



04

Éditorial

12

La résilience libanaise
Des présents sans lendemain
Inès Prévot

28

La poétique de l'Anthropocène
« Un présent sans avenir » dans *Les Sept Solitudes* de **Lorsa Lopez** de **Sony Labou Tansi**
Alice Desquilbet

25

Personne ne peut photographier le vent
L'insaisissable présent dans *Le Vent* de **Claude Simon**
Jeanne Castillon

38

Réalisme social et avant-gardisme
Représentation de la mort en Espagne au XIX^e siècle
Marcela Rivas-Jamett

47

Fossilisation de l'instant photographique
Vers une mémoire du temps chez **Sugimoto**
Alexandre Melay

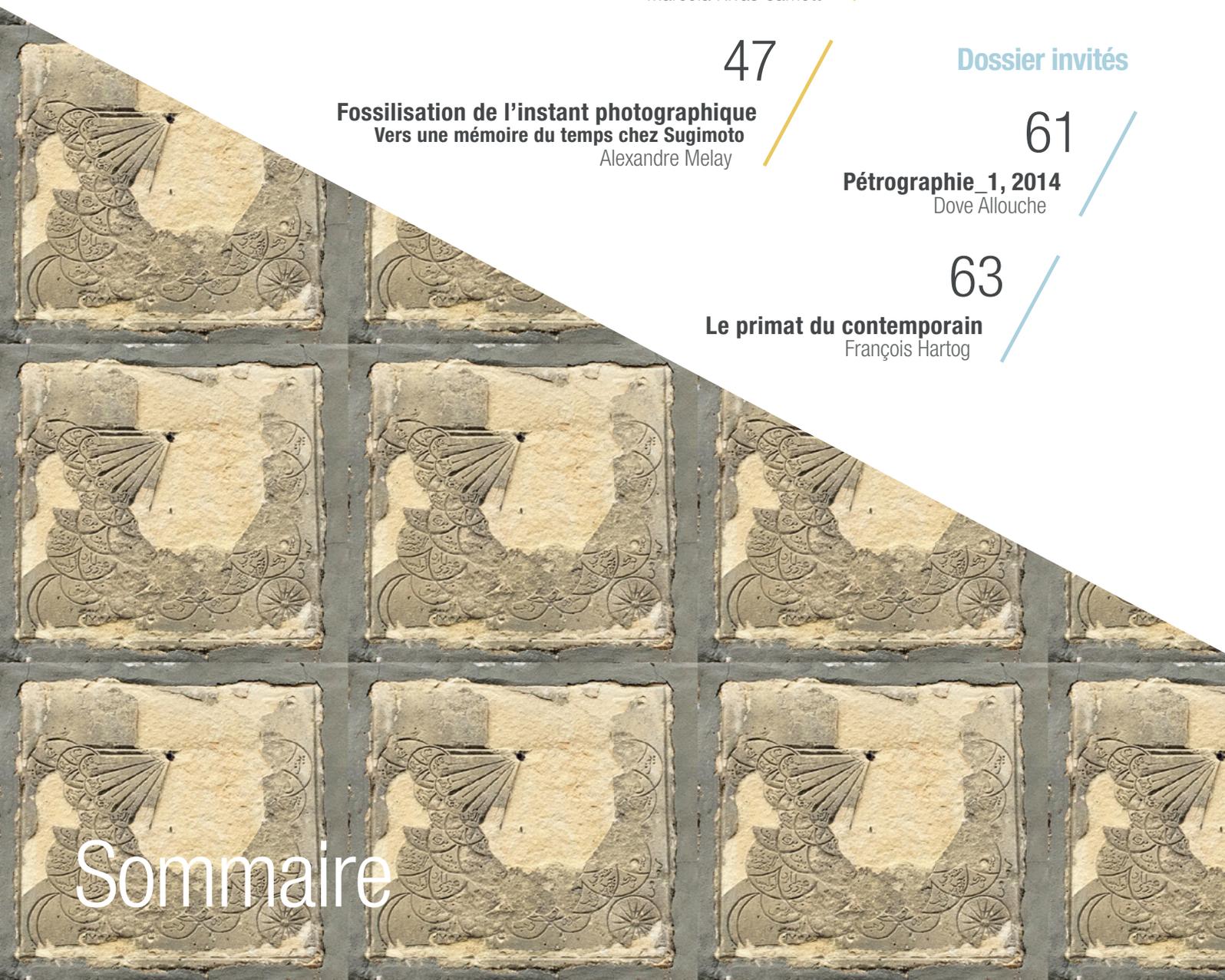
Dossier invités

61

Pétrographie_1, 2014
Dove Allouche

63

Le primat du contemporain
François Hartog



Sommaire

73

Grandeur et présence

Nathalie Heinich

78

Enseigner

la littérature contemporaine française... en Suisse romande !

Jérôme Meizoz

81

Le temps d'apprendre

Représentations des temporalités d'un apprentissage professionnel

Géraldine Moreau

91

Le facsimilé de la grotte Chauvet

Appréhender le temps de la préhistoire dans l'intensité du temps présent

Léa Maroufin

102

L'Histoire mobilisée

Réactualiser *San Antonio v. Rodriguez*, 1973

Esther Cam-Ly Cyna

114

« Time's Up ! »

2018, le « temps révolu » des représentations sexistes à l'écran ?

Héloïse Van Appelghem

127

Vincent Macaigne

Un théâtre furieusement et nécessairement au présent

Isabelle Debysier

139

Biographies

144

Notes photographiques

Éditorial

Est-il possible de parler d'un présent, ou faudrait-il privilégier la forme plurielle, afin de rendre compte de sa diversité à travers les âges, les cultures et les disciplines ? Comment délimiter le présent, alors qu'il est hanté par les spectres du passé et la crainte du futur ? Ces questions étaient le point de départ du « présent » numéro, qui, au vu des contributions, préfère garder cette hésitation entre singularité et pluralité dans le titre. Il s'agira donc dans ce neuvième numéro d'interroger les diverses conceptions et représentations de(s) présent(s), en tant qu'instant, immédiateté, ou encore espace-temps rapporté au passé et au futur.

L'œuvre cinématographique *The Clock* de Christian Marclay est exemplaire de cette superposition des couches temporelles et de ce dédoublement du présent en présents pluriels. Projetée au Centre Pompidou pendant trois mois en 2014, cette vidéo montre des horloges à travers l'histoire du cinéma. Elle repose sur une juxtaposition d'extraits d'une durée totale de vingt-quatre heures : le temps montré à l'écran concorde exactement avec le temps présent dans la projection. Sur l'écran, un·e acteur·rice regarde sa montre, l'horloge indique qu'il est 12h05 ; dans la salle, le·a spectateur·rice regarde en même temps sa montre et constate qu'il est effectivement 12h05. Ainsi, le passé de l'enregistrement filmique s'aligne avec le présent de la représentation, brouillant les distances. Le philosophe italien Giorgio Agamben soutient que les œuvres d'art du XXI^e siècle ne chercheraient plus à représenter une nouvelle chronologie, mais une *kairologie*, c'est-à-dire une transformation qualitative du temps : « La tâche originelle d'une authentique révolu-

tion n'est plus simplement 'changer le monde', mais également et surtout 'changer le temps'¹. »

Le changement de temps le plus révolutionnaire que nous avons connu dans les dernières décennies est sans nul doute l'irruption d'Internet et des Nouveaux Médias, entraînant le règne du présent qui immerge les individus dans une instantanéité sans cesse renouvelée. Au cours des dernières décennies, ces technologies ont considérablement modifié les rapports individuels et collectifs au temps, constituant un changement de paradigme épistémologique similaire à celui qu'ont opéré les précédentes révolutions technologiques de la modernité. « L'expérience de la modernisation est une expérience de l'accélération² », écrit le sociologue allemand Hartmut Rosa dans *Accélération. Une critique sociale du temps*, une accélération qu'il différencie en trois types : l'accélération technique, l'accélération du rythme de vie et l'accélération de la vitesse des transformations sociales et culturelles³. À présent, nul·le ne contestera que nous ressentons une accélération de notre mode de vie — que certain·e·s tâchent de décélérer⁴, en revenant par exemple au « *slow food* », en adaptant un mode de vie minimaliste, ou encore en réduisant l'utilisation de leurs appareils « connectés ». À l'inverse, certaines femmes et certains hommes expriment leur sentiment de devenir invisibles, voire inexistant·e·s, dès lors qu'ils ou elles ne sont plus présent·e·s sur les réseaux sociaux : se montrer par le biais de publications visuelles et/ou verbales, destinées à recevoir des commentaires et validations par les pairs, apparaît alors comme une forme nouvelle et nécessaire de présence au monde. Aujourd'hui, les supports numériques offrent en effet la possibilité de

mémoriser chaque instant du quotidien à travers l'enregistrement visuel et sonore. Cette invitation à capturer sans cesse le présent génère le besoin toujours plus grand de s'assurer d'être présent·e sur les réseaux, et d'y être bien re-présenté·e : le partage de l'instantané devient une machine à produire du présent. Or, la surabondance dans la documentation de l'existence modifie par un phénomène corollaire le rapport au passé : en vertu d'une accélération redoutable du phénomène d'obsolescence, tout enregistrement, tout témoignage, toute trace de l'existence, acquiert aussitôt le statut d'archive, classée, voire oubliée dans les mémoires des disques durs et des serveurs.

Ce règne du présent et de l'imédiateté génère un sentiment d'inquiétude que le concept de présentisme, forgé par l'historien François Hartog⁵, permet d'appréhender. La notion renvoie à cet état du monde dans lequel le présent a triomphé : sans passé ni avenir, nos sociétés écrivent leur histoire immédiate dans un processus de patrimonialisation constant. Avec le présentisme, concept historique à la croisée de deux disciplines — l'anthropologie et l'histoire —, François Hartog poursuit la proposition de Marshall Sahlins⁶ permettant de revisiter les temporalités historiques au profit d'une vision anthropologique privilégiant l'expérience. Le présentisme, rapport de nos sociétés aux formes de temporalités contemporaines, est alors à saisir dans un feuilletage d'historicités incluant les subjectivités des sujets historiques. Coexistent alors, comme le signale Jacques Revel, un rapport objectif au temps, mesurable et balisé, et un rapport subjectif, l'expérience et l'exploration de la temporalité par les individus⁷.

Pour d'autres, il y a lieu de s'alarmer de ces changements paradigmatiques. Henry Rousso, qui a travaillé sur le XX^e siècle, met en garde contre un « présent catastrophe⁸ », tandis

que Patrick Boucheron, spécialiste du Moyen Âge et de la Renaissance, évoque un « présent menace ». Dans sa leçon inaugurale au Collège de France⁹, ce dernier invite à la vigilance critique face à la « frénésie du présent » et fait l'éloge de l'histoire, en tant que cette discipline constitue selon lui un rempart contre l'enlisement dans l'imédiateté. Elle appelle en effet au repos de la conscience, condition nécessaire pour l'exercice de la pensée et pour la vigilance critique : il faut pouvoir « étonner la catastrophe », affirme-t-il, en citant Victor Hugo. L'histoire et les disciplines des humanités apparaissent alors comme de précieux garde-fous contre les modes et les mouvements incessants du présent, initiant à une forme de sagesse atemporelle.

Néanmoins, les lettres et sciences humaines ne sont-elles pas elles-mêmes soumises à de contraignantes exigences temporelles ? D'un côté, pour faire avancer les connaissances, le·a chercheur·se doit se soustraire aux modes et s'efforcer de se forger un regard hors du temps, effort incontournable pour un rapport déontologiquement et intellectuellement juste au savoir. D'un autre côté, ses questionnements répondent aux besoins qui lui sont dictés par le monde contemporain, non seulement parce qu'il·elle est soumis à des logiques institutionnelles de financement *a priori* plus favorables à la recherche immédiatement utile, mais également parce que lui·elle-même ne saurait s'extraire entièrement de son temps, de ses inquiétudes et de ses passions.

Ce neuvième numéro de la revue *Traits-d'Union* donne l'occasion à de jeunes chercheur·se·s de contribuer à la réflexion collective sur le présent et la temporalité. Les articles qu'il propose donnent un aperçu de la manière dont les différentes disciplines peuvent conjointement éclairer une notion aussi transversale que le temps. Comment la fiction, la

peinture ou encore la photographie enrichissent-elles la conscience du temps ? Qu'est-ce que les discours philosophiques ou sociologiques ont à nous apprendre de notre rapport au présent et au passé ? Comment la question de la temporalité s'impose-t-elle dans des disciplines aussi diverses que la didactique, la muséographie ou encore le droit ? Pour mieux examiner cet objet protéiforme qu'est le présent, à la fois concept abstrait, instant immédiat, époque rapportée au passé et au présent, temporalité et rythme de vie, nous invitons les lecteur·rice·s à accepter ce pacte de lecture de l'hétérogénéité. Il s'agira alors une nouvelle fois de tenter de saisir ce temps déjà écoulé que les chercheurs·ses s'efforcent d'isoler et les artistes de capter.

Ce numéro s'ouvre sur le présent dans la littérature. Alice Desquilbet propose dans son article une lecture d'un roman de l'écrivain congolais Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* à partir de la notion d'anthropocène : elle montre comment la crise écologique contemporaine, dont les mises en garde semblent demeurer inaudibles, trouve écho dans la narration romanesque qui annonce elle aussi la catastrophe à venir dès l'incipit, sans que cette connaissance suffise pour autant à sortir de l'impuissance et à éviter le désastre. Le roman *Le Vent* de Claude Simon, étudié par Jeanne Castillon, poursuit le questionnement sur la représentation du présent dans l'œuvre littéraire. Louant la photographie en cela qu'elle seule permet de capter le présent, l'auteur explore les possibilités qu'offre le présent d'écriture pour fonder une poétique. L'article suivant, proposé par Marcela Rivas-Jamett, déplace ces interrogations de la littérature vers la peinture et donne l'occasion de voir comment l'art pictural espagnol, et en particulier la représentation des scènes de mort à travers deux tableaux, *Et on dit encore que le poisson est trop cher !* de Joaquín Sorolla (1894) et *Un malheur*

de José Jiménez Aranda (1890), interroge la construction de la contemporanéité par la représentation d'ouvriers et d'artisans, longtemps oubliés par l'histoire. L'étude qu'Alexandre Melay consacre à l'œuvre de Hiroshi Sugimoto, *Seascapes*, vient clore ce premier volet de la revue consacré aux arts et aux lettres. La série photographique de l'artiste japonais, commencée il y a plus de trente ans, révèle des images monochromes de paysages marins qui tentent de figer le présent. « L'éternel maintenant » de la pensée bouddhiste dialogue ainsi avec l'« éternel contemporain », qui constitue notre point de départ et fil rouge.

Au cœur de ce neuvième numéro de la revue, le dossier « Invités » se compose de quatre contributions universitaires et artistiques. L'artiste photographe Dove Allouche nous fait l'honneur de présenter un tirage argentique de la série *Les Pétrographies* sur un échantillon de stalagmite de la grotte de Remouchamps en Belgique. Ce morceau de calcite, marqué par le temps, les variations climatiques, l'action humaine, exprime par ses rainures son histoire : le temps se dévoile par des traits qui sont comme dessinés sur ce matériau si solide qu'il semble immuable. Cette représentation matérielle d'une temporalité longue s'oppose à notre présent éphémère, tout en préservant l'illusion de l'éternité. François Hartog apporte ensuite une précieuse contribution au numéro par un texte qui examine le « primat du contemporain », lequel exige de manière toujours plus pressante une réaction immédiate à toute sollicitation. Il montre comment le problème intellectuel et philosophique du rapport au temps prend une dimension politique et sociale majeure. Revenant enfin sur les notions de présentisme et de régime d'historicité, il montre comment les articuler avec la technologie. La sociologue Nathalie Heinich propose ensuite une réflexion sur l'analogie entre « grandeur

et présence », à partir d'exemples tirés de l'actualité, tels que la victoire des Bleus en juillet 2018, ou plus récents encore, comme l'exposition *The Artist is Present* de Marina Abramović en 2010 au MoMA à New York. Elle tente de répondre à la question suivante : que signifie « être là » dans le monde artistique ? Ce dossier « Invités » se clôt enfin par une contribution de l'écrivain et professeur en sociologie de la littérature Jérôme Meizoz, qui se penche sur les conditions de l'enseignement de la littérature contemporaine française en Suisse romande, et montre comment le fait d'intégrer pleinement l'extrême contemporain dans l'enseignement littéraire contribue à faire accéder le plus grand nombre au plaisir de la littérature et à faire de la culture un domaine vivant au présent.

Le volet suivant propose trois articles qui ont pour trait commun qu'ils invitent à considérer la manière dont le rapport au temps conditionne l'expérience et la perception du monde et s'ouvre par un article de Géraldine Moreau qui s'intéresse elle aussi à des questions d'enseignement. Elle étudie les temporalités de l'apprentissage au sein de deux formations, l'une en ébénisterie et l'autre en mime corporel. Comment s'enseignent les gestes ? Quelle conscience les apprentis ont-ils de ce temps nécessaire à l'incorporation des techniques ? L'auteure complète sa réflexion sur la temporalité des apprentissages par un regard critique sur les outils qui sont à la disposition du chercheur·se pour capter ce présent feuilleté. L'article suivant, proposé par Léa Maroufin, est une étude de cas sur la Caverne du Pont d'Arc, qui est une copie de la grotte Chauvet, créée afin d'enrayer la dégradation du patrimoine par la massification du tourisme. À partir d'observations et d'entretiens avec les guides et les visiteur·ses, elle montre comment ce simulacre spatial et temporel reconstruit la préhistoire à partir de notre présent, et en quoi le présent de la visite influence encore le

regard sur le passé lointain. L'article suivant est issu de la collaboration de son auteure, Esther Cyna, historienne de formation, avec l'avocat Michael Rebell. Celui-ci mène une procédure judiciaire majeure aux États-Unis afin de renforcer l'égalité dans l'éducation scolaire. Cette expérience du droit permet à l'auteure de l'article d'observer comment les conditions présentes de production de la recherche historique déplacent le regard sur le passé. L'enquête historique subit en effet des infléchissements notables selon qu'elle se déroule en contexte universitaire ou en contexte judiciaire.

Enfin, le dernier volet de ce numéro est consacré aux arts et médias. Il commence par un article d'Héloïse Van Appelghem sur les conséquences de l'affaire Weinstein et sur l'actuel débat concernant la place des actrices à Hollywood. Dans une perspective féministe, l'article rend compte de la représentation — et de la non-représentation — des femmes à l'écran, et montre comment les stéréotypes se confrontent aux revendications du présent. Il revient à Isabelle Debyser de clore la revue par un article qui s'intéresse au théâtre de Vincent Macaigne, dont les mises en scène ont pu susciter des réactions virulentes, en particulier dans le contexte de festivals. Le présent s'impose ainsi bruyamment, aussi bien dans l'écriture de l'œuvre que dans son contexte de représentation.

Ce neuvième numéro de la revue des jeunes chercheurs·ses de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 a opté pour une approche interdisciplinaire et diachronique, précieuse pour rendre compte de la pluralité des conceptions du présent. La diversité des regards invite à découvrir des échos aussi bien dans les concepts que dans les outils. Incidemment, l'étude d'un objet transversal tel que le présent permet enfin de confronter les pratiques de recherche et d'entamer — ou de poursuivre — une réflexion méthodologique sur la

manière dont le(s) présent(s) conditionne(nt) l'investigation d'un fait littéraire, artistique, historique ou social. Il appartient alors dès lors au chercheur·se de s'efforcer d'être

consciente de ses propres biais et de ses conditions de production du savoir, et de toujours se demander : comment suis-je situé·e ? •

¹ Notre traduction : « La tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente 'cambiar el mundo', sino también 'cambiar el tiempo' ». Agamben Giorgio, « Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo », *Infancia e historia*, trad. de l'italien par Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001, p.131.

² Rosa Hartmut, *Accélération. Une critique sociale du temps*, trad. de l'allemand par Didier Renault, Paris, Éditions La Découverte, 2010, p.36.

³ *Ibid.*, p.11-12.

⁴ Voir à ce sujet le dernier ouvrage de Hartmut Rosa, tâché par la presse allemande du gourou de la décélération ; cf. Rosa Hartmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, trad. de l'allemand par Sacha Zilberfarb, Paris, La Découverte, 2018, p.7.

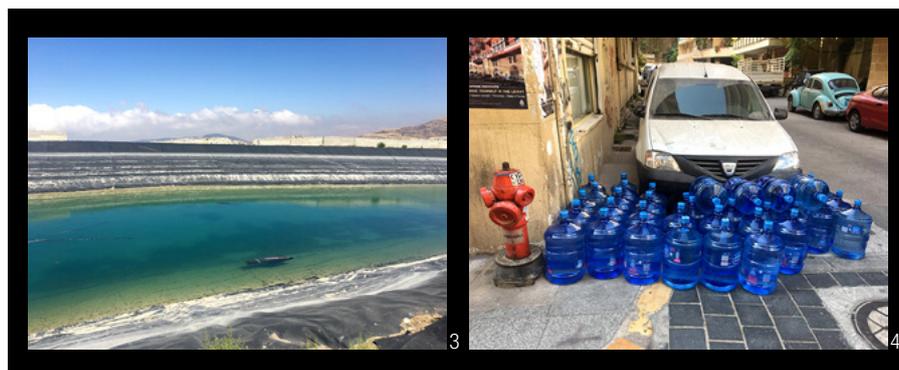
⁵ Hartog François, *Régimes d'historicité - présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.

⁶ Sahlins Marshall, « Des îles dans l'histoire », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n°6, 1989, p.1361-1363.

