur la difficulté de porter la parole des Noirs sans la trahir. *La croisade de Lee Gordon* met en scène un jeune Noir idéaliste dans le monde syndical et politique. Cette œuvre monte les Noirs, les Blancs libéraux et les conservateurs patriotes contre lui. *La troisième génération* est une autobiographie romancée qui fâchera sa famille contre lui. Son roman *If he hollers let him go* est bien accueilli du public américain et choisi pour obtenir un prix de deux mille cinq cents dollars décerné par les éditeurs. Mais la proposition est rejetée parce que la femme d'un des membres du comité de sélection trouve que le livre lui donne la nausée. Himes se met en colère et le fait sentir de différentes manières, notamment à un congrès des écrivains de l'année 1945 organisé par la *Sunday Review of Literature*. L'accueil de ce roman en France est beaucoup plus chaleureux. En 1947, Chester Himes publie à New-York, *La croisade de Lee Gordon*. L'accueil du public est nettement défavorable et bien que son éditeur lui avance deux mille dollars pour son roman suivant, il hésite à l'écrire.

La critique historique marxiste de l'exploitation de l'homme par l'homme a fait de la ville-des-pouvoirs un objet d'étude. Avec le roman noir, et en particulier avec Dashiell Hammett, cette ville a un nom : c'est Poisonville, allégorie du Mal social et historique. Ces images de la ville corrompue vont constituer une thématique de la « Série Noire », ce que Juliette Raabe appelle « *les écuries d'Augias* (ou le nettoyage de la ville pourrie) »¹. Le Mal paraît irréductible à la nouvelle société capitaliste qui l'a fait naître. Il semble profondément enraciné dans les structures sociales. Himes situe ses romans policiers à Harlem. Dés lors, Kom précise qu'« [il] donne de Harlem ; certes de manière plaisante, une image laide, horrible, bouleversante. Un monde où tout se vole tant et si bien qu'on peut y voler les yeux d'un aveugle ou les cadavres d'un homme »².

Ainsi, l'intrusion de l'image de la ville dans le roman noir lui donne une forme fixe³. De cette forme fixe, il ne reste dans le polar

¹ Raabe, J., « Le phénomène Série Noire », dans Noël Arnaud, Francis Arnaud Noël, Lacassin Francis, Portel Jean (dirs), *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970, p. 292.

² Kom, A., *Le Harlem de Chester Himes*, Sherbrooke, Québec, Canada, Éditions Naaman, 1978, p.97.

³ Il faut noter que cette forme fixe est une nouvelle esthétique qui présente l'image triste, horrible, odieuse de la ville dans le roman noir.

français après 1968 que les révoltes de l'homme contre la ville. Depuis les années soixante-dix, une nouvelle « position stylistique et morale réaliste »¹, comme la qualifiait Jean-Patrick Manchette, a évolué vers encore plus de désillusions. En effet, Himes et les auteurs « Série Noire » étiquetés néo-polar ne sont pas étrangers aux critiques de la « société du spectacle », de la culture de masse et de l'américanisation. Ce genre est alors frappé par un paradoxe. Malgré l'essor du roman feuilleton télévisé, il reste un des plus beaux fleurons de tous ces produits de la consommation culturelle de masse.

Chester Himes a bien compris l'ambiguïté de la situation, c'est pourquoi ses préoccupations rejoignent celle d'un auteur de littérature dite « sérieuse ». Auteur américain de romans noirs publié en « Série Noire », on peut croire qu'il avait lu *La Société du spectacle* de Guy Debord. Pour Chester Himes, il n'est donc plus possible à présent de faire œuvre originale. Il est nourri de littérature anglo-saxonne et admire ces « individus talentueux et furieux « qui » ont choisi de pratiquer « l'art industriel » d'une manière contestataire et antisociale (exemple : Dashiell Hammett auteur de polars, George Orwell auteur de romans sociaux et [Richard Wright auteur de romans réaliste]. [...]) »². Pour Himes, la technique est « grosse de toute une métaphysique »³. Sa littérature sera d'emblée parodique et recourra massivement à l'intertextualité. Reprise et détournement constant des clichés, jeu sur les noms des personnages, utilisation des marques à titre d'effets de réel, Himes pratique la « récupération » comme les artistes plasticiens à la même époque. Il réutilise ces objets usagés de consommation de masse que sont les recettes éprouvées du genre.

Les productions de Himes ont été reçues comme tout à fait conformes aux conventions du genre : par exemple, beaucoup de lecteurs de la « Série Noire » ont admiré ses choix de la focalisation dans *La Reine des pommes*, en conséquence le roman a été reçu et même traduit en français. La rencontre avec la culture populaire américaine a été décisive pour Chester Himes. À la fois médiatrice et initiatrice, la collection de Marcel Duhamel a été un creuset pour la

¹ Manchette, J.-P., « Cinq remarques sur mon gagne-pain », dans *Les Nouvelles littéraires*, n°2565, 30 déc. 1976, rééd. Chroniques, Doug Headline et François Guérif directeurs de publication, Paris, Rivages, 1996, pp. 155.