⁷ Revel Jacques, « Pratiques du contemporain et régimes d'historicités », *Le genre humain*, Paris, Seuil, n°35, 1999/2, p.13-20.

⁸ Rouso Henry, *La dernière catastrophe : L'histoire, le présent, le contemporain*, Paris, Gallimard, coll. Essais, 2013.

⁹ Boucheron Patrick, *Ce que peut l'histoire : Leçon inaugurale prononcée le jeudi 17 décembre 2015*, Paris, Collège de France, 2016, [en ligne], <http://books.openedition.org/cdf/4507>.



COMITÉ DE RÉDACTION

RÉDACTRICES EN CHEF : **Alice Burrows** (Dr.), **Gianna Schmitter** (ED 122) et **Aïcha Kathrada** (Dr.) | SECRÉTAIRES DE RÉDACTION : **Marion Coste** (Dr.) et **Justine Le Floc'h** (Paris 4) | RESPONSABLES DU COMITÉ SCIENTIFIQUE : **Anne Sweet** (Dr.) et **Emilie Cheyroux** (Dr.) | CHARGÉE DE FINANCES : **Priscilla Coutinho** (Dr.) | CHARGÉS DE MISSION : **Claire Poinso**t (Dr.) et **Fanny Auzeau** (Dr.) | RESPONSABLE DU DOSSIER INVITÉ : **Antonino Sorci** (ED 120) | CHARGÉE DE COMMUNICATION : **Alexia De Mari** (ED 267)

COMITÉ SCIENTIFIQUE

(PROFESSEURS ET MAÎTRES DE CONFÉRENCE)

Emmanuelle Avril, Professeure, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 514, CREW | **Carmen Ballestero de Celis**, MCF, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 122, CLESTHIA | **Lamia Boukhannouche**, MCF, Université Blida 2, Laboratoire de phonétique Blida 2 | **Catherine Brun**, Professeure, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 120, THALIM | **Cristelle Cavalla**, Professeure, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 268, DILTEC | **Claude Chastagner**, Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier 3, EMMA | **Thibaut Clément**, MCF, Paris 4, HDEA | **Valérie Delavigne**, MCF, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, CLESTHIA | **Marie Franco**, Professeure, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 122, CREC | **Martin Goutte**, MCF, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 267, l'IRCAV | **Céline Largier Vié**, MCF, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 514, CEREG | **David Lipson**, MCF, Université Strasbourg, SEARCH | **Carole Matheron**, Professeure, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 120, CERC | **Monica Michlin**, Professeure, Université Paul-Valéry Montpellier 3, EMMA | **Bertrand Rouby**, MCF, Université de Limoges, EHIC | **Valérie Spaëth**, Professeure, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 268, DILTEC | **Mathias Stenle**, MCF, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 267, IRCAV

COMITÉ SCIENTIFIQUE (DOCTEURS)

Fabien Landron, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED122 | **Camille Prunet**, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, IRCAV | **Christos Nikou**, Sorbonne Université CRLC/EA 4510 | **Yann Descamps**, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED514/EA4399 | **Julien Heurdier**, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, CLESTHIA/EA 7345 | **Marie Moreau**, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, EA4399 | **Blanchon Karine**, Inalco (CEROI) | **Bhawana Jain**, Nice Sophia Antipolis, LIRCES | **Maria Serafina Russo**, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, DILTEC | **Aude A. Gwendoline**, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Tract | **Fadi Khodr**, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 120/THALIM | **Mariangela Albano**, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 268/HTL | **Maeva Barrière**, Université Toulouse Jean Jaurès 2 | **Enrique Cortes Lavarride**, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, IHEAL | **Rajar Gmir Ezzine**, Sorbonne Nouvelle – Paris 3/LaTTiCe | **Sharhrzad Keshvari-Rad**, Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Houda Landolsi**, Sorbonne Nouvelle – Paris 3/CREDA/IHEAL | **Annalisa Lombardi**, Université de Rome La Sapienza | **Meera Pereampalam**, IRCA Université Sorbonne Paris Cité/ Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Luisa Assunção Pesché**, Sorbonne Nouvelle – Paris 3/CREPAL

COMITÉ DE LECTURE

Juliette Al Abiad, doctorante, Paris-Sorbonne Paris 4, Institut de géographie de Paris | **Mathilde Albisson**, doctorante contractuelle, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 122 | **Alexandra Beausire**, docteure, Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Eliza Benites**, doctorante en cotutelle, University of Arizona et Sorbonne Nouvelle – Paris 3, IHEAL | **Mariana Camargo**, doctorante, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 267 | **Nada Daou**, doctorante, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, DILTEC | **Nora Galland**, doctorante contractuelle, Université Paul Valéry-Montpellier 3 | **Rosanna Gangemi**, doctorante, Université libre de Bruxelles et Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 514 | **Guillermo Hector**, doctorant, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 120 | **Fazia Khaled**, docteure, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 514 | **Anne Lagièrre**, docteure, université Paris-Sorbonne | **Charlotte Laure**, doctorante contractuelle, Sorbonne Nouvelle – Paris 3 | **Tatiana Monassa**, doctorante contractuelle, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 267 | **Bauvarie Mounga**, docteure, Université de Genève | **Charles Plet**, doctorant en cotutelle, Université de Montréal et Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 120 | **Camille Roelens**, doctorant, UJM Saint-Etienne, ED EPID | **Yannan WU**, doctorante, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ED 120

Numéro évalué par le comité de lecture des Presses Sorbonne Nouvelle.

Avec le soutien des écoles doctorales, la Commission de la recherche et du FSDIE de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

CONCEPTION GRAPHIQUE ET MISE EN PAGE : **Inès Prévot**

ILLUSTRATION DE COUVERTURE : *Realidades remediadas*, copyright **Hansel Obando**

Toute reproduction interdite. Sauf mention contraire, les illustrations et photographies illustrant l'ensemble du numéro, à l'exception des visuels associés aux articles, sont la propriété exclusive des auteurs, Hansel Obando et Inès Prévot.

ISSN 2105-1135

La résilience libanaise

Des présents sans lendemain

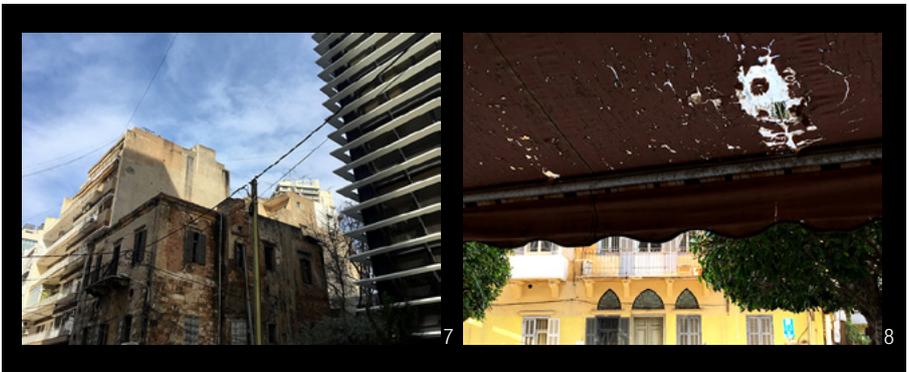
Inès Prévot, Architecte urbaniste

Inès Prévot, architecte et urbaniste, habite à Beyrouth. Auteure des photos qui illustrent ce numéro et maquettiste de *Traits-d'Union* depuis le numéro 8, nous avons tenu à accueillir ses réflexions sur le(s) présent(s) de la société libanaise qu'elle capte dans ses photographies. Les images sont tirées de trajets quotidiens, marches d'exploration urbaine, travail de terrain, et week-ends de loisirs. Bien qu'elles ne tendent pas à l'exhaustivité, elles s'inscrivent dans une écologie ultra-contemporaine, par un geste bien connu de notre contemporanéité : saisir le moment au moyen d'un téléphone et poster ses photos sur les réseaux sociaux. Le téléphone est en effet devenu le moyen par excellence pour prendre des photos, outil toujours à la main et souvent plus discret qu'un appareil photo à proprement parler. Ces photographies, vouées en principe à être publiées sur Instagram, cherchent à rendre visible un moment [*Momentaufnahme*] dans ses contrastes, mais également à révéler la manière de percevoir les différentes strates du présent. Elles captent un présent et démontrent ainsi comment se construit la machinerie de notre contemporanéité, dont elles sont preuve et réflexion.

Le Liban, c'est le pays des artistes et des intellectuels du Moyen-Orient. C'est le pays d'une gastronomie mondialement acclamée et d'une *night life* ardente qui s'exporte à travers les continents. Le Liban, c'est le pays d'une nature riche où l'on peut skier et se baigner dans la Méditerranée la même journée. Durant la semaine, à la capitale, on mène un quotidien de batifolage ; le week-end, on revient au village pour se ressourcer et rejouer la tradition. Le Liban, c'est un petit bout de terre « qui disparaît sous son doigt lorsqu'on le pointe sur une carte¹ » et où tous se connaissent de près ou de loin. D'un nom de famille, on devine instantanément la religion, le statut et les postures politiques. Alors on s'observe, on se surveille. On ira se retrouver sur des plages illégalement privatisées où l'on aura la garantie de retrouver ses semblables. Tout aussi bien qu'on utilisera des migrants en les employant chez soi pour maintenir l'illusion d'un certain statut social malgré une crise économique bien enracinée. Le Liban c'est comme un territoire insulaire, pris dans une lutte armée contre Israël, la guerre syrienne et *Daesh*. C'est le terrain d'un vaste et complexe bras de fer régional avec l'Iran, avec la Russie et Israël, et avec les États-Unis. Après une longue guerre civile (1975-1990) et des bombardements dévastateurs durant la guerre des Trente-trois jours (juillet-août 2006), on vit depuis lors au jour le jour où une multitude de réalités cohabitent et s'endurent. Le Liban, c'est le pays de contrastes, d'ambivalences et de contradictions qu'on aime et qu'on déteste passionnément.

Le cadre bâti : entre guerres passées et futur inconcevable

Dans ces villes qui ont enduré des affrontements, Beyrouth fait partie de celles qui en garde de nombreux témoins. Le paysage urbain est un clair-obscur fascinant : des condominiums flambants neufs jouxtent des demeures ottomanes criblées de balles. Cet éclectisme produit l'effet d'arriver à la fois dans une métropole



moderne compétitive et dans les ruines d'une guerre encore fumante. Les bâtiments endommagés, témoins de la culture libanaise, sont trop chers pour être réhabilités : on les laisse tels quels ou on fait *tabula rasa*. Lorsqu'on reconstruit, on ne se préoccupe pas de son voisin. C'est la logique de parcelle par parcelle, ancrée depuis la néo-libéralisation de la ville. Mais la plupart des constructions se font de manière informelle, permise par un cadre légal désactualisé et par l'incurie des autorités locales. Entre modernisation et densification sans contrôle, la ville mue à vue d'œil, avec d'un côté, la sur-densification des quartiers les plus vulnérables, et de l'autre la gentrification des quartiers centraux qui suit la géographie du monde de la nuit, serpentant entre les tours d'habitations vides, financées par les saoudiens. Depuis trente ans, les populations migrent, les usages changent, les activités économiques se déplacent. Depuis trente ans, les populations s'appauvrissent et le sentiment de dépossession de la ville est vécu par la majorité.

Dans les rues ponctuées de barrages militaires, on croise des fumeurs des bars qui font la fête n'importe quel jour de la semaine, des enfants Doms qui mendient, des hommes qui accaparent les trottoirs autour de chichas, des travailleuses domestiques qui promènent les chiens de leurs propriétaires. Parfois on croise des étrangers, les seuls marcheurs de la ville. Ces occupants des rues sont les corps oubliés de cette société. Ce sont les personnes dont tous les autres se protègent dans une Porsche. La condition urbaine n'existe pas, l'espace commun est hostile. On consomme la ville, on ne la gère pas. Des intérêts personnels, au manque de consensus, à l'inexistence de planification, on pense exclusivement au présent, on appréhende le futur qu'à condition de pouvoir l'envisager en dehors de ces frontières.

I Les services urbains, témoins de l'absence de planification

Lorsqu'on vit au Liban, on doit réapprendre à consommer. La plupart des immeubles sont équipés de générateurs pour pallier les coupures d'électricité quotidiennes. Les déchets font partie du paysage urbain et rural car les services tenus par le secteur privé sont trop onéreux pour la plupart. Malgré sa condition d'« oasis du Moyen-Orient », les pénuries d'eau sont journalières et ne laissent pas d'autre option que de recourir à des solutions contraignantes et coûteuses. Même lorsque l'eau arrive au robinet, on préférera boire en bouteille. Enfin, l'évocation des transports publics fait sourire ou évoque un souvenir un peu fou dans une ville où la qualité de l'air est devenu morbide à cause de la saturation des rues par les véhicules. Fonctionnant sur un système politique communautariste — une démocratie consociative — seule une poignée de personnes prennent les décisions et assoient leur pouvoir en achetant la loyauté politique par l'approvisionnement de ces services basiques. S'il fallait planifier un quotidien soutenable et durable, c'est-à-dire penser au futur, il faudrait commencer à faire de la politique, chose qui courrait directement à la perte du système politique lui-même...

I La crise syrienne : le renvoi à un passé traumatique

Dans le contexte d'un pays qui a toujours vécu de longues périodes de dominations et d'événements violents, le Liban a l'expérience de l'accueil des populations déplacées. Néanmoins, le pays est mis à l'épreuve par la guerre syrienne où, pour la première fois malgré les nombreux conflits qu'il a endurés, il doit faire face simultanément à une crise humanitaire et à une crise des services². Ayant vécu une série de traumatismes, le gouvernement libanais refuse d'octroyer le statut de réfugiés aux syriens et la mise en place de camps « en dur » (pérenne), redoutant

l'installation durable de ceux-ci. Le mot d'ordre étant « de tout faire pour qu'ils se sentent le moins confortable » dans le but qu'ils rentrent au plus vite chez eux. Outre une peur évidente d'un éventuel déséquilibre confessionnel par la régularisation de ceux-ci³, l'argument du provisoire qui a tendance à durer est fréquemment invoqué par la classe politique. En effet, la constitution libanaise (1926) qui a scellé le régime à caractère confessionnel de nature temporaire est encore en vigueur. Aussi, l'armée syrienne qui est rentrée sur le territoire en 1976 sous prétexte de pacifier la guerre entre les Phalangistes et les Palestiniens, est restée trente années. Enfin, l'arrivée massive des Palestiniens suite à la création de l'État d'Israël (1948), supposé être transitoire, accueille à présent la troisième génération de palestiniens libanais.

Le construit *versus* l'environnement : des politiques de court-terme aux effets désastreux

Dans la mesure où le gouvernement n'autorise qu'une assistance cadrée sur l'éphémère et le précaire en réponse à la crise syrienne, un mépris de l'environnement s'est ancré durablement et a conduit à l'exacerbation de la situation. L'État, sans ressources (humaines et financières), est en difficulté pour développer des stratégies de long terme, et laisse la main à la coopération internationale. Bien que les mesures dont le Liban a besoin ne sauraient se limiter à une action sur les déplacés syriens, les acteurs humanitaires alignent des efforts à travers des réponses de crise par crise en oubliant le contexte dans lequel elle prend place. Ces populations, tout comme ces acteurs, se trouvent alors dans une situation d'inertie totale, où les uns déploient des moyens peu encadrés et donc néfastes, et les autres multiplient des démarches isolées sans avoir la possibilité de développer des actions long-terme. Étant donné que l'environnement suppose des échelles de temps beaucoup plus amples que celles des infrastructures, il n'existe pour ainsi dire plus de relation durable avec le lieu de vie.

I Conclusion

On invoque souvent la résilience libanaise. Dans une région qui cumule les deux plus grands facteurs d'instabilité — le climat et les conflits — cela semble être de circonstance. Cependant, la sphère politique croupit dans l'inertie et le *statut quo*, le système bancaire arrive à un point de rupture et les infrastructures ne supportent sa population. Cette évocation à la fois systématique et dithyrambique a pour effet de relativiser des problèmes structurels dramatiques qui plongent une société entière dans une bulle présentiste extrêmement nocive et finalement très peu résiliente. •

¹ Zeina Abirached, Concert illustré : « Le piano oriental », en représentation à l'Institut Français de Beyrouth, le 22 mars 2019.

² Cette convergence de crises porte beaucoup à confusion avec la stigmatisation des déplacés syriens rendus pour responsables de la crise des services et environnementale. Rappelons par exemple que la demande en eau est inférieure pour une personne vulnérable ou déplacée que pour une personne de la classe moyenne.

³ Les chrétiens d'Orient — originellement dominants au Liban selon la logique de la création de l'État — ont vu un changement de paradigme s'opérer depuis la guerre israélo-arabe en faveur de la communauté musulmane. Depuis la guerre civile, la coexistence « pacifique » des 18 communautés est remise en question avec un duel chrétien-chiïte, équilibre politique qui se tient a priori et au *pro rata* du nombre de personnes par confession. Depuis 2011, les sunnites rentrent dans un bras de fer avec une population syrienne à majorité sunnite qui provoquerait l'exacerbation d'une compétition économique au sein de la communauté.





La poétique de l'Anthropocène

« Un présent sans avenir¹ » dans
Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez
de Sony Labou Tansi

Alice Desquilbet, ED 120, THALIM, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

17

Revue *Traits-d'Union*

#09 Le(s) Présent(s)

Résumé : Le roman *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* installe son lecteur dans un présent ressenti comme « le temps de la fin² » dont parle Bruno Latour à propos de notre Anthropocène, porteur d'une charge géologique aussi intense qu'irréversible et marqué par la présence de « Gaïa³ ». Il s'agit de comprendre quels liens le présent de la fiction de Sony Labou Tansi entretient avec un avenir qui n'est plus à venir. Aussi l'écrivain congolais élabore-t-il une poétique de la finitude du présent, loin de toute tentative de maîtrise du temps. Cette fragilité est prise en charge par le style d'écriture sonyen qui prend le temps de nommer la contradiction d'un présent humain à la fois limité et ouvert sur l'infini géologique. Mon hypothèse est que le présent dans lequel Sony Labou Tansi installe sa fiction coïncide de façon troublante avec l'Anthropocène, vécu comme l'âge de l'intrusion de la Terre dans l'histoire humaine.

Mots-clés : Anthropocène, Sony Labou Tansi, présent, vertige, Terre

Abstract: The novel *The Seven Solitudes of Lorsa Lopez* puts his reader in a present feeling as “the time of the end²”. This is an expression used by Bruno Latour to speak about our Anthropocene, carrying a geological burden as intense as irremediable and marked by the presence of “Gaïa³”. Therefore, we want to understand how the present in the fiction of Sony Labou Tansi can be linked with a future that is *not forthcoming*. Then, the Congolese writer elaborates a poetics of the finitude of the present, without any attempt to control time. This fragility is supported by the Sony's writing style because he seems taking his time to name the contradiction of a human present that is both limited and open to the geological infinity. My hypothesis is that the present in which Sony Labou Tansi installs his fiction coincides in a troubling way with the Anthropocene, lived as the age of the intrusion of the Earth into human history.

Keywords: Anthropocene, Sony Labou Tansi, present, fear of heights, Earth

La littérature, postcoloniale ou non, doit s'écrire au présent : tel est le constat sans appel que fait Sony Labou Tansi⁴, écrivain congolais de la deuxième moitié du XX^e siècle, qui se définit avant tout comme « citoyen de [s]on époque⁵ ». Plutôt qu'à une aire géographique donc, Sony Labou Tansi affirme son appartenance à une ère temporelle, qui vient compléter son identité de « citoyen » du XX^e siècle. Le complément du nom « époque » montre bien que l'écrivain se définit comme un individu ayant un droit de cité dans le XX^e siècle, affirmation qui est redoublée par le possessif « mon ». C'est une idée que l'on retrouve dans plusieurs de ses textes, comme par exemple dans le titre d'un de ses poèmes « Prière d'un enfant du siècle » qu'il écrit à la fin des années 80⁶. Mais comment Sony Labou Tansi définit-il son époque ?

D'abord, le terme *époque* est intéressant de par de ses différentes acceptions. Étymologiquement, du grec *epoché*, l'époque désigne « un arrêt », « une suspension du jugement », « une période de temps » ou encore « une ère ». Or, pour l'écrivain Sony Labou Tansi, l'époque dans laquelle il vit s'inscrit bien dans une « ère » géologique qui est marquée par le risque de « la mort de la Vie⁷ » et l'imminence d'un « cosmocide⁸ » : ces deux expressions de cet auteur résonnent étrangement avec les inquiétudes écologiques actuelles.

Cette ère géologique dans laquelle nous nous trouvons porte le nom d'Anthropocène, elle a débuté au XVIII^e siècle, au début de la Révolution Industrielle, et s'est intensifiée au cours de la Seconde Guerre Mondiale. Le terme « Anthropocène » est un néologisme forgé à partir du grec *anthropos*, pour désigner une nouvelle période de l'histoire de la Terre qui a débuté lorsque les activités humaines ont eu un impact global significatif sur l'écosystème terrestre et au cours de laquelle les hommes sont devenus une force géologique majeure, à cause de leur influence sur les modifications de la géologie du globe. L'Anthropocène est très présent dans les réflexions de nombreux intellectuels contemporains, comme le sociologue français Bruno Latour ou l'anthropologue brésilien Viveiros de Castro. Le concept est important pour comprendre l'intuition cosmocidaire et la vision qu'a Sony Labou Tansi de son époque dès la fin du XX^e siècle.

C'est selon cet axe de réflexion que je voudrais interpréter un roman de Sony Labou Tansi, intitulé *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, qui date de 1985. L'histoire raconte comment les habitants d'une ville nommée Valancia attendent en vain l'arrivée des autorités pour reconnaître le meurtre d'une femme, Estina Benta, tuée par son mari, Lorsa Lopez. Cependant, la police qui doit venir de Nsanga-Norda, la capitale et ville rivale de Valancia, ne viendra jamais constater officiellement le crime. Durant tout le récit, les habitants de Valancia vivent dans l'attente de sa venue et dans la culpabilité de la mort d'Estina Benta. Pourtant, la veille de l'assassinat, la terre s'était mise à crier, comme pour annoncer le crime. Un lien encore mal défini entre le meurtre et le cri de la terre s'opère donc dès l'ouverture du récit. Tout le roman va donc jouer sur ce lien entre le féminicide et le cosmocide, en racontant comment le présent des habitants de Valancia s'en trouve bouleversé.

Mon hypothèse est que l'époque dans laquelle Sony Labou Tansi installe sa fiction coïncide de façon troublante avec l'Anthropocène, vécu comme l'âge de l'intrusion de la Terre dans l'histoire humaine et défini comme « un présent sans avenir⁹ » par Eduardo Viveiros de Castro en 2014. En quoi le récit policier sert-il de révélateur des bouleversements écologiques symptomatiques de l'Anthropocène ?

L'installation de la fiction dans un présent perturbé Le présent de la fiction bloqué dès l'incipit

Le roman s'ouvre sur ces mots : « La veille du jeudi de malheur où nous saurions que Lorsa Lopez allait tuer sa femme, (...) nous entendîmes la terre crier¹⁰ ». La première phrase situe le récit dans un avant-meurtre, *la veille*, vu depuis l'après-meurtre, une fois que les habitants en ont pris connaissance. Le verbe de la principale, *nous entendîmes*, est au passé simple. Les verbes des subordinées *saurions* et *allait tuer* indiquent l'imminence dans le passé, avec notamment le conditionnel présent *saurions* à valeur de futur dans le passé qui signale, d'après Martin Riegel, « un procès dont la réalisation est la conséquence d'une condition¹¹ ». Dans notre cas, cette condition est la réalisation effective du meurtre, d'autant plus effective que les faits sont relus *a posteriori* par le narrateur.

Or, pour le lecteur, le télescopage des temps au seuil du roman crée un effet d'impuissance. Avec le *nous*, sujet collectif désignant la communauté dans laquelle s'inclut la voix narrative, il se retrouve associé aux habitants de Valancia sidérés par un meurtre qu'ils auraient pu éviter puisque la Terre l'avait annoncé. Les habitants ainsi que le lecteur sont coincés entre la description de faits alarmants, le meurtre d'une femme, voire le cri de la terre, et la prescription d'agir rendue impossible puisqu'il est déjà trop tard. Cette prescription d'agir est d'ailleurs portée par les verbes de perception *savoir* et *entendre* qui montrent que l'imminence d'un crime pouvait être ressentie. L'écrivain situe donc bien le temps de la narration dans une époque marquée par une tension, le présent de Valancia est tourné vers un retour en arrière impossible et bloqué par l'incapacité de prendre en charge l'avenir.

La distorsion temporelle de l'incipit crée d'emblée le vertige d'une lecture des signes annonciateurs de malheur mais qui vient trop tard : un « vertige qui rend fou¹² » selon l'expression du sociologue Bruno Latour. Ce dernier l'utilise en effet pour caractériser l'Anthropocène comme l'époque pendant laquelle les signes géologiques sont mal compris et toujours lus après-coup, à la lumière de catastrophes écologiques déjà en marche, voire déjà passées, comme dans notre roman. Mon hypothèse est qu'avec le personnage de la Terre qui s'exprime et tente de prévenir les hommes, le récit de Sony Labou Tansi se situe de manière consciente dans l'ère de l'Anthropocène, fondée sur le critère de l'intrusion de la Terre dans l'histoire humaine, en réaction/rétroaction à l'intrusion des hommes dans l'histoire géologique. L'Anthropocène est donc une époque qui conjugue de façon oxymorique la responsabilité et l'impuissance, à l'instar de l'après-meurtre et l'après-cri de la terre que vivent les habitants de Valancia.

Brouillage entre le temps du féminicide et le temps du cosmocide

Dès l'incipit, un lien encore mal défini s'opère entre le féminicide et le cri de la terre et il se trouve renforcé dans la suite des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. À la fin du roman en effet, un autre meurtre est perpétré contre la femme la plus importante de Valancia, une « femme de bronze » à la « tête dure¹³ », la bien nommée Estina Bronzario. Elle est le personnage central du roman, une femme minérale¹⁴ et solide qui rassemble autour d'elle toute une communauté de femmes. Elle est aussi la grand-mère de la narratrice, ce que l'on découvre dans l'avant-dernier chapitre intitulé « Moi ». Après qu'Estina Bronzario est assassinée mystérieusement, la narratrice prend la décision de quitter Valancia et de partir

pour la capitale Nsanga-Norda. Mais, comme elle est dans le train, elle apprend par des passagères que cette ville « a été mangée par les eaux¹⁵ » :

- Nsanga-Norda, commère. Vous n'avez qu'à regarder sur votre gauche et vous comprendrez. Une chose incroyable : la mer est venue tout prendre. Nous ne sommes plus qu'une île. Peut-être serons-nous à notre tour mangés par la mer. La falaise nous avait bien prévenus, mais nous ne sommes plus au temps où l'homme écoutait la nature. Et la pauvre nature est obligée de brailler dans le vide. Vous vous rendez compte ? Avant la mort de Nsanga-Norda, la falaise s'était époumonée à crier toute la nuit. Mais personne ne l'a écoutée.

Nous regardons, ahuris, le grand bras bleu qui balaie l'horizon, du côté de Nsanga-Norda, et le morceau du pont suspendu le long du monde, qui continue à tendre à la mer un minable squelette de béton déchiqueté. Personne n'en croit ses yeux. (...)

- Quand la mer a-t-elle mangé Nsanga-Norda ? demande la dame aux herbes.

- Le jour où l'on a tué Estina Bronzario. Nous cachons la nouvelle au monde. Parce que les niais de la Côte peuvent croire que la mer les a vengés. (...)

Je suis, moi, dans une espèce d'ataraxie¹⁶.

L'ahurissement des personnages et l'ataraxie de la narratrice, rendant compte de la stupeur des personnages, résonnent de nouveau avec le « vertige qui rend fou » de Bruno Latour : à la fin du roman, exactement comme dans l'incipit, la narratrice et le lecteur se retrouvent de nouveau face à une catastrophe qui avait pourtant été annoncée sans qu'aucun personnage écoute. Cette fois, le meurtre d'Estina Bronzario est encore plus explicitement lié à la catastrophe naturelle finale grâce aux explications des femmes du train que l'on vient d'entendre. Le lien entre femme et terre se fait aussi par le nom de Bronzario que porte celle qui, pendant tout le roman, veut coûte que coûte enterrer Estina Benta sans attendre la police, et qui prévient, en vain, qu'on la tuera elle aussi. L'évocation du bronze, matériau robuste, fait écho à la roche de la falaise. Celle-ci s'époumone sans que les hommes l'écoutent, tout comme Estina Bronzario. Dans le roman, la falaise et elle représentent deux duretés qui seront pourtant finalement rompues, c'est pourquoi l'écrivain nous invite en fait à lire la première phrase du roman comme un double-meurtre, un féminicide-cosmocide qui frappe de stupeur le temps présent.

Souvenons-nous de la première phrase — « La veille du jeudi de malheur où nous saurions que Lorsca Lopez allait tuer sa femme, (...) nous entendîmes la terre crier du côté du lac¹⁷ » - sur lequel des deux faits alarmants fallait-il mettre l'accent ? Le véritable événement romanesque était-il le meurtre d'Estina Benta ou le cri de la Terre ? Le lecteur comprend à la fin du roman que c'était sans doute sur le cri de la terre, annonciateur des cataclysmes à venir, qu'il fallait en fait s'interroger.

Le roman dans le présent de l'Anthropocène Le « présent sans avenir » incarné par la narratrice

Lorsqu'elle quitte Valancia à la fin du roman et qu'elle arrive en vue de Nsanga-Norda recouverte par la mer, la narratrice se désolidarise du *nous* de la communauté, enfermée dans la peur du passé et de l'avenir, en prenant la parole à la première personne et au présent. Le point de référence du présent de l'énonciation est donc celui de la catastrophe, c'est comme si le roman trouvait enfin son moment, alors même que, ironiquement, la mer vient tout recouvrir. Mais cette catastrophe oblige la narratrice à revenir en arrière, et même dans l'énonciation, elle va renouer avec le « nous » de la communauté et avec les temps du récit, le passé simple et l'imparfait. La sortie impossible de Valancia pour la narratrice, le fait que

son projet d'avenir soit rendu irréalisable, bloqué par un « karma géophysique » qui suspend son présent au bord d'une mer infranchissable, retentit donc sur la forme-même de la narration. Tout cela illustre la spécificité du présent dont nous parlons, que l'on pourrait alors définir comme un « présent sans avenir ».

Pour bien comprendre l'idée du « présent sans avenir », reprenons entièrement la citation de Viveiros de Castro :

L'Anthropocène est une « époque », mais il indique la fin de l'« épopalité » en tant que telle, en ce qui concerne notre espèce. (...) Il a commencé avec nous et finira sans nous. (...) Notre présent c'est l'Anthropocène, tel est notre temps. Mais ce temps présent s'avère être un présent « sans avenir », un présent passif porteur d'un karma géophysique que nous n'avons aucunement le pouvoir d'annuler²⁰.

Notre époque ne peut pas être délimitée puisque son futur est incertain. Le temps est ainsi suspendu, sans avenir, n'ayant d'autre choix que de se maintenir comme présent. Si l'on reprend la définition du TLFi (Trésor de la Langue Française Informatisé), le présent est un « temps en cours, un moment théorique qui sépare le temps qui a cessé d'être et celui qui n'est pas encore ». Or, *Les Sept Solitudes* montre l'impossibilité d'un tel présent puisque les séparations entre passé et futur sont perturbées. Aucun moment ne peut être délimité : le temps n'a jamais cessé d'être, puisqu'il fait sans cesse irruption dans les récits ou les commémorations officielles parodiques. Cela montre là encore l'imbrication de la sujétion à la causalité des habitants et leur responsabilité, ce qui est le propre du *karma* dont parle Viveiros de Castro, et qui nous renvoie encore au « vertige qui rend fou » de Bruno Latour. Mais le temps ne pourra pas non plus être car les catastrophes pressenties comme imminentes et l'attente interminable de l'arrivée de la police rendent impossible toute conception d'un futur. Le présent de l'Anthropocène n'est donc pas un temps en cours, un moment délimité, il ne peut être que *le*²¹ temps en court, qui porte en lui sa propre fin.

I Le « temps de la fin²² »

Face à l'imminence des catastrophes naturelles ou des meurtres annoncés, le roman ne cède à aucune urgence, personne ne crie, ne fuit, n'agit contre les événements. Tous les personnages en parlent et en sont les témoins sidérés mais ils continuent de vivre normalement au quotidien. Pourtant, le roman fait ressentir intensément ce « temps de la fin » qui s'étire et dans lequel tous sont plongés. L'écriture même semble prendre son temps, comme en témoignent les dernières phrases du roman lorsque Lorsa Lopez, le mari et meurtrier d'Estina Benta, rentre de l'île des Solitudes où il va tous les jours en exil pour expier sa faute et s'adresse aux femmes :

- La police ne viendra plus, puisque Nsanga-Norda dort maintenant sous sept cent quinze pieds de sel et de flotte.

Il broutait un vieux croûton de cola. Puis il a commencé à nous raconter son forfait dans sa version à lui.

- Nous sommes un peuple d'honneur. Et l'honneur implique des choix. (...) Maintenant que Nsanga-Norda n'a pas eu le temps d'envoyer sa police, je suis contraint d'attendre le Bon Dieu pour mon crime. (...) C'est mieux. Comme la police n'est pas venue, moi seul au monde sais pourquoi je l'ai tuée. Moi et les étoiles. Moi et les pierres du bayou. Moi et Dieu. Dites, commères, vous n'auriez pas une goutte d'eau-de-bronze ? J'ai soif. Qu'est-ce que vous voulez ! Ce crime n'était pas mon crime à moi tout seul... après tout²³ !

Le roman laisse tranquillement au criminel le soin de clore le récit par son récit du meurtre, dans un discours narrativisé. Mais on ignore toujours les raisons qui l'ont poussé au crime et on revient au point de départ du roman, le moment immédiat de l'après-meurtre, le « temps d'Estina Benta²⁴ » pour reprendre une expression d'Estina Bronzario. Ce temps en cours ne change ni ne s'achève avec la fin du roman. Et, de nouveau, le lien se fait entre le crime et la géophysique puisque le récit du meurtre s'ouvre sur une contemplation cosmique. Une lenteur s'installe dans la syntaxe avec les phrases nominales en rythme ternaire qui associent successivement le « moi » criminel aux éléments cosmiques : les étoiles, les pierres, Dieu. Un élargissement lent s'opère, avant la retombée brutale dans le prosaïsme de la demande d'eau-de-vie qui montre bien que toute sortie de la terre est empêchée. Rien ne se passe donc, le présent semble vécu intensément dans la lenteur de la contemplation, de la méditation et la répétition inchangée de gestes quotidiens.

En fait, tout se passe comme si l'irruption de la Terre dans le récit avait dilaté et remis en perspective le présent humain. Le premier élément qui témoigne de cette dilatation pourrait être l'attente des autorités, attente très longue avec laquelle le roman s'amuse puisque lui se situe à une autre échelle, celle des temps cosmiques. Le deuxième élément, c'est l'irruption de la Terre qui inscrit l'histoire des habitants dans le temps géologique, un temps long, et les ramène à leur insignifiance face aux âges du monde. La fragilité humaine²⁵ face à ce qui semble être l'éternité terrestre, mais que l'Anthropocène fragilise aussi, nous ramène à la question de la finitude²⁶. Or, la finitude de l'être humain dont l'existence est une « fente de lumière entre deux éternités de ténèbres²⁷ » comme le dit Nabokov, est ici redoublée par ce qu'on pourrait désigner comme une « finitude du présent ». Le présent est, on l'a vu, sans avenir, il ne sera jamais présent. Il ne peut qu'être présent.

Or, c'est justement sur ce point que Bruno Latour, ainsi que Sony Labou Tansi, évitent la dévalorisation du présent²⁸ à laquelle semble fatalement mener toutes les réflexions sur l'Anthropocène. Dans sa sixième conférence sur le retour de Gaïa intitulée « Comment (ne pas) en finir avec la fin des temps ?²⁹ », Bruno Latour revient sur la différence entre le « temps de la fin » et la « fin des temps ». La fin des temps est pour lui une vision judéo-chrétienne erronée de l'Apocalypse car l'attente d'une transcendance finale écrase les hommes et les coupe de toute immanence réellement ressentie : il s'agit donc de redécouvrir la signification de cette dernière et de la voir comme la révélation que l'on vit dans « le temps de la fin ». Il faut pour cela redevenir présents, c'est-à-dire sensibles, à notre situation d'enracinement terrestre. C'est ce que tente de faire Sony dans son roman : faire ressentir le temps de la fin pour s'y plonger en abandonnant l'espoir trop lointain qui projette sans cesse du présent vers l'avenir. Ainsi, le personnage-événement de la Terre qui crie pour prévenir les hommes est à interpréter à la fois comme le signal d'un retour sur terre et l'exigence de prendre au sérieux le temps présent, ce qui coïncide avec l'injonction de rematérialiser notre appartenance au monde dont parle Bruno Latour. Chez Sony Labou Tansi, elle s'élargit en une appartenance cosmique dont on doit sentir les vibrations³⁰.

Ainsi le roman de Sony cherche-t-il à pallier la conjonction *nous*/monde³¹ rendue précaire³² à l'ère de l'Anthropocène en racontant la nécessité de penser un lien, une continuité critique, entre les événements qui rythment la (bio)sphère de la culture, un meurtre dans une cité, et celle de la nature, le cri de la terre, réunis dans « un présent sans avenir ». ●

¹ Danowski Déborah et Viveiros de Castro Eduardo, « L'Arrêt de monde », in Hache Émilie (dir.), *De l'univers clos au monde infini*, 2014, p.5.

² Latour Bruno, « Sixième conférence : Comment (ne pas) en finir avec la fin des temps ? », *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Éditions La Découverte, 2015.

³ *id.*

⁴ Par exemple, Sony s'insurge « Nous avons trop beuglé sur notre malheur troué : le malheur du colonisé. Nous n'avions qu'à apprendre une bonne fois pour toutes à dire merde. En Afrique savoir dire merde c'est être prêt pour le changement. », Sony Labou Tansi, *Encre, Sueur, Salive et Sang*, Éditions du Seuil, 2015, p.85.

⁵ *ibid.*, p.92.

⁶ Sony Labou Tansi, *Poèmes*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Planète Libre », 2015. Il s'agit du sixième poème du recueil poétique *930 Mots dans un Aquarium* que Sony écrit entre 1983 et 1987.

⁷ *id.*

⁸ Néologisme forgé par Sony à partir de 1973, dans la « Maxi Préface » du recueil poétique *La Vie privée de Satan*, in *Poèmes*, *op.cit.* Il le reprend ensuite à de nombreuses reprises dans ses poèmes ou préfaces, jusqu'à la fin de sa vie.

⁹ « L'Arrêt de monde », *op.cit.*

¹⁰ Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

¹¹ Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe et Rioul René, *La Grammaire méthodique du français*, PUF, 1994, p.315.

¹² Latour Bruno, « Deuxième conférence : Comment ne pas (dés)animer la terre », *Face à Gaïa*, *op.cit.*

¹³ Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op.cit.*, p.22.

¹⁴ Une remarque sur la question du genre chez Sony Labou Tansi qui a été posée lors du colloque : l'écrivain congolais ne souscrit pas aux images conventionnelles de la femme végétale, liée au cycle naturel de la vie, puisque dans ses derniers textes, à partir des années 1980, la femme est surtout liée à la Terre de façon minérale.

¹⁵ *Les Sept Solitudes*, *op.cit.* p.186-187.

¹⁶ *id.*

¹⁷ Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op.cit.*, p.13.

¹⁸ Le TLFi définit le karma comme la « sujétion à la causalité, à l'enchaînement des actes, et à la responsabilité qui en découle au niveau du sort dévolu à chacun » dans la religion hindouiste. Le terme vient du sanscrit *kārman* qui signifie acte, action. Il est la somme de ce qu'un individu a fait, est en train de faire ou fera.

¹⁹ « L'Arrêt de monde », *op.cit.*

²⁰ *Id.*

²¹ Souligné par l'auteur de l'article.

²² Bruno Latour, « Sixième conférence », *op.cit.*

²³ Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, *op.cit.*, p.200.

²⁴ *Ibid.*, p.38.

²⁵ « [...] comment dire à ceux qui vont sur la lune qu'ils sont encore des hommes - stupides, nuls, fous, fallacieux, véreux, somnambules, colériques, amoureux, et fragiles comme tous les hommes », Sony Labou Tansi, Avertissement à la pièce *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha* (non repris par l'éditeur), in *Encre, Sueur, Salive et Sang*, *op.cit.*

²⁶ Dastur Françoise, « La question philosophique de la finitude » : « Que l'être humain soit un être fini, (...) cela peut paraître au premier abord une évidence. Cette « finitude » (...) ne va pourtant pas de soi, car nous vivons la plupart du temps dans l'oubli de notre propre mortalité. » [En ligne], <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-gestalt-therapie-2009-1-page-7.htm>.

²⁷ Nabokov Vladimir, *Autres rivages*, Gallimard, 1991, p.23.

²⁸ Viveiros de Castro (*op.cit.*) cite à ce propos l'historien indien Dipesh Chakrabarty pour qui l'homme, qu'il appelle « homo disparitus », montre qu'on ne peut plus penser la continuité historique puisque tout nous invite désormais à nous insérer nous-même dans un futur sans nous. Et cela risque de mener à une dévalorisation radicale du présent vue depuis un futur de l'extinction cosmique.

²⁹ *op.cit.*

³⁰ Il s'agit bien pour l'écrivain de faire ressentir à l'homme la vibration du cosmos, à la fois appartenance matérielle et spirituelle, puisque, comme il le dit dans la « Maxi-préface » de *La Vie privée de Satan*, écrit entre 1970 et 1973 : « comment peut-on s'entendre vibrer si l'on ne sait pas quelles dimensions l'on a ? ».

³¹ Latour Bruno, « Sixième conférence », *op.cit.*

³² L'interférence entre le microcosme et le macrocosme est pourtant difficile à interpréter. On ne sait pas vraiment si l'attention des habitants au meurtre les empêche d'être attentifs à des cataclysmes déjà en marche ou si c'est le meurtre qui porte en lui toute la puissance de bouleversements qui ont tous des dérèglements caractéristiques de l'Anthropocène.

Personne ne peut photographier le vent

L'insaisissable présent
dans *Le Vent* de Claude Simon

Jeanne Castillon, ED 120, Thalim, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3

24

Revue *Traits-d'Union*

#09 Le(s) Présent(s)

Résumé : Le présent article propose une étude sur l'élaboration du présent d'écriture qui prend forme pour la première fois chez Claude Simon dans son roman *Le Vent* paru en 1957. Cette poétique est en lien étroit avec la pratique photographique qui, seule, aux yeux de Claude Simon, est capable de saisir l'instant présent. Nous mènerons cette étude à la lumière des propres réflexions de l'écrivain sur ses pratiques photographiques et littéraires et des analyses de penseurs majeurs de l'image (Walter Benjamin, Roland Barthes et Pascal Quignard). Avec *Le Vent*, Claude Simon démonte les rouages de la chronologie classique du roman traditionnel afin de se maintenir au présent de l'écriture.