² *Ibid.*

³ Sartre, J.-P. cité par Magny, Cl.-Ed., *L'Âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1968, p. 13.

création romanesque. Himes a modifié, à sa manière, les habitudes de lecture du grand public en bouleversant l'horizon d'attente du lecteur français et américain. Il a ouvert la voie à ce qu'on appellera en Europe et aux États-Unis métapolar et métafiction policière. Après lui, un autre processus s'amorce : les romanciers français ne sont plus dans une interprétation ludique et critique du polar américain. Le *thriller* français a désormais gagné son autonomie et la littérature de genre est en voie de légitimation. Du fait du développement des banlieues, la ville française évolue considérablement. Aussi, la représentation que le citadin a de lui-même se modifie. Le polar français ne peut pas se tenir à l'écart de ces transformations. Ces représentations de la ville française sont désormais dans un autre rapport avec les images de la mégapole américaine.

Conclusion

Au terme de cette réflexion, une rapide rétrospective est utile pour mieux placer Himes dans le monde afro-américain. Nous avons vu que Chester Himes n'a eu qu'un succès limité aux États-Unis. Nos analyses ont confirmé cette assertion en montrant à quel point il est connu en Europe et notamment en France. De par le caractère de ses romans policiers, il occupe parmi ses contemporains une place particulière. Ses romans policiers mettent un accent particulier sur les préoccupations sociales de Harlem. Himes n'a jamais cessé de rappeler à quel point il voulait être réaliste dans sa peinture de Harlem. Bien que certaines scènes apparaissent invraisemblables et qu'on ait parfois l'impression d'être transporté dans un monde imaginaire, l'auteur maintient que le Harlem de ses romans policiers est très proche du ghetto noir tel qu'il est. L'atmosphère un peu sèche et grotesque de cet univers est d'autant mieux rendue que le mode de l'expression de Himes s'adapte remarquablement à la vision de l'auteur. Le travail de Chester Himes s'appuyait sur deux options : d'une part, la position radiesthésiste par laquelle il faisait entrer dans ses textes des tournures américaines et des réalités liées à la culture du pays ; d'autre part, la position cébiste en ce qu'il répondait et réagissait aux goûts et aux besoins de son temps. En outre, les écrivains de polar africain comme Mongo Beti, Simon Njami et Bolya Baenga ayant vécu en France, ont eux-aussi favorablement accueilli Chester Himes. Ils se sont abreuvés à la source vive de cet écrivain afro-américain au point d'en devenir des épigones.

Bibliographie

- Aron, P., et al., *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige - Dicos poche », 2004
- Coste, D., « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie littéraire », dans *Poétique*, n°43, Paris, Seuil, 1983
- Duhamel, M., « le roman noir part toujours de la réalité », dans *Le Magazine littéraire*, n°20, 1968
- Entretien avec Yannick Bourg paru dans *Combo !*, Paris, n°8, automne 1991
- Espagne, M., *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999
- Espagne, Michel et Werner, Michael (Dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988
- Espagne, M., « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 27 décembre 2016. URL : <http://rsl.revues.org/219> ; DOI : 10.4000/rsl.219
- Fabre, M., « Entretien avec Chester Himes », dans *Le Monde*, 13 nov. 1970
- Gervais Bertrand , « Lecture : tensions et régies », dans *poétique*, n°89, Paris, Seuil, 1992
- Hechiche, A., *La Violence dans les romans de Boris Vian*, Paris, Publisud, 1986
- Jaus, Hans Robert, « Phénoménologie de la jouissance esthétique », dans *Poétique*, n° 39, Paris, Seuil, 1979
- Jauss, Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans *Théorie des genres*, Seuil, coll. Points, 1986
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978
- Kom, A. « Chester Himes outre-Atlantique », *Regards croisés sur les Afro-Américains*, GRAAT n° 27, Presse universitaires, François Rabelais, Tours, 2003
- _____, *Le Cas Chester Himes*, Paris, Nouvelles du Sud, 1994
- _____, *Le Harlem de Chester Himes*, Sherbrooke, Québec, Canada, Éditions Naaman, 1978
- Magny, Cl.-Ed., *L'Âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1968
- Manchette, J.-P., « Cinq remarques sur mon gagne-pain », dans *Les Nouvelles littéraires*, n°2565, 30 déc. 1976, rééd. Chroniques, Doug Headline et François Guérif directeurs de publication, Paris, Rivages, 1996
- Marcuse, H., *Vers la libération, Au-delà de l'homme unidimensionnel*, Trad. J.B. Grasset, Denoël Gonthier, 1969
- Mariniello, S., « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans Isabel Rio Novo, Célia Vieira (Dir.), *InterMédia. Études en intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011
- Pestureau, P. G., *Boris Vian, les Amerlauds et les Godons*, Paris, UGE, 10/18, 1978
- Pestureau P. G., *Les Modèles anglo-saxons et le renouvellement des styles dans la littérature française (1940-1960)*, thèse pour doctorat d'Etat, Paris IV Sorbonne, 1980
- Pinçonat, C., *New York dans le roman français. Appropriation, exploitation et manipulation d'un mythe moderne (1945-1992)*, thèse de doctorat, Paris III, 1995