Mots-clés : présent d'écriture, perception, fragment, photographie, instant, montage

Abstract: The present article proposes a study on the elaboration of the present of writing which takes shape for the first time in the novel of Claude Simon *Le Vent* published in 1957. This poetics is in close connection with the photographic practice, which, in the eyes of Claude Simon, is able to capture the moment. We shall conduct this study armed with the writer's own reflections on his photographic and literary practices and with analyzes of major image thinkers (Walter Benjamin, Roland Barthes and Pascal Quignard). With *Le Vent*, Claude Simon dismantles the workings of the traditional novel's classical chronology so as to maintain the present of writing.

Keywords: writing présent, perception, fragment, photography, instant, editing

Il faudrait, je crois, si l'on veut y voir un peu clair, parler de ce que sont, dans l'écriture, le passé et le présent. Encore une fois, il n'y a pas, comme on le croit communément, diachronie. Il n'y a pas quelque chose qui s'est passé et qu'on écrit ensuite : il n'y a jamais que l'écriture de ce qui se passe au présent¹.

Claude Simon est convaincu que l'on n'écrit jamais le passé. N'existe que le présent d'écriture, lequel est « un 'maintenant' de la mémoire » qui coïncide avec l'instant de la main tenant le stylo sur la feuille d'écriture. Ce présent d'écriture est au cœur du travail littéraire de Claude Simon. Dans son essai poétique, *Orion Aveugle* (1970), il présente au lecteur le dessin sa propre main l'invitant ainsi à voir le geste de l'écriture en cours. Questionner le présent dans l'écriture simonienne exige de se tenir à la croisée des arts, entre littérature et images, dans un *ut pictura poesis* qu'il n'a de cesse de travailler depuis qu'il œuvre². Quel que soit l'outil avec lequel le travail de création est engagé

— stylo, pinceaux, ciseaux, appareil photographique — Claude Simon l'associe à une pensée sur le temps, en particulier sur le temps présent. La pluralité de ses pratiques artistiques et littéraires lui a permis de conjuguer le présent au pluriel, de le démultiplier en des présents qui rejouent et redessinent les procédés de la représentation et de la narration. Ce sont les prémisses de ces présents que nous étudierons à partir de la lecture du roman *Le Vent*³ (1957) qui sera le premier de ses romans à être publié aux Éditions de Minuit. *Le Vent* l'entraîne vers une trouvaille décisive : le présent d'écriture. L'écrivain change radicalement d'attitude face à son outil premier, la langue.

Encore dans *Le Vent* je pensais qu'écrire un roman c'était imaginer une histoire, comme on me l'avait appris en faisant de la narration au collège et puis qu'ensuite on l'écrivait avec plus ou moins de bonheur, plus ou moins de réussite. Et puis je me suis aperçu de quelque chose, c'est qu'une fois que j'avais fini d'écrire des bouquins comme ça, soigneusement imaginé à l'avance, ce n'était pas du tout ce que j'avais imaginé, c'était autre chose qui s'était fait, et ce qui s'était fait, c'était mieux que ce que j'avais voulu faire⁴.

Avec ce roman, vient le goût de l'inattendu et de l'inadvertance. Claude Simon cesse d'anticiper l'œuvre à venir pour se maintenir au présent du faire, de l'écrire. Pour le dire avec l'éclairante formule de Jean Ricardou, l'écrivain s'engage alors dans « l'aventure d'une écriture » et non plus dans « l'écriture d'une aventure ». Cette aventure est, pour Claude Simon, intrinsèquement liée à sa pratique passionnée de l'image, en particulier la photographie. « Au moment où j'écrivais *Le Vent* », confie-t-il à Denis Roche dans son premier album *Photographies 1937-1970*⁵, « je faisais encore des photos en noir et blanc, un peu moins sans doute... de moins en moins... les photos de gitans, les platanes en forme de femme renversée... oui, les scènes populaires dans les rues de Perpignan, et les graffiti...⁶ ». Si ces photos paraissent aux yeux du public en 1992, elles sont néanmoins présentes dans le roman *Le Vent* sous la forme de mots donnant lieu à des ekphrasis. Omniprésentes dans les romans simoniens, ces figures de style, consistant à décrire une œuvre d'art, une image, sont génératrices d'une poétique mouvante qui décloisonne les oppositions génériques, description et narration, imagination et réalité, passé et présent. Ces photographies offrent aussi le décor de l'histoire, qui a pour cadre une ville du Sud de la France, anonyme dans le roman, et l'activité de prédilection du personnage principal, Antoine Montés, photographe. L'histoire du *Vent* peut se résumer ainsi : Montés se rend dans cette ville pour recevoir en héritage des terres viticoles, legs d'un père décédé qu'il n'a jamais connu, sa mère ayant fui les lieux après avoir découvert l'adultère de son mari. Étranger aux yeux de tous, il fait la connaissance d'un oncle éloigné et de ses deux filles issus d'un milieu très aisé auquel il n'est pas familier. Sa récente situation d'héritier n'y change rien ; il s'installe dans un hôtel médiocre où il rencontre d'une femme de chambre, Rose. Cette gitane âgée de trente ans est la mère de deux fillettes auxquelles Montés se lie d'affection. Il ne lui déclarera jamais ses sentiments. Cette relation attise la jalousie et la hargne de Jep, le compagnon de Rose. Ce gitan, ancien boxeur, commet un vol de bijoux. Paniqué par l'idée que Rose puisse le trahir, il l'assassine et se suicide dans la foulée. Les deux filles de Rose sont recueillies par l'assistance publique, Montés tente de les prendre en charge mais cela lui est refusé. Si ce résumé offre un aperçu fidèle des principaux événements vécus par Montés, il n'en est pas moins très éloigné de l'expérience de lecture. En effet, cette histoire est relayée par un narrateur, un professeur d'histoire au lycée, que Montés rencontre dans un laboratoire photographique. Cette pratique commune les rapproche et une amitié lie rapidement ces deux personnages, de sorte que Montés se livre à lui. La singularité de la perception des événements

vécus par Montés suscite la fascination de son confident qui en retour en offre un récit sous une forme tout aussi singulière ; lesquelles — perception et restitution — sont inextricablement liées à la pratique photographique et à la relation qu'elle tisse avec le temps présent. Dans la préface de son album *Photographies 1937-1970*, Claude Simon livre sa réflexion entre le présent, la mémoire et la photographie : « seule, à ma connaissance du moins, la photographie peut saisir une trace de ce qui n'avait encore jamais été et ne sera plus jamais⁷ ». Quel est donc ce présent d'écriture dont se réclame Claude Simon si seule la photographie est capable de saisir l'instant présent ? Autrement dit, quel rapport le présent d'écriture simonien entretient-il avec la photographie et ce que nous pourrions nommer une poétique de l'insaisissable présent ? Cette affirmation simonienne nous invite d'abord à réfléchir la photographie comme acte de présence et non plus de représentation, à *cet instant que nous offre à voir la photo*. Elle implique ensuite de concevoir la défaillance de la perception visuelle humaine et celle des autres arts visuels et littéraires toujours pris de court par le passage du temps (*cet insaisissable présent que la raison ne saurait voir*) et à voir ainsi à quel point *Le Vent* insufflé à l'écriture simonienne la nécessité d'un dispositif de montage singulier et propre à restituer ces temporalités discontinues (*le temps de la déchirure restituée*).

Cet instant que nous offre à voir la photo Un personnage hors du temps

Antoine Montés appartient à un monde figé où le passage du temps n'a plus cours. Il a grandi dans une ville qui a « quelque chose d'intemporel, d'immodifiable, et d'indestructible », située derrière « l'accumulation des paisibles, omniprésents et omnisemblables peupliers⁸ ». Il affectionne tout ce qui revêt cette même qualité d'atemporalité. Cette préférence le motive sans doute à conserver la demeure et les terres dont il hérite. Elles ont « quelque chose de par-delà le temps, au-delà de la destruction, sans âge, éternel⁹ ». Ses sujets de prédilection sont ces visages d'éternité sur qui le temps ne semble plus avoir de prise, à l'image de ces veilles femmes espagnoles avec leur « immuable, identique et éternel visage couleur de cire » et ces « quatre cinq Arabes [...] nostalgiques, hors du temps supprimé [...]»¹⁰ qu'il capture sur les pellicules de son appareil photographique. C'est aussi ce qui le séduit chez Rose en qui il décèle une beauté très singulière, « ce quelque chose d'autre que les mutilations ou la patine ajoutent ou plutôt confèrent à une de ces têtes retrouvées dans les ruines [...] cette sorte de triomphe sur le temps¹¹ ». *A contrario*, Montés confie au narrateur qu'il souffre d'« une incapacité, un vertige à se concevoir autre, et ceci une fois pour toutes¹² ». L'altérité est ici à comprendre comme ce qui altère, qui modifie l'arrêt. « Un nouveau costume était pour lui un supplice » et sa nouvelle coupe de cheveux le prive « de défense, l'air plus vulnérable et plus démuné que jamais¹³ ». Pour contrer cette angoisse, il sort toujours revêtu d'une « veste de velours râpée », d'un « imperméable et [de] chaussures éculées ». Ceux-là forment en quelque sorte une protection et une résistance contre la mode et le neuf qui domine cette ville en permanente construction. « Il adore ce qui ne bouge pas [...] et comme ces vieux coins de la ville ont presque tous été déjà démolis, il ne risque plus de les voir disparaître¹⁴ » écrit le narrateur à propos de gravures anciennes que Montés ne cesse de regarder. Cette résistance au temps qui passe est en effet le privilège particulier des images fixes, dessins et photographies qui promettent l'immobilité de leur sujet. La photographie en particulier offre à Montés un temps de répit. Elle impose un temps de pause qui l'apaise en le met-

tant à l'abri du désordre du monde : « jusqu'à ce que le monde hasardeux et compliqué cesse de tourner sans trêve et sans bruit, s'organise, s'ordonne, s'immobilise enfin¹⁵ ». Dans sa *Petite Histoire de la photographie (1931)*, Walter Benjamin écrit à propos des premières photographies que « tout dans ces images était fait pour durer¹⁶ ». Antoine Montés est à l'image de ces modèles figés sur les premières plaques photographiques sur lesquelles le passage du temps n'a pas d'effet, il semble « appartenir à cette sorte d'êtres qui ont vieilli une fois pour toutes¹⁷ », si « précocement vieux, qu'à trente-cinq ans il a l'air d'en avoir cinquante¹⁸ ». Le procédé des daguerréotypes, écrit Benjamin, « n'amenait pas les modèles à vivre à la pointe de l'instant mais à s'y installer pleinement ; pendant le temps que durait la pose, ils s'insinuaient pour ainsi dire dans l'image¹⁹ ». C'est dans ce temps de l'instant en pose que s'installe Antoine Montés.

I L'instant du désir

Quand Rose apparaît pour la première fois, il capture chacun de ses gestes comme le ferait un appareil photo, « regardant la scène, et brusquement tout s'arrêtant, s'immobilisant : la femme, la serveuse [...] traversant rapidement la pièce, se dirigeant vers l'homme, lui enlevant l'enfant des bras [...], fourrant [...], jetant, s'essuyant²⁰ ». Le *continuum* du temps est suspendu. La description traduit cette suspension grâce à l'emploi successif et excessif des participes présents qui agissent comme des arrêts sur image. Dans cette séquence, ce phénomène d'immobilisation est intensifié par l'emploi multiple de l'adverbe de temps « maintenant » : « et il se trouve maintenant seul [...] le gitan observe [Rose] aussi sans rien dire fourrager maintenant à coups de crochet [...]. Et quand elle revint l'ainée des deux fillettes se tenait maintenant debout [...] elle ramassait maintenant [...] »²¹. L'analogie entre la perception visuelle de Montés et l'appareil photographique est proposée par le narrateur : « peut-être ne voyant même pas plus qu'un appareil photographique lui-même ne voit, n'est capable de se souvenir²² ». Cette visibilité réduite à un instant photographique est en lien avec le désir qu'il éprouve pour Rose, dont le prénom forme l'anagramme d'Eros. Le regard de Montés capture l'apparition de Rose tout en étant captif de cette apparition. Il vit ce que Pascal Quignard nomme « l'instant aposcopique²³ » dans son essai *L'Image qui manque à nos jours* (2014). Tout se passe comme si la vue de Rose avait immobilisé pour un instant la possibilité de la visibilité. Quignard *réfléchit* au gérondif latin, l'équivalent du participe présent donc, comme temps de l'image. Son emploi signifie que pour l'instant présent « la visibilité est immobilisée dans l'instant d'avant²⁴ ». En ce sens, Montés est un être de la « désidération », laquelle, écrit Quignard, « se comprend comme la joie de voir malgré l'absent ». Désirer quelqu'un c'est ressentir cet « appétit de voir l'absent²⁵ » : *de-siderium*, se traduit littéralement « l'astre absent ». Montés désire Rose, et ce désir ne passe ni par les mots — qui bloquent, tressautent comme pris dans une crise d'épilepsie de la communication — ni par le temps. Le langage n'y peut rien. Lorsque Montés se retrouve pour la première fois seul avec Rose, il refuse d'abord de voir en face ce qu'elle lui dévoile à la flamme de l'allumette qui éclaire son visage « de telle sorte et dans un dessein si évident que, de lui-même, il détourna les yeux²⁶ ». Leurs visages retombent alors dans l'obscurité jusqu'à ce qu'une fenêtre s'éclaire et laisse à Montés « le temps de voir à côté de lui le masque blanc exhumé de l'ombre, l'espèce de visage de morte²⁷ ». De tout le récit, c'est l'unique fois où Montés dispose d'un temps pour comprendre : « alors il comprit ce que la gorge s'était désespérément efforcé de ravalier » : le désir. En dévoilant ainsi son éros, Rose offre à voir un visage que Montés

associe immédiatement à la mort, à Thanatos. Le désir lui fait voir Rose absente *et* présente. Sa pleine apparition sous les yeux de Montés déclenche sa prochaine disparition. Afin d'illustrer la nature du désir, Pascal Quignard convoque le récit de la jeune fille du potier de Corinthe et de son amant²⁸ telle que Pline l'ancien l'écrit au livre XXX d'*Histoire de la Nature*. Alors qu'ils vivent leur dernière nuit, la jeune femme ne regarde pas en face l'être aimé, mais garde les contours de sa présence en dessinant sa silhouette sur le mur. Ce geste, fait à dessein, permet à la jeune femme de regarder plus tard son amant autant qu'elle le désire. Elle anticipe son absence, fait donc du présent un déjà passé qu'elle transforme d'une « main tenant » le charbon pour le regarder à l'avenir. Montés adopte un comportement similaire auprès de Rose. Il ne la touche pas en sa présence, il la voit déjà absente, morte. Comme la fille du potier, « [il] imagine sa mort ; encore en sa présence [il la] regrette ; [il] désire [la femme] qui est là²⁹ ». Désir et participe présent partagent cette qualité de rendre présent ce qui est absent. Plutôt qu'une représentation du réel, on proposera de voir le participe présent comme une forme de présentification ainsi que l'écrit Claude Simon :

Si [...] j'écris « ouvrant la porte », [...] je n'affirme rien d'autre qu'une vision, une image, et non pas quelque chose qui s'est passé un certain jour, dans une prétendue « réalité », mais qui se passe très précisément au moment où j'écris. Et qui peut se reproduire plusieurs fois puisque l'image se présente autant de fois que ma mémoire ou mon imagination la suscite³⁰.

Le participe présent permet de transformer la scène en image, de la fixer, de la décontextualiser de toute temporalité passée pour lui permettre de passer au présent, d'être présente en tout temps. Celui qui la convoque peut s'en saisir à tout moment.

L'emploi du participe présent me permet de me placer hors du temps conventionnel. Lorsqu'on dit : il alla à tel endroit, on donne l'impression d'une action qui a un commencement et une fin. Or, il n'y a ni commencement ni fin dans le souvenir³¹.

Le participe présent possède ce « fort potentiel de conductibilité³² », comme l'écrit David Zemmour, dans la mesure où « il ne porte ni marque de personne ni marque de temps [ce qui] est particulièrement propice à ces glissements spatio-temporels : si le verbe reste, l'époque et le sujet ne sont plus les mêmes³³ ». À propos de cette conductibilité, Pascal Mougin écrit que le participe présent réduit « l'action à une présence phénoménale insituable et sans épaisseur durative, ni même commencement ni fin [...] comme une pure apparition indépendante de toute configuration concrète³⁴ ». C'est sous ce régime de l'apparition, des « événements réduits à leur apparence³⁵ », que le monde apparaît aux yeux de Montés : « comme ces images fixes projetées sur écran, tirées sur le côté par translation, l'une chassant l'autre³⁶ ». Les effets de causalité et de succession chronologique sont interrompus. Ce n'est donc plus seulement une perception visuelle mais aussi un mode de présence au monde qu'offre la pratique photographique.

I Ce présent que la raison ne saurait voir.

Antoine Montés inaugure la grande galerie de personnages malvoyants et myopes. Il est l'archétype de l'aveugle présent dans chacun de ses romans dont l'image privilégiée est le personnage mythologique d'Orion Aveugle. Montés agit « comme si le monde lui apparaissait à travers une sorte de myopie » dans « un aveuglant poudroisement de lumière³⁷ ».

I L'épilepsie du logos

Antoine Montés ne voit pas les choses à temps car il ne conçoit pas le temps selon

une durée à une seule dimension le long de laquelle les événements-nœuds, le passé, le présent et l'avenir se suivraient sans bousculade, sagement, à la queue leu leu : mais au contraire (le temps) semblable à une sorte d'épais magma où l'instant serait comme le coup de bêche dans la sombre terre, mettant à nu l'indénombrable grouillement de vers³⁸.

Cet instant du coup de bêche est celui du *punctum* de l'instantané photographique, tel que Roland Barthes le définit dans un manuscrit de son essai *La Chambre claire* (1980). « *Punctum* » : « piqure, petit trou, petite tache, petite coupure » ; « c'est ce hasard qui, en elle [la photographie], *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)³⁹ ». Il mène ainsi une réflexion sur le temps photographique que la linguiste Annie Montaut définit comme « un mode de surgissement dans la conscience qui relève plus de la déchirure instantanée [...] où le sujet est psychologiquement arraché à toute autre considération que l'immédiat de la perception, débordé par ce qui s'impose à lui⁴⁰ ». C'est exactement ce que vit Montés : le monde déborde et se dérobe à lui tant il est *empoigné* par l'immédiateté de ses perceptions. Face à ce saisissement du *punctum*, les outils de mesure traditionnels du temps dysfonctionnent. Le temps nécessaire à la communication, à l'échange est lui-même interrompu. Lorsqu'il s'adresse à Rose, son langage devient elliptique, presque épileptique tant le rythme se fait saccadé.

- Mais vous
- Quoi
- Comment Quoi
- Vous avez dit mais vous
- Ah je ne sais qu'est-ce que c'est cette heure qui sonne
- Lui et moi c'est ça que vous voulez dire
- Une demie non les trois quart non je voulais dire non je ne sais plus⁴¹.

Malgré les tentatives de Rose, qui répète ses mots à lui, Montés, trop ému, fuit et feint de ne pas comprendre. Il se saisit du premier signe venu en guise d'issue de secours : les cloches qui donnent l'heure. Pourtant, le temps extérieur ne paraît plus d'aucun secours. Il a beau répéter sa question : « — Il doit être tard je me demande est-ce que vous avez une idée de l'heure qu'il p. », « Bon. Quelle heure est-il ? Depuis qu'on est là assis sur ce banc comme deux idiots...⁴² ». Sa rencontre avec Rose déclenche une nouvelle perception du temps, celle d'un temps fuyant qui échappe au sujet désirant. Il éprouve « la déchirante nostalgie du temps s'écoulant, impossible à retenir comme le sable, l'eau entre des doigts d'enfants, s'enfuyant, inexorable, définitif⁴³ ». Les comparaisons filent la métaphore d'un temps élément tissant la trame d'un *tempus fugit* qui dicte le désir de saisir la vie (d'une) 'maintenant'. Le temps devient une obsession pour Montés. Il le perçoit dans un foisonnement sensoriel, à la fois visuel, auditif et tactile. Il entend « le bruissement liquide puissant du temps se précipitant, irréversible, impossible à endiguer, se ruant avec un fracas de désastre et d'irréparable. Maintenant...⁴⁴ », « c'était encore comme si on pouvait percevoir le temps en train de sourdre, de s'écouler avec la sueur, le bourdonnement du temps confondu avec celui du sang⁴⁵ ». C'est la secrète sécrétion du temps, comme une blessure que rien ne semble panser. De la perte au vol du temps, il n'y a qu'un pas que la variation des images se succédant dans la phrase simonienne nous donne à voir à travers cette comparaison du vent au temps dont les « sporadiques bruissements frôlant les murs [sont] comme la course d'un voleur chaussé d'espadrilles, s'enfuyant le long des murs

comme le temps même fuyant, filant irrémédiablement ». On comprend que si le temps des horloges reste hors de portée, en revanche le temps phénoménologique vécu comme expérience incorporée, incarnée, est lui bien présent chez Montés. Il semble pris dans un temps liquide, et chaque fois qu'il prend la parole, « toute la masse du temps lui revint dessus, le ressaisit (et à ce moment il me fit l'effet du naufragé à quatre pattes dans les tourbillons baveux du reflux)⁴⁶ ». Le temps n'est pas une donnée extérieure, mais semble ainsi être une « présence ». Maurice Merleau-Ponty écrit, dans ses *Notes de cours du Collège de France* (1995), à propos des premiers romans simoniens, qu'« il y a une autre expérience du temps 1) de sa structure même, 2) de ses rapports avec le reste⁴⁷ ». Il parle du temps « qui est une 'présence' et non une 'figure', et où celui qui parle est pris⁴⁸ ». Montés est comparé à plusieurs reprises à un noyé⁴⁹. Ce saisissement met en échec la logique, le champ de savoir et d'analyse commune, autrement dit de représentation du monde, que Roland Barthes nomme le studium. Caractérisé par « son inaptitude fondamentale à prendre conscience de la vie autrement que par l'intermédiaire des sens, du cœur⁵⁰ », Montés a la noblesse de « l'idiot ».

I L'idiotisme

« Un idiot. Voilà tout. Et rien d'autre. [...]»⁵¹ : ce sont les premiers mots du roman. Ils désignent Antoine Montés avant même de le nommer. Ces paroles rapportées du notaire seront répétées par chaque personnage qui sera amené à le rencontrer. Rose lui demande : « — Pourquoi faites-vous l'idiot ?⁵² ». Le narrateur, quant à lui, décrit son « air hagard et optimiste de doux imbécile⁵³ ». Ce terme n'est pas choisi au hasard, *Le Vent* étant une tentative de réécriture de *L'Idiot* de Dostoïevski. Simon admire dans les œuvres du romancier russe « l'ambiguïté, l'équivoque, le polysémique, l'indécis » des actions et des réactions des personnages, qui s'opposent à « ces histoires caricaturales animées par les fantoches que nous propose le roman naturaliste⁵⁴ ». Avec sa « bizarre dégaine à la fois simiesque et aristocratique⁵⁵ », Antoine Montés est proche du prince Mychkine qui est, aux yeux de Simon, « l'une des figures les plus attachantes et les plus nobles de toute la littérature⁵⁶ ». L'étymologie grecque du mot « idios » (ἴδιος) désignait avant tout la qualité de ce « qui appartient en propre, en particulier⁵⁷ ». Au sens étymologique donc Montés est un idiot : il n'appartient pas à « cette personne collective, globale », garante du bon ordre économique et social de la cité⁵⁸. Il ne partage pas non plus avec « elle » le langage commun. Son refus des conventions sociales se retrouve dans la manière dont il brise la logorrhée du logos. Dérivé de la même racine que l'idiotie, l'idiotisme définit une expression imagée propre à une langue, intraduisible dans une autre. En ce sens, il pourrait qualifier la capacité de Montés qui vit dans un monde purement perceptif, où les sens restent prioritaires face aux signes lesquels sont constamment retardés : « Sans que rien d'autre (aucun concept, aucune idée, à plus forte raison aucune pensée) ne s'ensuivît dans son esprit : rien d'autre que la simple conscience des formes, des objets⁵⁹ ». Ce primat de la perception sur la signification se retrouve aussi dans le travail de création poétique des albums de photographies de Claude Simon : ce sont les légendes que l'auteur imagine pour ses images. Elles invitent le spectateur à *désavoir pour mieux voir*⁶⁰, à voir différemment, en interrompant la nomination commune des choses et des êtres pour faire apparaître une vision singulière. En ce sens, chaque légende simonienne est un idiotisme, elles réenclenchent le mouvement (des associations) que l'appareil photographique avait techniquement figé. Ouvrant une réflexion sur le devenir technique de l'appareil photo et la légende, Walter Benjamin conclut sa

« Petite histoire de la photographie » ainsi :

L'appareil photo se fera toujours plus petit, toujours plus apte à retenir des images fugitives et secrètes dont le choc, suspend, chez le spectateur, le mécanisme de l'association. Ici doit intervenir la légende, qui inclut la photographie dans le processus de littérisation de nos conditions d'existence, et sans laquelle toute construction photographique doit rester dans l'à-peu-près [...] N'est-il pas pire qu'analphabète, le photographe qui ne sait pas lire ses propres images⁶¹ ?

La photographie sans légende est condamnée à rester figée, non émouvante, autrement dit, non vivante. La légende insuffle un nouveau souffle à l'image. Ainsi cette photographie, à la page 101, de Claude Simon dans son album *Photographies* intitulé *Vent* : on y voit un cheval, une motocycle et un homme se reposant assis près d'une rangée de roseaux. La légende nous fait désavoir pour mieux voir les roseaux horizontaux ployés par le vent. Mireille Calle Gruber écrit à ce propos que « cette photographie ne doit sa visibilité qu'au souffle des lettres qui la désignent⁶² ». C'est le principe même de l'ekphrasis : le *ek*, le fragment, la partie détachée/déchirée s'insinue dans le phrasé, dans le souffle émotionnel. La légende se fait ekphrasis, livrant l'image aux associations en tout genre, l'ouvrant à tous les vents. C'est ainsi qu'est assigné à comparaître en même temps le temps de l'écriture et le temps de l'image, le temps du vécu et le temps du partage de l'expérience dans la rencontre entre le narrateur et le photographe.

I Le temps comme « tentative de restitution »

Lorsqu'il rencontre pour la première fois le narrateur dans la boutique de tirage de photos, Montés est suspendu à sa montre : il sait que le temps lui est compté « tout à coup regardant sa montre [...] disant : 'Un instant. Vous me permettez. Je reviens. Rien qu'un instant'⁶³ ». Le photographe réclame impérieusement la suspension du temps. Que va-t-il faire ? Il ressent l'urgence d'actionner quelque chose, en insérant un jeton dans une cabine téléphonique dont il revient en disant « Voilà, c'est fait, maintenant je... nous avons tout notre temps...⁶⁴ ». Montés rectifie l'énonciation passant du « je » au « nous », créant ainsi un autre temps. Qui a-t-il tenté d'appeler dans cette cabine ? Nul ne sait. Dans le roman, cette cabine agit comme un déclic, un lieu d'interruption et de communication qui enclenche un autre espace discursif, le dialogue avec le narrateur. Il est temps que Montés se mette à conter, à lui raconter son histoire sous cette modalité particulière de l'instant, ce *punctum*, ce coup de bêche, cette déchirure instantanée. Ce ne sont pas des souvenirs qui seraient « toujours rangé[s] quelque part dans ce fourre-tout de la mémoire [que livre Montés] mais, abolissant le temps, la sensation elle-même, chair et matière, jalouse, impérieuse, obsédante⁶⁵. De sorte que cette cabine est l'équivalent de la chambre noire, passage nécessaire à la visibilité des instantanés photographiques. Elle inaugure le temps du dépôt sur le papier, sans quoi l'image resterait invisible. Les pratiques de la photographie et de l'écriture exigent l'une comme l'autre ce supplément de temps : le temps de la restitution.

Ce que j'aime faire, traduire en quelques mots, en langage, ce que Samuel Beckett appelle le « Comment c'est ». Ou plutôt le « Comment c'est maintenant », comment c'est désormais dans ma mémoire... dans le moment présent, moi je ne vois rien⁶⁶.

Nous l'avons vu, Antoine Montés ne voit rien non plus dans le moment présent, « pas plus qu'un appareil photographique lui-même ne voit, n'est capable de se souvenir : sa rétine oui, sa mémoire, oui [...] puisque bien plus tard elle (sa

mémoire) pouvait tout restituer : la cuisine où maintenant il peut voir ». Ce temps présent restitué par la mémoire de Montés se conjugue aussi au temps du narrateur : « j'essayais de l'imaginer, telle que Montés me l'avait décrite » présent du narrateur. « Et je peux voir cette cour de l'ancienne caserne, là où Rose habitait » et « il me semble voir cela ». Ce « maintenant » qui désigne le temps de restitution au présent s'oppose à un autre « maintenant » de la reconstitution :

Et maintenant, maintenant que tout est fini, tenter de rapporter, de reconstituer ce qui s'est passé, c'est un peu comme si on essayait de recoller les débris dispersés d'un miroir, s'efforçant maladroitement de les réajuster, n'obtenant qu'un résultat incohérent, dérisoire, idiot⁷¹.

Les deux opérations, « restitution » et « reconstitution », s'opposent en ce sens que la première désigne l'action de restituer, autrement dit de rendre ce qui a été tel qu'il est au présent, tandis que la reconstitution correspond à l'action de recréation d'une « copie conforme » à ce qui a été. *Restituer* s'entend alors comme offrir un état des lieux de la mémoire telle qu'elle se présente maintenant : « Et maintenant comment c'est ». La reconstitution qu'en fait le narrateur est donc contaminée par la nature même de l'histoire fragmentée que lui livre Montés. Cette absorption dans le temps « présence » pour reprendre l'expression de Merleau Ponty, contamine aussi le narrateur, qui, en recueillant les confidences, est à son tour noyé car Montés agit de façon à « vous entraîner avec lui — comme le nageur en perdition noie celui venu à son secours — dans cette atmosphère gluante, ses histoires insolubles, ses discours entortillés, filandreux⁷² ». La perception de Montés dont les bribes de récits possèdent la même qualité que ses photographies de « pomper l'aura du réel comme l'eau d'un navire en perdition⁷³ » (Walter Benjamin). Le narrateur simonien tente ainsi de restituer sa propre expérience de « lecteur/auditeur » à son tour entraîné. De fragments, il ne délivre que des fragments. C'est donc un véritable cycle de la fragmentation que *Le Vent* nous donne à voir. Claude Simon désirait initialement intituler son récit « Tentative de restitution d'un retable baroque » qui devient finalement le sous-titre du *Vent*. Il livre ainsi la forme et le modus operandi du dispositif narratif particulier qu'il adopte dans l'écriture : « Vous voyez un retable : il représente diverses scènes de la vie d'un personnage que vous pouvez embrasser d'un coup d'œil⁷⁴ ». Du point de vue de la composition, le retable va permettre de restituer les événements en instantanés, en fragments. Pourquoi *Le vent* alors ? Fragments et vent apparaissent ensemble à plusieurs reprises dans le roman dans les images privilégiées de ces « veilles affiches déchirées aux pans soulevés par le vent [...] leurs fragments de texte sans commencement ni fin non plus, sans suite, se juxtaposant, apparaissant entre deux déchirures⁷⁵ ». Le mode de la déchirure désigne l'impossible ajustement de l'instant à un continuum régi par un commencement et une fin, un passé, un présent et un avenir. Walter Benjamin nomme cette déchirure, la « petite étincelle du hasard d'ici et de maintenant grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image⁷⁶ ». Maurice Merleau Ponty note que « le rapport passé présent n'est pas le rapport d'un espace temps à un autre espace temps [mais] le rapport présent-passé à un autre qui le déchire : [...] La simultanéité du temps est cela : la coexistence en lui de présents impossibles ». Le présent d'écriture est un temps de la déchirure à l'instar de ces morceaux de papiers déchirés :

Lorsque le regard tombe par hasard sur la feuille déchirée qui a servi à envelopper la botte de poireaux et qu'alors, par la magie de quelques lignes tronquées, incomplètes, la vie reprend sa superbe et altière dépendance, redevient ce foisonnement désordonné, sans commencement ni fin, ni ordre, les mots éclatant d'être à nouveau séparés, libérés de la syntaxe, de cette fade ordonnance ce ciment bouche trou indifférent à tout usage⁷⁷.

Simon lui-même pratiquait la technique du collage. Ces fragments sont, écrit Pascal Quignard dans « Tradition de la non tradition » (2014), « le contraire d'une pièce de puzzle qui cherche sa place pour s'y emboîter⁷⁸ ». Claude Simon avait écrit, dès les premières pages de son roman, que le récit ne pourrait être que « vague, plein de trous, de vides⁷⁹ ». La narration se fait alors vent insaisissable. Le peintre Jean Dubuffet dans *Correspondances* avec Claude Simon écrit à propos d'un court texte de l'écrivain *Lieu* : « Votre merveilleux Lieu, où souffle un vent schizophrénique, très tragique, terrible, mais doué de si fort pouvoir, de fascination⁸⁰. »

Avec *Le Vent* Simon élabore ses premiers plans de montage qui permettront de juxtaposer des temps et des énonciations discontinus, déchirés. Ernst Bloch note dans *Héritage de ce temps* : « Montage, d'un point de vue immédiat. Ici seulement, on sent vraiment le vent. Il souffle de partout. Les parties ne s'accordent plus ensemble, elles sont devenues détachables, on peut les montrer autrement⁸¹ ». Le montage, cette possibilité de rendre visible la discontinuité et l'ouverture des parties entre elles, désigne ainsi le dispositif du retable baroque. A cet égard, le choix du mouvement baroque est d'autant plus significatif qu'il est défini par Jean Rousset dans *La Littérature à l'âge baroque* comme « ennemi de toute forme stable, il est poussé par son démon à se dépasser toujours et à défaire sa forme au moment qu'il l'invente pour se porter vers une autre forme⁸² ». *Le Vent* serait-il une allégorie du baroque ? Claude Simon choisit de « finir » son roman en donnant la parole au vent : « force déchaînée, sans but, condamné à s'épuiser sans fin, sans espoir de fin, gémissant la nuit en une longue plainte, comme si elle se lamentait, envoyait aux hommes endormis, aux créatures passagères et périssables leur possibilité d'oubli, de paix : le privilège de mourir⁸³ ». Le retable baroque représente les différents épisodes de la vie d'un saint lequel ne serait autre qu'Antoine Montés qui

vit le saint lui-même debout sur son socle de faux marbre [...] et lui là, toujours immobile sur sa chaise, plus que jamais image de la désolation, mais sans larme, regardant d'un œil froid, sec, le décor sale et pompeux, comme, me dit-il, s'il voyait pour la première fois⁸⁴.

Un saint dont le regard s'efforce de voir comme pour la première fois. On retrouve ici le titre initial que Claude Simon désirait donner aux premiers fragments d'écriture de ce roman, « Passion », qui signifie le partage de la souffrance. C'est aussi l'expérience que fait le narrateur auprès de Montés :

la seule chose que j'avais à faire c'était d'écouter [...] et même si j'avais pu parler à temps cela n'aurait rien non plus rien changé [...] parce qu'il n'était nullement certain que la raison et la logique fussent de mon côté et non du sien, tout au moins (puis qu'il s'agissait là de passion) la logique et la raison de la passion et non pas la logique et la raison des notaires⁸⁵.

Avec *Le Vent*, Claude Simon inaugure une écriture de la survivance, de l'obstination à vivre. Dans *Temps raconté* (1975), Paul Ricoeur écrit que le présent n'est plus « une catégorie du voir mais de l'agir et du souffrir⁸⁶ » : c'est bien l'expérience de Montés tout au long du roman. Il ne sait rien voir, tout entier pris dans la sensation et l'expérience du maintenant. Paul Ricoeur invite à lier le présent au verbe « commencer » : « c'est donner aux choses un cours nouveau, à partir d'une initiative qui annonce une suite et ainsi ouvre une durée. Commencer, c'est commencer à continuer : une œuvre doit suivre⁸⁷ ». Pour Simon, *Le Vent* ouvre l'œuvre à écrire. ●

- ¹ Simon Claude, « Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon » par Jean-Paul Goux et Alain Poirson, *La Nouvelle Critique*, n°105, juin-juillet 1977, p.37.
- ² Claude Simon a une pratique multiple des arts visuels, il d'abord suivi une formation de peintre à l'académie d'André Lothe à Paris. Il pratique le dessin tout au long de sa vie, on en retrouve beaucoup dans les marges de ses manuscrits. Il a également été photographe. Il a pu aussi réaliser un court métrage adapté de l'un de ses romans, *Triptyque*. Il a ensuite écrit deux scénarii, « la peste d'Asoldt » à partir du tableau éponyme de Nicolas Poussin et un second scénario extrait de *La Route des Flandres*. Il pratique également l'art du collage. Ses relations avec les peintres sont nombreuses. On peut, entre autre, citer Raoul Dufy, Jean Lurçat, Gastone Novelli et sa correspondance avec Jean Dubuffet.
- ³ Simon Claude, *Le vent*, Paris, Minuit, 1957, réédité dans Claude Simon Œuvres Tome 1, Edition d'Alastair B. Duncan avec la collaboration de Jean H. Duffy, Bibliothèque de la Pléiade, 2006.
- ⁴ Simon Claude, « Quatre entretiens Claude Simon », Entretiens avec Francine Mallet diffusés les 14, 15, 17 et 18 mai 1971 sur *France Culture* (57 min 01 s), 1971.
- ⁵ Simon Claude, *Photographies 1937-1970*, Paris, Maeght, 1992.
- ⁶ *Ibid.*, n.p.
- ⁷ *Ibid.*, n.p.
- ⁸ *Ibid.*, p.55.
- ⁹ *Ibid.*, p.18.
- ¹⁰ *Ibid.*, p.39.
- ¹¹ *Ibid.*, p.41.
- ¹² *Ibid.*, p.56.
- ¹³ *Ibid.*, p.29.
- ¹⁴ *Ibid.*, p.188.
- ¹⁵ *Ibid.*, p.115.
- ¹⁶ Benjamin Walter, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres, tome II*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p.304.
- ¹⁷ *Ibid.*, p.4.
- ¹⁸ *Ibid.*, p.116.
- ¹⁹ *Ibid.*, p.303.
- ²⁰ *Ibid.*, p.35.
- ²¹ *Ibid.*, p.36-7.
- ²² *Id.*
- ²³ Quignard Pascal, *Sur l'Image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa, 2014, p.46.
- ²⁴ *Ibid.*, p.46.
- ²⁵ *Id.*
- ²⁶ Simon Claude, *Le Vent*, *op.cit.* p.77.
- ²⁷ *Ib.*
- ²⁸ Pascal Quignard reprend ici un récit de Pline l'ancien extrait du livre XXX de son *Histoire de la Nature*, in Quignard Pascal, *op.cit.*, p.12-14.
- ²⁹ Quignard Pascal, *Sur l'Image qui manque à nos jours*, *op.cit.*, p.14.
- ³⁰ Simon Claude, Chapsal Madeleine, « Il n'y a pas d'art réaliste », *La Quinzaine littéraire*, 15 décembre 1967, p.4-5.
- ³¹ Simon Claude, Sarraute Claude, « Avec La Route des Flandres, Claude Simon affirme sa manière », *Le Monde*, 8 octobre 1960, cité dans D. Zemmour, « Le participe présent dans *La Route des Flandres* : Écriture du souvenir et quête de l'instant » dans *L'Information grammaticale*, n°76, 1998, p.42.
- ³² Zemmour David, *Une Syntaxe du sensible. Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Bibliothèques des cycles », 2008, p.281.
- ³³ *Id.*
- ³⁴ Mougins Pascal, *L'Effet image. Essai sur Claude Simon*, Paris, coll. Critiques Littéraires, L'Harmattan, 1998, p.36.
- ³⁵ *Id.*
- ³⁶ Simon Claude, *Le Vent*, *op.cit.*, p.140.
- ³⁷ *Ibid.*, p.114-115.
- ³⁸ *Ibid.*, p.128.
- ³⁹ Barthes Roland, *La Chambre claire*, Paris, Etoile/Gallimard/Seuil, 1980, p.49.
- ⁴⁰ Montaut Annie, « Figures du sujet énonciateur : deux cas particulier du continu et du discontinu en hindi/ourdou », archivesouvertes.fr [En ligne], Ophrys, 2006, consulté le 10 mai 2018, <https://>

halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00128586/document.

⁴¹ *Ibid.*, p.72.

⁴² *Ibid.*, p.78.

⁴³ *Ibid.*, p.76.

⁴⁴ *Ibid.*, p.54.

⁴⁵ *Ibid.*, p.66

⁴⁶ *Ibid.*, p.120.

⁴⁷ Merleau Ponty Maurice, *Notes de cours du Collège de France*, édition établie par Dominique Ségler, Paris, Seuil, 1995, p.206.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Il porte sur lui « ce masque de noyé ou de rescapé de Buchenwald » *Ibid.*, p.147.

⁵⁰ Simon Claude, *Le Vent*, *op.cit.*, p.114.

⁵¹ *Ibid.*, p.3.

⁵² *Ibid.*, p.72.

⁵³ *Ibid.*, p.12.

⁵⁴ Simon Claude, « Problèmes que pose le roman et l'écriture », *Francofonia*, n°18, 1990, p.4.

⁵⁵ *Ibid.*, p.45.

⁵⁶ Simon Claude, dans une lettre adressée à son cousin André Mengus datée du 26 septembre 1957, in Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon. Une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011, p.218.

⁵⁷ Dans l'Antiquité, quand un grec en insultait un autre, l'offensé rétorquait « *idios* », ce qui signifiait « toi-même, en particulier ». Dans ce contexte particulier et à force d'usage, le terme « *idios* » est devenu une insulte. L'idiot était à l'origine une personne en marge de la vie de la cité. Cette étymologie permet d'éclaircir au moins deux attitudes de Montés : sa place, ou plutôt sa présence dans le monde, en l'occurrence dans la cité : « il ne pouvait pas s'empêcher [...] de se précipiter d'une manière ou d'une autre dans les sens interdits en pensant probablement que c'était les bons, ou même sans rien penser du tout, parce qu'il ne pouvait pas, ne savait pas faire autrement ».

⁵⁸ Montés se distingue des autres personnages du roman, le notaire, le régisseur de la propriété et l'oncle riche. Ceux-là ne « seraient plus — esprit et corps — que des blêmes et molles proies » (p.83) s'ils s'extrayaient de cette enveloppe sociale, de « cette personne collective, globale » comparée à « une sorte de cœur antique » où chacun souffre de « cette infirmité de ne pas exister en quelque sorte par lui-même, d'être seulement une espèce de médium qui semblait parler non pas en son nom propre mais au nom de toute la ville ». Le narrateur dénonce ces personnages qui ne savent pas révéler leur individualité ni leur unicité. Absorbés par le corps social, leur seul intérêt commun est « l'argent », p.85.