Raabe, J., « Le phénomène Série Noire », dans Noël Arnaud, Francis Arnaud Noël, Lacassin Francis, Portel Jean (dirs), *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Plon, 1970

Todorov, T., « La lecture comme construction », dans *Poétique*, n°24, Paris, Seuil, 1975

Umberto, E., *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985

MYTHE ET COMÉDIE DANS LA LITTÉRATURE FRANCAISE, DE DIANA-ADRIANA LEFTER

Juliette ARMAND¹

Ce n'est pas un ouvrage des plus récents, mais c'est une très intéressante découverte pour tous les passionnés du mythe et de la relation entre le mythe et la littérature. L'ouvrage *Mythe et comédie dans la littérature française*², écrit par Diana-Adriana Lefter, enseignante universitaire en Roumanie, est une lecture incontournable pour ceux désireux d'étudier la relation entre le mythe et le théâtre.

L'ouvrage est invitant par son titre même, car il renvoie à une relation que l'on pourrait croire impossible, entre un genre dramatique qu'Aristote opposait à la tragédie et le mythe qui, au moins pour l'Antiquité, a été matière de prédilection pour la tragédie. Le mérite de l'auteur est d'autant plus important qu'elle concentre son étude sur cette relation difficile et difficilement repérable à la fois.

Structuré en cinq chapitres, l'étude de Mme. Lefter se propose à la fois un court historique du genre comique et de la relation entre le mythe et le théâtre et des investigations plus poussées sur un mythe en particulier, le mythe de Hercule, qu'elle suit dans une évolution diachronique, notamment chez Rotrou, Molière et Giraudoux. Cette vision diachronique confère de l'unité à la démarche et met l'auteur dans la position de formuler des conclusions pertinentes sur la présence du mythe dans le texte comique.

Les analyses détaillées sur les trois pièces comiques sont précédées par deux chapitres d'histoire littéraire, *Mythe et comédie dans l'Antiquité grecque et romaine* et *La comédie classique en France*, parties de l'ouvrage qui éclaircissent l'histoire de la présence du mythe dans la comédie et les exigences littéraires auxquelles il doit se plier pendant l'époque classique.

Un autre chapitre, *Paroles de l'auteur et paroles des personnages* s'occupe du texte théâtral, utilisant les concepts énoncés

¹ armand.j@yahoo.fr, Université de Picardie Jules Verne, France.

² Lefter, Diana-Adriana, *Mythe et comédie dans la littérature française*, Bucaresti, Editura Universitatii din Bucaresti, 2010.

par Anne Ubersfeld et Pierre Larthomas. Le mérite de Diana-Adriana Lefter est d'avoir su montrer comment, par des procédés et modalités discursives propres au texte théâtral, les auteurs comiques ont pu mettre en œuvre le mythe dans la comédie.

Le choix d'une même histoire mythique, suivie dans trois œuvres comiques *La Naissance de Hercule* de Rotrou, *l'Amphitryon* de Molière et *l'Amphitryon 38* de Giraudoux assure la cohérence de la démarche. L'auteur montre comment, à des époques différentes et répondant à des contraintes littéraires, formelles et idéologiques distinctes, le mythe a été utilisé – peu modifié chez Molière et Rotrou, largement contaminé chez Giraudoux – pour servir à des fins exemplaires. Diana Lefter remarque que, « Le mythe conserve, même utilisé dans ce genre plus « léger » sa portée sociale, notamment d'instruire les masses, non pas par le modèle à suivre présenté, mais par le contre-modèle qui peut rendre l'homme risible. Si la tragédie exploite le côté exemplaire du mythe, la comédie fait usage du côté privé de celui-ci [...] »¹

Une excellente et formatrice lecture, l'ouvrage de Diana-Adriana Lefter. L'auteur propose un sujet peu débattu jusqu'à ce moment et dont l'étude demande beaucoup d'énergie et de minutie dans la recherche. Un sujet qui, certainement, mérite d'être approfondi.

Texte de référence

Lefter, Diana-Adriana, *Mythe et comédie dans la littérature française*, Bucaresti, Editura Universitatii din Bucaresti, 2010

¹ Lefter, Diana-Adriana, *Mythe et comédie dans la littérature française*, Bucaresti, Editura Universitatii din Bucaresti, 2010, p. 103.