⁵⁹ *Ibid.*, p.151.

⁶⁰ Cette expression est celle de Claude Simon qu'il adresse au peintre Jean Dubuffet à propos d'une page de calligraphie qu'il lui a envoyé dans leur correspondance : « 'Nous savons, écrit Jakobson, mais nous ne voyons pas'. Obligeant le lecteur à décrypter pas à pas, vous l'amenez à désavoir pour voir 'Itan calerouce gâtet' », in *Jean Dubuffet et Claude Simon, Correspondance 1970-1984*, L'Échoppe, 1994, p.51.

⁶¹ Benjamin Walter, « *Petite histoire de la photographie* », *op.cit.*, p.321.

⁶² Calle Gruber Mireille, « Prises photographique. Reprise d'écriture. », *Le grand temps*, p.56.

⁶³ Simon Claude, *Le Vent*, *op.cit.*, p. 81.

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ *Ibid.*, p.138.

⁶⁶ Simon Claude, L'Express du 8 avril 1962, cité par Janvier Ludovic, *Une Parole exigeante, le nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p.89.

⁶⁷ Simon Claude, *Le Vent*, *op.cit.*, p.36.

⁶⁸ *Ibid.*, p.88.

⁶⁹ *Ibid.*, p.91.

⁷⁰ *Ibid.*, p.99.

⁷¹ *Ibid.*, p.4.

⁷² Simon Claude, *Le Vent*, *op.cit.*, p.116.

⁷³ Benjamin Walter, « *Petite Histoire de la photographie* », *op.cit.*, p.300.

⁷⁴ Simon Claude, dans « C.V. », « Claude Simon : 'Je cherche à suivre au mieux ma démarche claudicante et confuse de mon esprit' », *Œuvres Claude Simon*, *op.cit.*, p.1265.

⁷⁵ Simon Claude, *Le Vent*, *op.cit.*, p.117. Je souligne.

⁷⁶ Benjamin Walter, « *Petite Histoire de la photographie* », *op.cit.*, p.300.

⁷⁷ *Ibid.*, p.137

⁷⁸ Quinard Pascal, « Tradition de la non tradition », in *Claude Simon Les vies de l'archive*, direction Mireille Calle-Gruber, Melina Balcazar Moreno, Sarah-Anaïs Crevier Goulet et Anaïs Frantz, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2014, p.301.

⁷⁹ Simon Claude, *Le Vent*, *op.cit.*, p.3-4.

⁸⁰ Dubuffet Jean, *Correspondances*, *op.cit.*, p.19.

⁸¹ Bloch Ernst, *Héritage de ce temps*, Paris, Payot, 1978, p.204-205.

⁸² Rousset Jean, *La Littérature à l'âge baroque en France : Circé et la paon*, Paris, José Corti, 1953, p.231, cité dans *Claude Simon. Œuvres*, tome I, *op.cit.*, p.1266.

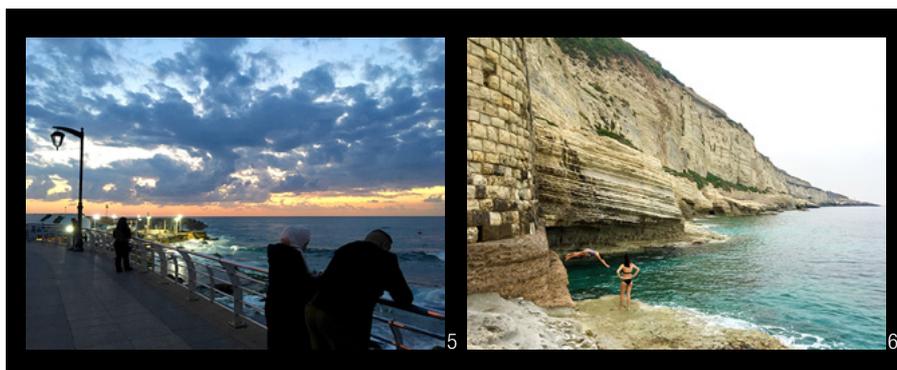
⁸³ Simon Claude, *Le Vent*, *op.cit.*, p.191.

⁸⁴ *Ibid.*, p.153.

⁸⁵ *Ibid.*, p.61.

⁸⁶ Ricoeur Paul, *Temps et récit, Le temps raconté*, tome III, Paris, Seuil, p.332-333.

⁸⁷ *Ib.*



Réalisme social et avant-gardisme

Représentation de la mort en Espagne au XIX^e siècle

Marcela Rivas-Jamett, ED 122, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3

37

Revue *Traits-d'Union*

#09 Le(s) Présent(s)

Résumé : La représentation de la mort dans la peinture espagnole de la fin du XIX^e siècle suscite une réflexion esthétique sur le potentiel visuel de l'événement contemporain. D'après Emmanuel Alloa la représentation ne représente pas l'absent, mais présente un présent déjà connu et reconnu, requérant ainsi un traitement morphologique évocateur de l'instantanéité de la mort. Dans les œuvres de Joaquín Sorolla et José Jiménez Aranda, l'indicateur temporel de la lumière, focalisé sur le corps de métiers marginalisés, fait surgir le réalisme social. Une volonté mémorielle que les procédés esthétiques impressionnistes et photographiques, au cœur des avant-gardes, dérèglent, transgressent par leur « caractère vivant » et par leur statut d'image active, où s'annihile la distance temporelle, sollicitant la participation du regardant.

Mots-clés : présent, réalisme social, instantanéité, esthétique, mort

Abstract: The representation of death in Spanish painting at the end of the 19th century gives rise to an aesthetic reflection on the visual potential of the contemporary event. According to Emmanuel Alloa the representation does not represent the absent, but presents a present already known and recognized, thus requiring a morphological treatment evocative of the instantaneity of death. In the works of Joaquín Sorolla and José Jiménez Aranda, the temporal indicator of light, focused on the marginalized trades, gives rise to social realism. A memorial will that the impressionist and photographic aesthetic processes, at the heart of the avant-garde, deregulate, transgress by their “living character” and by their status of active image, where the temporal distance is annihilated, soliciting the participation of the viewer.

Keywords: present, social realism, instantaneity, aesthetic, death

Penser l'image, hors du cadre officiel de la peinture d'histoire espagnole du XIX^e siècle, renvoie inéluctablement au fait que « la représentation ne fait [...] pas [...] office de substitution, bien au contraire : elle fait apparaître au grand jour ce qui était déjà bien présent. Elle ne représente pas l'absent, mais présente un présent pourtant déjà au rendez-vous¹ ». Re-présenter² « par délégation » une réalité absente allie les concepts d'illusion et de réalisme, l'un comme phénomène perceptif et psychologique, le second, inhérent aux règles sociales, sans pour autant qu'ils s'impliquent mutuellement³. Cependant, dans l'Espagne de la fin du XIX^e siècle, l'histoire contemporaine s'inscrit dans un contexte de conflits politiques majeurs : la perte des colonies, la disparition

massive de réservistes, l'embrasement des mouvements syndicalistes, anarchistes et nationalistes et le flux migratoire vers les centres industrialisés. Le processus de modernisation urbanistique favorise à la fois l'art nouveau et suscite deux phénomènes antagonistes, l'acculturation et le renforcement identitaire régional.

Sur le plan pictural, les dimensions monumentales et l'exaltation de valeurs traditionnelles de la peinture d'histoire n'ont plus la même résonance. Elles se heurtent violemment au réalisme social, à l'*art démocratique*, selon la formule de Gustave Courbet⁴. À partir du XIX^e siècle, Paris supplante Rome et devient le haut lieu de la formation artistique avant-gardiste, lieu où les peintres espagnols se révèlent particulièrement réceptifs⁵. L'Exposition universelle met à l'honneur deux œuvres : *Et on dit encore que le poisson est trop cher !* (1894)⁶ de Joaquín Sorolla (1863-1923) et *Un malheur* (1890)⁷ de José Jiménez Aranda (1837-1903). La représentation de la mort offerte par ces deux peintures suscite une réflexion sur la société à travers les métiers ancestraux de la pêche et la construction, qui concernent une fraction de la population non répertoriée dans les mouvements syndicalistes, anarchistes, républicains et socialistes.

Considérant ce contexte socioculturel, nous nous interrogerons sur les modalités esthétiques et techniques de ladite représentation, depuis l'analyse iconographique du peintre jusqu'à la réception de l'œuvre comme potentiel visuel⁸ de l'événement contemporain.

Dans un premier temps, les procédés de création d'images agissantes⁹ dans les deux œuvres précédemment citées feront l'objet d'une analyse du drame de la mort conséquente aux conditions de travail des ouvriers et des artisans, par l'actualisation iconographique de cet événement, en corrélation avec le contexte sociopolitique contemporain. Il s'ensuivra une réflexion sur la contribution photographique¹⁰ et l'orientation impressionniste dans le processus de représentation du réalisme social, pour définir, enfin les modalités esthétiques et intellectuelles d'un présent pris dans la tourmente politique, où le statut d'image active¹¹ annihile la distance¹² temporelle.

I Dispositifs discursifs et visuels

La représentation de la mort dans un contexte sociopolitique agité, où les valeurs conservatrices et la référence spatio-temporelle sont farouchement attachées à un passé modélisateur, est un motif alors totalement épuisé. La peinture d'histoire arrive à saturation sous les règnes d'Isabelle II (1833-1868) et d'Alphonse XII (1875-1890). Or, l'instantanéité d'événements propres aux mouvements sociaux et à la réplique démesurée de l'institution militaire interroge la nécessité d'observer et d'interpréter l'histoire en rapport avec une actualité triviale et fugace. Les œuvres de Sorolla et de Jiménez Aranda s'inscrivent dans ces nouvelles coordonnées spatio-temporelles, fondées sur les articulations logiques du visible et sur les conditions-cadres. Ces situations de représentation ou « d'apparition » sont analogues aux concepts de « situation de parole », de « dispositif d'interlocution¹³ » ou d'interaction, car elles suscitent une réflexion sur le potentiel visuel qui interpelle nécessairement le pouvoir de décision du spectateur. Ainsi, l'image est agissante¹⁴ dès lors qu'elle devient un moyen d'activation de la mémoire et de la prise de conscience du regardant, peu ou non habitué à la représentation d'événements ordinaires, sans transcendance historique.



Sorolla y Bastida Joaquín (1863-1923), *¿Aún dicen que el pescado es caro!*, huile sur toile, (151,5 x 204cm), Musée du Prado, Madrid, 1894.

L'œuvre de Sorolla, intitulée *Et on dit encore que le poisson est trop cher !*, met en exergue le corps de métiers d'artisans ou d'ouvriers non qualifiés, dans laquelle la mort est une donnée préalable des conséquences de leur activité, tandis qu'*Un malheur* de Jiménez Aranda insiste sur la notion de fatalité.



Jiménez Aranda José (1837-1903), *Una desgracia*, huile sur toile, (108 x 158cm), Collection privée, 1890.

Si la première acception du substantif « malheur » (*desgracia*) se réfère à la douleur morale, elle renvoie également à la mauvaise fortune, à la mauvaise mort, la mort non chrétienne survenue subitement, sans confession ni extrême-onction.

Trois acceptions convergentes dans la représentation de la mort. Avec l'avènement du romantisme entre le XVIII^e et le XIX^e, celle-ci suscite la peur et se manifeste « par la répugnance à représenter d'abord, à imaginer ensuite la mort et son cadavre¹⁵ », contrairement à l'époque médiévale. Ceci explique que « [l]es fascinations des corps morts et décomposés n'ont pas persisté dans l'art et la littérature romantique et postromantique [...]»¹⁶. Sans se référer à une quelconque fascination, Sorolla contrecarre cette idée en présentifiant le sujet mort selon un point de vue spéculaire, établi entre les compagnons du pêcheur et celui-ci, de sorte que le spectateur soit mis à distance. Une relation tridimensionnelle apparaît entre le point focal prenant sa source au point A (le pêcheur), se dirigeant vers le point B (les compagnons), pour se projeter vers C (le regardant). Ce dernier se situe ainsi dans le *dispositif d'apparition*, c'est-à-dire, dans la situation d'observation effective du mort. Jiménez Aranda opte, quant à lui, pour une représentation implicite dans un système bidimensionnel, où la mort de l'ouvrier est suggérée par l'expression d'horreur et de saisissement des passants. Le corps du défunt est absent de l'œuvre ; le drame est seulement suggéré, permettant à l'artiste d'insister sur la dimension d'instantanéité et de réalisme, corroborée par Philippe Ariès :

Les morts sont devenus beaux dans la vulgate sociale quand ils ont commencé à faire vraiment peur, une peur si profonde qu'elle ne s'exprime pas, sinon par des interdits, c'est-à-dire des silences. Désormais il n'y aura plus de représentations de la mort¹⁷.

Ainsi, Sorolla et Jiménez Aranda parachèvent l'ouverture d'un dialogue entre l'œuvre et le spectateur à travers l'indissociabilité du texte du titre de l'œuvre et de l'image. Sans le texte, l'image ne s'inscrit plus dans le présent, mais dans une temporalité indéfinie, une datation de la mort distendue.

Sur le plan esthétique, les choix opérés sont déterminés par la présentification. Tout au long de son œuvre, Sorolla perfectionne le traitement morphologique et chromatique de l'épiderme. Celui du pêcheur, nuancé de verts subtilement pâlis ou bleutés, et associé au titre de l'œuvre, situe à présent le regardant dans un « dispositif d'interlocution » et interroge sur la valeur accordée à l'existence des pêcheurs et du monde rural happé par l'exode. Dans le titre du tableau, l'adverbe de temps « encore » insiste sur le processus antérieurement en cours¹⁸, c'est-à-dire sur la persistance de la périlleuse activité de la pêche maritime dans sa tentative d'assurer l'approvisionnement quotidien des comptoirs portuaires. Le violent saisissement d'effroi qui provoque un recul mental et physique des passants confère une connotation judéo-chrétienne à l'œuvre de Jiménez Aranda. L'imposante modernité de l'édifice, métonymie du centre économique de la ville de Madrid, les corps de métiers représentés, ainsi que leur classification sociale, rendent plus palpables la fragilité du corps humain et la brutalité de la mort. L'ouvrier tombé de l'échafaudage pose la question de la survie de millions d'ouvriers dont l'espérance de vie n'excède pas la trentaine d'années¹⁹. Ces hommes, femmes et enfants en provenance de la périphérie rurale et marginalisés *extra muros* intègrent quotidiennement leur poste à l'aube.

Hormis le sentiment que la mort suscite, la philosophie des Lumières attribue aux images une force vivante et active, une action mémorielle de l'événement du présent au présent, non pas comme un curseur temporel qui renvoie à un temps inscrit dans le passé proche ou lointain, mais comme courte durée indicative du rythme. De même pour la « notion d'événement » où « [l]e sentiment du temps ne découle donc pas de la durée objective des phénomènes, mais plutôt de notre appréhension du temps, selon le processus d'interprétation²⁰ ». L'image opérante en appelle à l'interprétation de l'histoire immédiate en lien avec le passé

récent, ravivant ainsi le souvenir de la « grande commotion financière de 1866 », la révolution de 1868²¹, les affrontements meurtriers entre forces de l'ordre et anarcho-syndicalistes, où surgit la figure du « bon ouvrier » dans les métiers du textile industriel et de la métallurgie, tandis que les secteurs de la construction et des transports, comptent invariablement la grande masse de manœuvres et d'ouvriers sans qualification²². Cependant, les deux morts représentées sont certainement celles de deux analphabètes, dont l'existence prenait une connotation idéologique désignée par le système d'exploitation.

La réception du drame s'effectue en deux temps, d'abord à travers le regard du spectateur intra-diégétique qui se confronte à la mort de son *alter ego*, puis, celle du spectateur interpellé sur sa propre condition d'acteur social et sa finitude. Une réflexion en prise avec l'histoire contemporaine, où l'univers ouvrier se politise par l'émulation de lectures collectives au sein de l'usine ou de l'atelier, où circulent la presse engagée et le théâtre social et s'exprime la libre pensée. Dans le cadre artistique, l'image agit proportionnellement à l'investissement du spectateur, à sa capacité d'assigner aux figures représentées un référent dans le réel, ou un « jugement d'existence ». C'est à ce prix que l'image performative aura une visée critique idéologique et psychologique, que Jacques Aumont définit comme « l'image qui donne, sur la réalité, le maximum d'information », une information nécessitant « la compréhension, l'intellection²³ ».

Les procédés de création d'images agissantes mettent ainsi en relation l'analyse du contexte sociopolitique avec une stratégie d'interlocution permettant au spectateur d'accéder au sens de l'œuvre par sa propre capacité d'interprétation.

I Arts et techniques dans la représentation de la mort

La technique photographique et l'orientation impressionniste jouent également un rôle dans le processus de représentation propre au réalisme social²⁴ comme performance esthétique inédite. D'un point de vue spatial, « le centrage de la représentation » correspond à « la vision humaine », « des phénomènes plutôt caractéristiques de la peinture autour de 1800, et, bien entendu, de la photographie naissante²⁵ ». Sur le plan artistique, l'impressionnisme, courant esthétique de la lumière et indicateur temporel du présent par antonomase²⁶, ouvre des perspectives nouvelles dans le traitement morphologique, où la temporalité devient un enjeu. Un processus créatif avant-gardiste dont les contraintes de la représentation et les codes temporels mettent en tension le « caractère vivant²⁷ » du sujet. La photographie créée dans les années 1820 s'était emparée de l'inédite contemporanéité des événements, mais sa technique manquait d'instantanéité. « De façon tout à fait logique, des pans entiers des sciences naturelles, de la médecine et de l'histoire de l'art se sont emparés avec avidité des promesses de la photographie du fait de son principe morphologique²⁸ », souligne l'historien de l'art Horst Bredekamp. Or, des peintres tels que Sorolla y investissent une lumière nouvelle.

La technique photographique est parfaitement décelable dans le traitement morphologique de Sorolla. La prouesse picturale alliée à une approche réflexive sur les questions sociales l'incite à décentrer son sujet vers la réalité socio-économique de sa Valence natale, laissant la brûlante Barcelone aux objectifs de la presse. Jiménez Aranda, quant à lui, choisit plutôt un décentrement spatial sur la toile et non dans le référent réel. En occultant littéralement l'objet de la mort, il produit un mouvement panoramique tel un point de mire cherchant à le saisir, à l'appréhender. L'expressivité des personnages donne l'illusion qu'en une fraction

de seconde son objectif aura tenté de capturer l'image. Par ce procédé photographique, les deux peintres semblent avoir offert au spectateur l'opportunité de saisir lui-même l'instant crucial de la mort, le rendant acteur du processus de création plastique. Le décentrement opéré par ces artistes vers la périphérie des affrontements et la focalisation sur l'enracinement existentiel de ceux qui contribuent à la subsistance ou à l'édification de l'Espagne sont deux stratégies de mise en lumière des causes et des conséquences de l'exode rural et donc des futurs candidats à l'infra-monde urbain.

Pourtant, le décentrement se produit également sur le plan structurel de l'œuvre. La perspective centrée, photographique, témoigne d'un choix idéologique ou symbolique, qui fait de la vision humaine la règle de la représentation. Aucun des deux peintres ne déroge à la règle, pourtant, Sorolla ne s'empare que de sa dimension symbolique, pour s'essayer à la perspective dite inversée. Celle-ci abolit l'espace et la distance, ramène le fond vers l'avant du tableau, et lui confère une échelle plus grande que celle du premier plan. Même si elle n'est pas totalement inversée, elle devient la clef de sa plasticité, fidèle au processus de création impressionniste initié par les peintres français. Ayant quitté leur atelier par manque de moyens de subsistance et donc d'éclairage, ils adaptèrent leur rapidité d'exécution à la lumière naturelle changeante. Cependant, Sorolla se confronte à plusieurs contraintes : la prouesse technique de ses contemporains³⁰, la lumière aveuglante et les chaleurs accablantes de sa région en période estivale. Par conséquent, la représentation du corps humain est soumise à ces trois critères : technique, spatial et temporel. Une exposition prolongée des cadavres était à proscrire. Il était révolu le temps où on les dérobaient dans les cimetières ou dans les morgues pour en examiner l'anatomie. Les corps, objets d'étude, étaient désormais au service des avancées scientifiques, de l'exploration microscopique, stimulant une solidarité entre étudiants en médecine et artistes.

La prise en main de l'objectif photographique amène Sorolla à centrer l'image, tandis que Jiménez Aranda la décentre. Pierre Francastel définit cette perspective en s'appuyant sur deux théories : celle de Durkheim, fondée sur la notion d'« espace social », autrement dit, appréhendée d'un point de vue sociologique et géographique, et celle de Piaget et Wallon, bâtie sur l'« espace génétique subjectif », c'est-à-dire, sur une synthèse de la géométrie et des mythes propres à une société, pour une conception plus « topologique » de l'espace, qui s'inscrit dans un périmètre à la fois physique et idiosyncrasique. Cette assimilation l'amène à la théorie de l'art *objectif*, fondé sur une conception réaliste de l'objet, dont l'espace est « polysensoriel et opératoire », « pratique et expérimental³¹ ». Le réalisme est donc appréhendé dans un réseau de sens complexe.

La composition spatiale de l'œuvre de Sorolla est structurée selon ces critères. Les trois têtes forment un triangle renversé, dont l'angle obtus est formé par celle du pêcheur mort. Ce renversement de la figure géométrique ressemble à un point de mire qui projette le faisceau lumineux vers l'extérieur de la cale du bateau et renforce la profondeur de l'espace clos, par une accumulation d'objets de l'univers marin. Les seuls éléments de survie sont le récipient d'eau douce et le poisson pêché, vraisemblablement du thon, qui indiquent une activité en haute mer et l'éloignement du foyer. Le désert maritime devient l'espace social du pêcheur, dont la population méconnaît la dure réalité. En saisissant l'image inédite des entrailles du bateau et en offrant au potentiel visuel le drame qui s'y joue, Sorolla crée une mise en abyme de la lutte quotidienne des oubliés de l'histoire. La lumière contribue à la notion d'instantanéité, en se focalisant sur un point singulier d'extension presque nulle, capturée photographiquement³². Néanmoins, la réalité saisie dans sa dimension sociale met en exergue la méconnaissance ou l'indifférence générale

relative aux conditions de subsistance des artisans et de l'activité de la pêche maritime, en même temps que l'intemporalité politique et le *statu quo* du pêcheur à travers l'adverbe de temps du titre de l'œuvre, qui souligne la prudence du peintre officiel s'interdisant toute critique directe du gouvernement. À travers le jeu subtil de la temporalité indéfinie, permanente et contemporaine tout à la fois, Sorolla exprime précisément ce que nul ne prétend montrer. La représentation du temps présent devient alors le parti pris de toute sa production artistique.

La technique photographique permet au peintre d'opérer des choix esthétiques impressionnistes : une déconstruction temporelle par le traitement chromatique de l'épiderme. En effet, les mains du plus expérimenté et du plus âgé des marins, positionnées sur le diaphragme du défunt, présentifie le moment de la mort. La tentative de réanimation d'un corps aux membres encore souples est un indicateur temporel. L'« instant prégnant », également défini comme l'« instant le plus favorable » est inhérent à l'événement réel inscrit dans le passé récent, autrement dit, dans l'instant le plus proche du dispositif d'apparition. Il s'appuie, selon Lessing, sur les codages sémantiques des gestes, des postures, de toute la mise en scène³³. Sorolla propose ainsi une représentation du temps a-chronologique, c'est-à-dire celle de deux temps représentés simultanément. Ce hiatus temporel correspond à la juxtaposition de deux états de la mort temporellement incompatibles, mais nécessaires à sa représentation picturale. L'œil procèdera inconsciemment à la reconstitution des faits et à leur vraisemblance³⁴. Pour garantir l'illusion de la mort, Sorolla utilise le chromatisme du début du processus de décomposition, pour ne pas avoir à représenter le visage creusé, la mâchoire décrochée et les yeux enfoncés, traits caractéristiques de l'état cadavérique. Seul l'épiderme en constitue l'élément le plus significatif.

Ainsi, l'analyse spatio-temporelle du peintre rend plausible l'instantanéité de la mort par une approche saisissante et incisive, grâce à la synthèse des techniques photographiques et picturales. Jiménez Aranda n'aura nullement besoin du procédé, puisque son cadavre est absent.

I Significations du réel, entre histoire et fiction

Les modalités de re-présentation d'un présent pris dans la tourmente politique, où le statut d'image active abolit la distance temporelle, résultent d'une construction esthétique et intellectuelle. Le récit iconographique met en tension la mémoire de pratiques cérémonielles présidées par le mourant et l'évolution des mentalités, où la mort naturelle, et plus encore celle de la mort violente, sont devenues intolérables à regarder³⁵. De fait, au XIX^e siècle, la répugnance qu'elle suscite se traduit par la distance mise entre l'expression pathétique face à la mort et le cours de la vie ordinaire. Simultanément à cette évolution, et de manière paradoxale, l'artiste se trouve confronté à l'expérimentation et la synthèse esthétique, scientifique et sociale.

Sorolla s'inscrit dans une époque où l'impulsion européenne de la bourgeoisie, l'art nouveau, le modernisme, exaltent tout particulièrement une culture catalane « autonome et cosmopolite ». Or, le rôle diplomatique que lui confie Alphonse XIII lors de sa mission aux États-Unis, lui impose de réhabiliter l'image d'une Espagne en voie de modernisation, non sans une certaine satisfaction. Ses liens avec le roi le contraignent certainement à la prudence. Mais il n'est pas un cas isolé dans l'histoire. Au début du XIX^e siècle, Goya, peintre officiel de Charles IV, eut l'audace de dénoncer l'hypocrisie et la corruption des institutions dans ses

gravures intitulées *Caprices*, avant de les offrir au roi qui conserva le corpus. Dans son ouvrage *Alfonso XIII : hombre de negocios*, l'historien Guillermo Cortázar dépeint un monarque ayant infléchi les choix artistiques de Sorolla, qui réfrena certainement une critique sociale plus tranchée³⁶. Sorolla fut soupçonné de s'adapter aux tendances plutôt que de défendre une position politique, sensible au mécénat monarchique, mais attiré par un réalisme social dans l'air du temps :

Tout au long des années 1880, Sorolla ne manqua point de consacrer une grande attention aux salons officiels, sans forcément partager la tendance artistique. Il ne fait aucun doute qu'il était très intéressé par les avantages que ces salons pouvaient lui offrir. Le succès qu'il y remporta contribua grandement à sa renommée, en particulier parce que la presse espagnole s'intéressa à un artiste qui faisait triompher l'Espagne à l'étranger³⁷.

Le peintre montre pourtant la crue réalité des petits métiers de sa région natale, non moins cruelle que la férocité de l'infra-monde barcelonais, que Jiménez Aranda représente. Néanmoins, la critique se dilue fondamentalement dans le social, sans jamais incriminer la politique gouvernementale. Il est probable que dans une conjoncture où l'homicide est une constante, Sorolla privilégie les conditions psychologiques pour répondre aux attentes du spectateur³⁸.

La question est de savoir que montrer, quels sont les mobiles, les raisons de cette représentation. Selon Jacques Lacan : « L'historien propose la théorie de la pulsion scopique, mettant en jeu le besoin de voir [...], caractéristique du psychisme humain³⁹. » Cette affirmation s'applique au domaine des images, selon leur fonction symbolique. Dans le cas de Sorolla, ceci n'est nullement en contradiction avec sa position officielle. Le contexte de guerre civile est tel, que son œuvre sort non pas du cadre politique, mais de l'actualité brûlante. Son réalisme social est plus en phase avec un phénomène d'ampleur internationale, davantage centré sur la problématique européenne. D'un point de vue esthétique, le centrément et le décentrement sont, d'après la thèse de Rudolph Arnheim :

plusieurs centres, de diverses natures — centre géométrique, « centre de gravité » visuel, centres secondaires de la composition, centres diégético-narratifs — et la vision des images (artistiques, en l'occurrence) consistent à organiser ces différents centres par rapport au centre « absolu » qu'est le sujet spectateur⁴⁰.

Sorolla et Jiménez Aranda proposent, de ce fait, une focalisation centripète du drame. Ainsi, le cadre structurel économique se réduit au cadre comportemental. Les relations sociales anonymes évacuent tout caractère juridique portant sur les conditions professionnelles des artisans et toute dimension religieuse, dénotée par une gestuelle spécifique. Les peintres fondent leur représentation sur la dimension idiosyncrasique et le rapport à la mort dans le champ économique et social. Aucune allusion à la crise de l'entre-deux siècles ayant entravé la maturation du modèle libéral expérimenté en Europe. Pourtant, la perte de ses dernières colonies — les Philippines et Cuba — est un facteur conjoncturel explosif, qui durcit les positions politiques durant la régence de Marie Christine d'Autriche et l'alternance des libéraux conservateurs et des libéraux modérés sous le règne d'Alphonse XIII, qui approuvera le coup d'État de Primo de Rivera en 1923.

L'iconographie ne peut entrer de plain-pied dans le réalisme social sans une certaine analogie. Par analogie on comprend l'image spéculaire, la *mimesis* désignant l'idéal de la ressemblance « absolue ». Néanmoins, notre analyse nous amène à faire valoir l'exaltation du référent réel dans l'œuvre de Sorolla, dans sa dimension sociale. Ne pouvant s'en tenir à une simple analogie, il en accentue le sens, en approfondit le réalisme, il crée un récit iconographique, une fiction,

pour la rendre plus plausible. Selon André Bazin : « L'important est donc d'exprimer la signification du réel ; l'illusion, atteignable, est un but mineur⁴¹. » Ainsi, dans le rapport très particulier de la représentation de la mort, les deux peintres font primer la synthèse esthétique et scientifique sur les questions sociales jugées sans doute secondaires. Le traitement morphologique et anatomique les amène à explorer également le vivant, le fonctionnement psychique et organique du récepteur.

À ce sujet, Deleuze propose la notion d'« image-cristal », afin de désigner métaphoriquement la coexistence d'une image actuelle et d'une image virtuelle, l'une au présent, la seconde au « passé contemporain », autrement dit celle du « passé dans le présent ». En ce sens, « l'image-cristal [...] est clivée par le double jeu du temps à l'intérieur d'elle-même⁴² », une technique dont Sorolla, en particulier, aura montré toute la portée.

I Vers une européisation du champ politique et culturel

Ainsi, les Expositions universelles contribuèrent à développer le marché de l'art, par une démocratisation complexifiée et diversifiée, mais facilitée par les progrès techniques⁴³. Sorolla, davantage que Jiménez Aranda, reçut l'impulsion européenne et, fort de cette inspiration, il eut le désir d'embrasser le réalisme social et contribua à sa synthèse esthétique et scientifique, sortant du carcan de la peinture d'histoire. Le temps présent s'imposait par une accumulation d'événements déjà inscrits dans le passé récent. Or, « la virtualité du passé dans le présent » est « un glissement perpétuel avec les effets de mémoire et d'attente qu'il produit⁴⁴ ». Sur le plan social, la Barcelone ouvrière et prolétaire n'emporta pas l'exclusivité de la représentation de son actualité en tension. Pourtant elle impulsa le projet d'un capital culturel engagé que l'on retrouve dans la poétique, par la traduction de la *Marseillaise* en catalan en 1871, année de la Commune de Paris, intégrée à un corpus de compositions exaltant *Les fleurs de mai/Les flors de maig* (1858), *Les pêcheurs/Els Pescadors* (1861), *La mécanicienne/La Maquinista* (1867)⁴⁵. Une résonance évidente avec les œuvres de notre corpus, puisque les deux dernières chansons furent produites comme réponse esthétique et sociopolitique à l'escalade de la violence, et dans le cas des deux peintres, un sujet inattendu, qui appelle à la prise de conscience et au dispositif d'interlocution. Pourtant, l'entre-deux siècles approfondit la crise politique et l'iconographie associe le politique et le social dans des représentations de plus en plus déstructurées, jusqu'à l'abstraction des corps et des référents spatio-temporels, que la mémoire collective convoque comme référence du chaos. ●

¹ Alloa Emmanuel, *Penser l'image II, Anthropologies du visuel*, Paris, Les presses du réel, Coll. « Perceptions », 2015.

² Aumont Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, 1990, p.77.

³ *Ibid.*

⁴ Schlessor Thomas, « Le réalisme de Courbet. De la démocratie dans l'art à l'anarchie. », *Images Revues* [En ligne], n°1, document 4, 1er septembre 2005, [consulté le 30 septembre 2016], <http://imagesrevues.revues.org/322>.

⁵ Sánchez Alejandro (dir.), *Barcelone 1888-1929 : Modernistes, anarchistes, noucentistes ou la création fiévreuse d'une nation catalane*, Paris, Autrement, 1992. Il s'agit principalement des peintres catalans Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Joaquín Mir, Isidre Nonell, Salvador Dalí, Joan Miró, etc., et bien entendu le peintre valencien Joaquín Sorolla et le peintre andalou Pablo Picasso.

⁶ Sorolla y Bastida Joaquín, *¡Aún dicen que el pescado es caro!*, huile sur toile, (151,5 x 204cm), Musée du Prado, Madrid, 1894.

- ⁷ Jiménez Aranda José, *Una desgracia*, huile sur toile, (108 x 158cm), Coll. privée, 1890.
- ⁸ Bredekamp Horst, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, 2015, p.15.
- ⁹ *Ibid.*
- ¹⁰ Menéndez María Luisa (coord.), *Sorolla, técnica artística*, Madrid, Editorial Tecnos, 2015.
- ¹¹ Bredekamp Horst, *op. cit.*, p.17.
- ¹² *Id.*, p.213.
- ¹³ Alloa Emmanuel, *op. cit.*, p.180-181.
- ¹⁴ Bredekamp Horst, *op. cit.*, p.16.
- ¹⁵ Ariès Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p.113.
- ¹⁶ *Ibid.*
- ¹⁷ *Id.*
- ¹⁸ Définition de l'adverbe « encore », *Centre national des ressources textuelles et lexicales*, Nancy, 2012, <http://www.cnrtl.fr>.
- ¹⁹ Sánchez Alejandro (dir.), *op. cit.*, p.68-83.
- ²⁰ Aumont Jacques, *L'image, op. cit.*, p.78-79.
- ²¹ Sánchez Alejandro (dir.), *op. cit.*, p.37-51.
- ²² *Id.*, p.68-87.
- ²³ Aumont Jacques, *op. cit.*, p.82, 159.
- ²⁴ Menéndez María Luisa, *op.cit.*, 2015.
- ²⁵ Aumont Jacques, *op. cit.*, p.167.
- ²⁶ Fauvey Jordane, *Joaquín Sorolla, pintor del rey Alfonso XIII*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2009.
- ²⁷ Bredekamp Horst, *op. cit.*, p.34.
- ²⁸ *Id.*, p.175.
- ²⁹ Aumont Jacques, *op. cit.*, p.164.
- ³⁰ Le Musée du Prado conserve leurs œuvres les plus éminentes.
- ³¹ Aumont Jacques, *op. cit.*, p.169.
- ³² *Id.*, p.178.
- ³³ Cité par Aumont Jacques dans *L'image, op.cit.*, p.180.
- ³⁴ Il s'agit d'une figure stylistique que nous empruntons au domaine cinématographique. Cette figure, appelée la saute, est un intervalle temporel entre deux images fixes appartenant à une même séquence.
- ³⁵ Ariès Philippe, *op. cit.*, p.60-63.
- ³⁶ Cortázar Guillermo, *Alfonso XIII : hombre de negocios*, Madrid, Alianza, 1986.
- ³⁷ Notre traduction (« A lo largo de los años 1890, Sorolla no dejó de dedicar mucha atención a los salones oficiales, sin compartir siempre la tendencia artística. No cabe duda de que mucho le interesaban los beneficios que le podían proporcionar esos salones. Sus éxitos en ellos contribuyeron en gran medida a su fama, en particular porque la prensa española se interesó por un artista que hacía triunfar a España en el extranjero », Fauvey Jordane, *Joaquín Sorolla, pintor del rey Alfonso XIII, op. cit.*, p.36).
- ³⁸ Aumont Jacques, *op. cit.*, p.71.
- ³⁹ Cité par Aumont Jacques dans *L'image, op. cit.*, p.92, 110.
- ⁴⁰ *Id.*, p.112.
- ⁴¹ Cité par Aumont Jacques dans *L'image, op. cit.*, p.153-154.
- ⁴² Cité par Aumont Jacques dans *L'image, op. cit.*, p.187-189.
- ⁴³ Sánchez Alejandro, « Manchester espagnol, rose de feu, Paris du Sud... », in Sánchez Alejandro, *op. cit.*, p.19.
- ⁴⁴ Aumont Jacques, *op. cit.*, p.187-189.
- ⁴⁵ Gabriel Pere, « La Barcelone ouvrière et prolétaire », in Sánchez Alejandro, *op. cit.*, p.68-83.

Fossilisation de l'instant photographique

Vers une mémoire du temps chez Sugimoto

Alexandre Melay, docteur en arts plastiques, esthétique et théorie des arts contemporains (Université de Lyon) et artiste-plasticien, diplômé de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon

47

Revue Traits-d'Union

#09 Le(s) Présent(s)

Résumé : L'artiste japonais Hiroshi Sugimoto construit une photographie conceptuelle interrogeant l'instant présent comme instant photographique. Dans la série Seascapes, Sugimoto réalise des images monochromes, où les mers du monde entier se révèlent dans la métaphore d'un paysage originel et d'un futur infini. Les photographies documentent ainsi l'impermanence des rythmes de l'univers et du passage du temps, permettant de percevoir l'éternité dans l'instant présent. L'acte photographique sert de cadre rituel à une approche méditative du réel, où la surface lisse invite au vide et au silence. Car ces paysages marins, en s'opposant au trop-plein d'images que notre société produit dans une accélération et une dématérialisation, laissent place à du vide, qui demande à être contemplé, pour mieux apprécier l'instant présent en se concentrant sur l'essentiel d'un « éternel contemporain ».

Mots-clés : instant, photographie, Sugimoto, impermanence, métaphysique

Abstract: Japanese artist Hiroshi Sugimoto's conceptual photography questions the "present instant" as a "photographic instant". For the Seascapes series, Sugimoto photographed oceans in black and white all around the world, as a metaphor of an original landscape and infinite future. These photographs exemplify the impermanence of the universe rhythms and of passing time; the present moment they capture offers a glimpse of eternity. The use of photography serves as a ritual framework for a meditative approach to the real, where smooth surface invites to emptiness and silence. Because these seascapes contrast with the overflow of de-materialized images that our accelerating globalized society produces, the black and white images represent emptiness, and seem to demand to be gazed at; to better appreciate the "instant" by focusing on the essence of an "eternal present".

Keywords: moment (instant), photography, Sugimoto, impermanence, metaphysics

A lors que la conscience historique de la modernité et du capitalisme, liée à une théologie chrétienne, insiste sur le déploiement du temps comme inéluctable de la croissance, du progrès et du déclin catastrophique, doit-on considérer les philosophies d'Extrême-Orient qui décrivent la progression du temps en tant qu'un instant éternel comme pouvant être une réponse à notre relation au temps et une autre conception temporelle possible ? L'instant présent doit-il être alors reconsidéré, pour possiblement devenir l'un des potentiels du temps présent dans une époque hantée par des idéologies de fin du monde ? Ainsi, pourrait-on envisager le présent comme un instant éternel et infini, celui d'un « éternel contemporain » ?

Dans la série photographique intitulée *Seascapes* et réalisée depuis plus de trente ans, l'artiste japonais Hiroshi Sugimoto, né en 1948 à Tokyo, traduit le passage du temps éphémère et éternel à travers des images monochromes de paysages marins. On se propose d'examiner comment l'artiste, par l'usage de la photographie tente de rendre compte du temps présent comme un instant éternel, qui dans le bouddhisme *zen* renvoie à cet « éternel maintenant² ». On abordera d'abord la notion de présent dans son rapport avec la conception temporelle de l'instant de « l'ici et maintenant » qui correspond à l'instant photographique, à ce moment propice de la prise de vue, à cet instant suspendu à jamais dans le temps et l'espace. On examinera ensuite comment les paysages marins de Sugimoto dans leur conception même représentent la ligne d'horizon du temps, qui trace une mémoire éternelle, une « fossilisation » du temps. Nous montrerons ensuite que l'image maritime symbolise l'impermanence, une conception temporelle liée à l'éphémère, au transitoire, au temps primitif de la mer. Par ailleurs, on analysera la métaphysique du temps chez Sugimoto, en montrant que le médium photographique permet de traduire des images spirituelles et mentales, qui s'expérimentent par l'instant vide présent dans la méditation du bouddhisme *zen*. On s'attachera enfin à montrer comment « l'expérience du temps » résulte d'une accélération du *slow time*, et ainsi comment une reconsidération de l'instant et un retour vers un temps originel semble nécessaire ; que la lenteur, remplacée par un temps mondialisé accéléré dans un espace-monde dématérialisé, devient une valeur à reconquérir.

I L'instant présent comme instant photographique

Dans la pensée japonaise du bouddhisme *zen*, le présent est, en effet, une réalité resserrée sur l'instant suspendu entre deux néants. Car, comme le disait très justement Bachelard : « Le temps n'a qu'une réalité, celle de l'instant³. » Cette réalité de l'instant est un temps non-chrétien, proche du rhizome de Deleuze, avec ses différents plateaux⁴. Cet intervalle, un entre-deux, entre le temps faible et le temps fort est le temps présent du *zen*, celui de l'instant ; celui que l'on pourrait appeler le « temps-intervalle ». Ce temps du *zen* n'apparaît que sous une forme déterminée appelée « instant » et portée par l'évènement qui se déroule dans l'« ici et maintenant », une conception théorisée par le maître japonais Dôgen dans le *Shôbôgenzô*⁵. Le *zen* met l'accent sur la spontanéité dans l'ici et maintenant du présent. Le temps se présente dans l'instant et même « s'appresente » (*genzen*). Il s'agit de prendre sur-le-champ ou de laisser ce que nos sociétés nous poussent inconsciemment à tuer ; tuer le temps pour nous empêcher, tant que

possible, de saisir l'instant. Considérer le présent, l'instant comme une méditation, une pause dans le monde effréné en perpétuel mouvement, car les mutations de l'espace-temps et le dérèglement de notre rapport à la temporalité entraînent un trop-plein de réel. Ces instants de pause, d'intervalle, de vide, de silence, expriment une esthétique de la lenteur et une valeur apportée au présentisme.

L'instant, c'est justement le propre de la photographie, et un terme désigne cette brièveté du temps de pose : l'instantané⁶. La notion de temps en photographie est souvent définie comme la prise d'un moment instantané, qui permet de saisir le fugace, l'éphémère, l'impermanence. Face à l'éternel changement de toute chose, la photographie permet de saisir l'instant de l'ici et maintenant. Le processus photographique permet de capturer l'« arrêt fécond », pour reprendre l'expression de Munesuke Mita⁷. Car l'instant photographique correspond au moment propice, à la chance, le *kairos* grec du moment opportun. La photographie, en tant qu'objet technique, répond parfaitement au processus de capturer des prélèvements, elle capte en un cliché, une parcelle cohérente de temps présent. Elle est une représentation analogique du temps, mais sans pour autant officier en tant qu'image réaliste du sujet photographié. Son témoignage cristallise l'instant de la prise de vue, faisant perpétuellement revenir ce même instant au stade où il a chaviré dans le passé. Ainsi, celui-ci perdurera, éternellement figé dans la trace d'un présent révolu : le processus photographique fige l'éphémère du présent, en le fossilisant, le pétrifiant. La photographie nous appelle à croire à une forme d'immortalité, mais n'est qu'un compromis entre la pérennité du souvenir et la représentation d'un instant désormais mort. La photographie œuvre comme une archéologie du présent en fixant ses traces, car elle relève toujours de ce qui a été, tout en rendant présent le passé. Cette suspension renvoie à la glorification et à la commémoration de l'instant. Celui-ci est ainsi mis en exergue de son passé et de son futur, c'est un temps-intervalle, un instant où tout est suspendu. Il s'agit de remettre en question les associations de l'instant, en impliquant une conscience totale de l'instant présent. Il s'agit de ne faire qu'un avec l'instant, un instant présent qui devient éternel, car l'éternité n'est qu'une succession d'instant. Dans ses nombreuses séries photographiques, Sugimoto cherche à capter l'instant présent afin de conserver, dans l'avenir immédiat, cet instant devenu passé. La photographie s'apparente à une stèle, l'événement passé, lui, tient lieu en une parcelle de temps voué à demeurer comme un monument immortel. Capturer l'essence du temps, l'histoire et la mémoire, aborder le passage du temps, et s'interroger sur la nature de la réalité captée par l'appareil photographique sont des thèmes centraux du travail de Sugimoto.

I La ligne d'horizon du temps

Hiroshi Sugimoto vit et travaille depuis plusieurs années entre les États-Unis et le Japon ; il vit entre deux temporalités, entre l'Occident et l'Orient. L'artiste produit une photographie conceptuelle et temporelle sur l'espace-temps. Il cherche la légèreté du temps, en explorant la richesse et la complexité du rapport de la photographie au temps, à la mémoire et à l'histoire, en capturant le présent incertain et impermanent, qui illustre une certaine fragilité du monde contemporain. Les concepts de la nature du temps et la métaphysique de l'existence humaine sont les thèmes que l'artiste développe dans ses séries d'images photographiques en noir et blanc. Il est question du « temps exposé » ; ce temps fait référence aux longues expositions photographiques réalisées par l'artiste, qui sont comme des tentatives de « fossiliser » le temps.

Depuis plus de trente ans, l'artiste travaille sur la série *Seascapes* ou paysages marins⁸ ; une série continue de photographies de la mer et de son horizon pris dans le monde entier, réalisée en utilisant un appareil photographique grand format traditionnel, permettant de faire des expositions à durée variable. À la différence de la prise de vue numérique et du développement digital qui traduit une accélération du temps, Sugimoto construit et développe sa photographie en lien avec la perception du présent et en mettant en évidence l'expérience du temps. Les centaines de clichés représentant les océans du monde entier sont autant de questionnements sur la nature de la photographie que la nature elle-même.

L'imagerie de cette série est formellement parlante, géométrique, abstraite et minimale ; seules des variations apaisantes de noirs, blancs et gris sont divisées par une ligne d'horizon⁹ : un paysage sans perspective, ancestral et inchangé depuis la nuit des temps. Dans *Seascapes*, la ligne d'horizon se situe toujours au milieu de la composition, conférant la même importance au ciel et à la mer. Chaque photographie est réalisée suivant une démarche méthodique, parfaitement pensée, cadrée et équilibrée. Les prises de vue sont réalisées à environ vingt mètres au-dessus de l'eau et non pas sur la rive des différentes mers : la rive n'est pas visible sur l'image et la vision est donc automatiquement dirigée vers l'eau et le ciel. Les images sont composées d'une ligne d'horizon comme une ligne d'horizon du temps, qui traverse le milieu de l'image, coupant le paysage en deux espaces à parts égales, celui de l'air — le ciel — et celui de l'eau — la mer — : l'horizon demeure toujours à distance. Sur cette ligne où le ciel rencontre la mer, les objets cessent d'exister. La photographie joue comme une mise en évidence et une capture de cet horizon fugitif. L'horizon fixé sur chaque image marque ainsi la suspension du temps dans le paysage. Chez Sugimoto, chaque photographie ressemble à du temps cristallisé.

Sugimoto produit des séries de photographies en noir et blanc parfaitement maîtrisées, en développant ses photographies avec une attention et une compréhension aiguës sur les nuances de l'épreuve d'argent et de son potentiel de richesse tonale — une palette infinie de noirs, blancs et gris. Il utilise des techniques photographiques traditionnelles pour produire des images qui préservent la mémoire et le temps, en s'opposant à la technique numérique de notre monde épris de technologie, d'immédiateté et de superflu. Car l'utilisation du grand format, d'un long temps d'exposition et d'un développement traditionnel caractérisent les images de Sugimoto, qui sont, selon ses propres termes, un « condensé » de centaines de milliers d'images : des fragments de temps qui mesurent le temps non par croissance, mais par répétition. La série des paysages marins *Seascapes* soulève des questions fondamentales sur la relation entre la photographie et le temps tout en explorant la nature mystérieuse et ineffable de la réalité. À chaque prise photographique, il s'agit pour l'artiste de saisir le temps, ce temps éphémère et mouvant. Car au cœur du travail de Sugimoto, il y a l'idée que la photographie est une machine à remonter le temps, une méthode de préservation et de représentation de la mémoire et du temps. Pour l'artiste, « la photographie fonctionne comme une fossilisation du temps », et c'est grâce à un travail de nuances que les images produites dans une palette infinie de noirs, blancs et gris semblent contenir des éternités de temps. Ses images ont toutes une chose en partage, un thème récurrent dans son œuvre : l'obsession du temps qui passe. D'après Sugimoto, le temps, le sens du temps, le passage du temps, signifie la conscience. Il s'agit d'abord de regarder en arrière avant d'imaginer le futur. Tout comme il est fondamental de savoir d'où vient notre esprit, car nous sommes aujourd'hui si loin de la nature et de l'origine des choses ; nous vivons dans un « espace-monde » et un « temps mondial », au sens de Zaki Laïdi, marqués par la perte de sens lié à la mondialisation¹⁰.

I L'impermanence de l'image maritime

L'image marine symbolise dans la mythologie grecque la puissance de l'« Eau », ce qui soutient et enveloppe le « Monde », ou encore la source originelle de la puissance du « Monde ». Ainsi, la mer n'a-t-elle pas été la première image que les hommes découvrirent ? Les humains d'aujourd'hui peuvent-ils voir un paysage comme l'ont vu les hommes primitifs ? La mer est synonyme de naissance et de renaissance, elle est le trait d'union entre le ciel et la terre. Les photographies sont des visualisations de scènes aquatiques : l'eau a émergé avant même l'aube des temps. Sugimoto propose un questionnement sur l'impermanence, sur la nature éphémère de la civilisation, une méditation sur la notion de temps avec le rôle des éléments naturels, l'air et l'eau. L'eau, la mer sous toutes ses formes, invite à une vision primitive. Car dans le monde en constant changement, les mutations d'un monde véhiculé par la vitesse et les flux engendrent des saturations, et selon l'artiste, il est de plus en plus difficile d'avoir un horizon maritime dégagé et vierge de tous signes de l'occupation humaine. Aux alentours des grandes aires urbaines, cela devient impossible. Il essaie pour cela de trouver les lieux les plus reculés de la civilisation pour interroger une vision primitive du monde. Les photographies qu'il effectue aujourd'hui sont visuellement identiques à celles d'il y a trente ans, mais leur réalisation devient de plus en plus compliquée. Les photographies portent chacune le titre de l'endroit où elles ont été capturées. Ce processus permet de répertorier les caractéristiques spécifiques de l'eau, de l'air et de la lumière. Les paysages marins ne sont pas des photographies de la mer, mais des images prises de la mer, des profondeurs obscures du passé, des machines à remonter le temps qui sont capables d'attirer notre regard au-delà de notre propre existence. Ce sont des images qui donnent sur la mer, et qui visent à se concentrer sur ces substances que sont l'eau et l'air, à partir desquelles la vie elle-même a émergé il y a des millions d'années.

L'artiste est un véritable maître du temps, il donne une sérénité presque surnaturelle à ses images lisses et usées par le temps de la surface de l'océan, qui sont autant d'ondulations que de plis permanents, traitant la photographie comme une capsule temporelle éthérée. La figure du temps est symbolisée par l'eau, celle de la mer, symbole de l'infini. La série des *Seascapes* illustre une conception du temps, celle d'une articulation de l'espace-temps capable d'accueillir ce « temps flottant » de la pensée japonaise du *zen* par l'expérience temporelle de l'impermanence *mujō*¹¹. La simplicité formelle de l'immensité de la mer traduit cette impermanence comme le temps fuyant en un flux continu — passé, présent et futur — et s'attache à une réalité concrète et quantifiable du monde. Fondamentalement fluide et dynamique, ce présent est fait d'une multitude de temporalité, de l'ordre d'un temps fluide, d'une temporalité liquide, dans lequel tout est instable et rien n'est constant. Un « temps-flux » changeant, se modifiant constamment en un flux perpétuel : l'impermanence du *mujō*. Il s'agit de prendre conscience que tout est transitoire. L'impermanence du *mujō*, c'est accepter le temps tel qu'il est, vivre en symbiose avec le temps sans chercher à le maîtriser : tel est le point d'ancrage du vécu japonais¹². Ce temps éphémère renvoie à une série de termes qui traduisent la fluidité, le flux, l'écoulement des choses, le passage. Tout coule et flotte : l'expression *uku* « flotter, être ballotté par les vagues » ; *ukine*, « le sommeil » flottant comme celui des oiseaux de mer ou des voyageurs ; toute une poétique de l'eau, une beauté flottante avec ses flux et ses reflux. Car dans la pensée *zen*, flotter, c'est être pris dans les eaux de la vaste mer de l'Ainsité du bouddhisme. C'est pourquoi, ce sentiment de fragilité, de précarité et d'impermanence imprègne

tout. Cet éphémère n'est pas le seul instant comme coupure du temps, il est plutôt une sensibilité à la modulation du temps, à son passage. Il structure ce que le maître *zen* Dôgen appelle le « temps-existence » (*yûgi*), le « c'est ainsi » qui permet d'accueillir l'« esprit de la vague¹³ ». Être et ne pas être, flotter entre permanence et impermanence, sentir l'énergie du temps, ressentir en soi le fixe et l'éphémère, éprouver distance et fluidité, présence et absence. Le temps vagabonde au gré de nos pensées et s'immobilise à l'instant où nous avons conscience d'être : le présent s'élargit des échos du passé et des visions du futur.

Le concept du temps primitif est l'« océan du temps » d'où procède et où retourne toute existence. Il existe une conception de même ordre dans le Japon antique, qui distinguait deux phases du temps dénommées l'une *toko*, l'autre *ochi*. *Toko* exprimait la stabilité et *ochi* le retour. Toutefois on peut penser qu'il s'agit de deux aspects d'un ressenti identique. À un moment donné de l'histoire ancienne, la retranscription attribuée aux phénomènes composant *toko* et *ochi* se composait de l'idéogramme signifiant « eau ». L'image de l'eau est donc présente dans la représentation écrite de ces deux aspects du temps, tout à tour stable et revenant sur lui-même¹⁴. Car le monde est voué à l'« Éternel Retour », pour reprendre la notion de Nietzsche¹⁵, une conception tournée vers le monde présent, formé de multiples couches où toutes les phases du temps — passé, présent, futur — reviennent en boucle. C'est là la véritable expérience « contemporaine », au sens authentique du terme, car tous les temps y sont réunis. Si l'on voulait distinguer ce « contemporain » d'avant-garde du « contemporain » accéléré du XX^e siècle, en quête perpétuelle d'une « nouveauté » toujours plus neuve — indissociable de la conception d'un temps linéaire accéléré effaçant le passé à mesure de son avancement — le premier pourrait être dénommé « Éternel Contemporain », sur le modèle de l'« Éternel Retour », parce que ancré dans un temps dont les différentes strates coexistent simultanément. Toutes les photographies de la série *Seascapes* témoignent d'un retour au « contemporain », à la contemporanéité d'un temps plissé revenant à son origine¹⁶.

Le temps de l'impermanence se traduit par un sentiment, celui de la poignante mélancolie des choses, le *mono no aware* que l'on peut traduire par « être sensible à telle et telle émotion », et plus précisément par une « empathie avec l'être de l'éphémère ». Cette empathie n'est pas fusion, mais retrait, distance neutre, voire mélancolie du présent : le quelque chose dans le cœur qui ne peut être capté, le diffus, le juste suggéré de l'esthétique du *yûgen*¹⁷. Les images sont des captures de la mer à un moment de tranquillité absolue, comme une entité rythmique de vagues, de marées et de changements saisonniers : des paysages clairs avec des horizons parfaitement définis et absolus, divisant des ciels clairs et vierges avec l'eau sombre ; des paysages brumeux où le ciel et la mer se fondent dans l'atmosphère ; des paysages nocturnes dans lesquels le ciel, l'eau, les vagues et l'horizon apparaissent comme autant de degrés de noir ; et enfin des paysages de l'aube délibérément flous, où les rayons du soleil s'échappent des horizons brumeux, rendant la vision photographique comme une pure vision impressionniste, presque picturale¹⁸. Image après image de la même composition noir et blanc, composées de manière identique, avec la ligne d'horizon se fondant parfaitement au milieu de la composition avec l'océan en bas ; une identique proportion de ciel et de mer, avec souvent une brume douce et opaque dépassant le cadre et reliant l'océan à l'air comme au début des mythes de la création. Images d'un présent figé, comme un paysage primitif, né des deux éléments naturels fondamentaux, référence aussi à la technique de développement ancienne — qui s'oppose au tirage numérique — utilisée par l'artiste pour ses qualités de rendu des gris, mais aussi pour des

raisons d'ordre intellectuel. La chimie argentique de la pellicule composée de minéraux, des sels d'argent, crée une proximité physique correspondant à la volonté de Sugimoto de capter le primordial, en l'occurrence le temps, l'impermanence et les éléments naturels : l'air, l'eau, le minéral.

L'esthétique de l'impermanence *mujō* se traduit par une absence de couleur dans les photographies qui permet d'adoucir les traits, de fondre les formes, de réduire les détails, de polir les angles saillants. Le gris-argent de la photographie allège le paysage d'ordinaire lourd et agressif, en estompant une lumière trop crue, en l'adoucissant. Plus de luxuriance ni de profusion, plus de complexité ni de contrastes. Les proliférations de matières et de formes s'atténuent, il n'a y plus d'espaces saturés, mais une lumière aux demi-teintes sans éclats violents. Le résultat est celui d'un paysage estompé, comme un lavis fait de flous et de dégradés de gris, ou la valeur japonaise de *l'awai*, terme qui désigne la beauté des flous et des dégradés. Plus qu'une vision, c'est une atmosphère visuelle qui émane des paysages marins. En effet, le noir et le blanc sont utilisés par l'artiste car selon lui la crédibilité est meilleure en noir et blanc plutôt qu'en couleur. En effet, le noir et le blanc de la photographie sont comme une réponse au trop-plein de couleur, à la saturation, à la violence des couleurs omniprésentes dans le quotidien. Il ne s'agit pas d'en ajouter davantage, et le noir et le blanc ont le pouvoir d'uniformiser l'ensemble du spectre chromatique ; de capturer la sensation essentielle de l'air et de l'espace. Le noir et le blanc noient l'atmosphère avec des images plus abstraites et plus universelles. Ils nous montrent la réalité sous une forme abstraite et confèrent un caractère intemporel aux choses, éternisant ce qu'il y a de fugace en nous. L'ensemble des paysages en noir et blanc, quels que soient les lieux où ont été effectuées les prises de vue, évoque un « paysage intérieur » homogène dans lequel se déploie un espace-temps au-delà de la vie individuelle, en faisant référence à nos souvenirs et à notre passé commun. Les photographies nous permettent de nous retirer dans un autre monde, le monde de la non-forme, de l'évasion, du rêve, rempli de mystère. Ces brefs moments passés dans l'absolue perfection photographique ont réussi à dépouiller notre cœur de tout sentiment inutile et de toute diversion, nous laissant savourer le temps silencieux, la rencontre avec le vide. C'est vivre une « expérience du temps » d'un moment mélancolique, presque nostalgique, où il n'y a ni lointain et ni proximité. Rien ne cherche plus à séduire ou à accrocher le regard, car il n'y a pas d'ornements et de pesanteur qui s'oppose au regard et qui retiendrait l'attention, tout s'égalise et tend à s'absenter. Ainsi, regarder ces palettes de noirs s'étendant jusqu'aux blancs, en passant par tous les gris, laissent deviner des paysages sans vraiment les montrer. Et cette simplicité permet aux yeux de s'y reposer et rester un instant hypnotisé par le repos des choses. Ce dépouillement et cette sobriété appellent au détachement et invitent au calme et à la solitude. Cette absence de formes et de couleurs nous rend encore plus présents au monde : un monde de calme, de « nonchalante disponibilité », comme l'écrit François Jullien dans *l'Éloge de la fadeur*¹⁹. Ce calme silencieux entrouvre les portes de la perception, transforme nos sens et convoque une dimension spirituelle.

I Le vide temporel expérimenté

Il y a un véritable attachement au médium photographique lui-même, son usage n'étant pas indifférent pour l'artiste, car il y a chez Sugimoto une dimension spirituelle, une expérience d'ordre mystique de la photographie. L'artiste utilise le médium photographique pour traduire des images mystérieuses et mentales, ce

qui permet de rendre visible l'imaginaire, de véritables photographies méditatives. On peut parler d'une « métaphysique de l'instant » chez Sugimoto²⁰, car l'usage de la photographie sert de cadre presque rituel à une approche méditative du réel : « L'esprit, surmontant la mécanique, interprète ses résultats exacts comme des métaphores de la vie²¹ », disait Benjamin. Il est question pour Sugimoto d'utiliser le potentiel artistique de la photographie pour révéler des vérités cachées sur le monde. Benjamin parle de la notion d'« inconscient optique », l'arrêt sur image ou l'agrandissement permettant de sonder le réel comme la psychanalyse sonde les pulsions humaines²². Le travail de Sugimoto est à comprendre comme une méthode pour interroger la perception humaine du temps. Bergson estimait que l'homme pouvait faire l'« intuition de la durée », c'est-à-dire l'expérience métaphysique d'un temps subjectif, radicalement indivisible et impossible à mesurer, distincte par sa nature du temps homogène et spatialisé des montres et des horloges²³. Pour Bergson, la conception de la durée découle d'une expérience directe et immédiate. Dans la conception du bouddhisme *zen*, l'instant correspond au temps de la spiritualité, au « vide du *zen* » qui permet le silence et la contemplation pour atteindre l'illumination mentale, l'Éveil (*satori*) ; ce « petit ébranlement », dira Roland Barthes²⁴. La méditation correspond à une adhésion totale à l'instant, à l'« expérience directe » (*chokusetsu keiken*) ou « expérience pure » développée par le philosophe Nishida Kitarô²⁵. La méditation permet de s'oublier dans l'instant, d'atteindre l'écoulement du temps délivré de toute intervention, de toute pensée.

À travers de nombreux dispositifs, on accède à un état d'esprit vide, qui permet de s'écarter de la voie du réalisme tout en restant dans les sentiers du sensible, afin d'atteindre la plénitude par l'« expérience du vide ». Chaque photographie de la série *Seascapes* est une expérience spirituelle, et les paysages marins de Sugimoto sont envisagés comme l'un des moyens de matérialiser l'expérience incommunicable de l'Éveil et de rendre compte de l'expérience du vide de l'instant. L'espace vide des photographies renvoie aux peintures de paysages monochromes orientaux, des paysages réalisés avec une grande économie de moyens qui produisent un effet maximum en privilégiant le sujet. En épurant sa forme et en éliminant toute interférence, tout brouillage de sa forme ou de sa matière, le paysage retrouve sa nature originelle, en faisant référence à son état le plus primitif. Les dégradés créent un vide, un flou, une zone de silence, d'attente, de calme, de sérénité : une vacuité du temps dans laquelle l'esprit est amené à s'immerger dans ces paysages parfaitement silencieux. Le vide de ces paysages marins est à comprendre comme une métaphore du silence, car le silence est éloquent, il est une partie nécessaire à la communication et à la sagesse. La culture japonaise a toujours accordé plus de poids à la communication non verbale en valorisant une réalité sensible. Le silence est un vide chargé de sens, un caractère méditatif et éphémère, une intensité variable, toujours dynamique. Le silence évoque la paix, le calme, la sérénité, le renoncement à la pensée consciente, l'absence d'agitation bruyante, d'idées ou d'angoisses. Véritable acte d'éloquence, le silence au Japon signifie la plénitude du vide. Le silence du vide est une véritable forme expressive : on ne voit pas des espaces silencieux avec les yeux, mais on les sent avec le cœur, il n'y a pas de parole à part celle émise par l'espace vide. Le silence des paysages accentue l'austérité de l'étendue de la mer, comme pour amplifier l'immensité et l'infini du vide, un univers imaginaire. Ce silence du vide dans les photographies est à comprendre comme un lieu de mémoire, une page vide, stimulant la créativité individuelle et permettant à l'individu d'être projeté par le dispositif du rêve, dans un temps différent, celui d'un présent éternel. L'esprit recompose en établissant un travail sur l'imaginaire, faisant surgir des émotions profondes. Car il s'agit de dépasser les frontières et de remplir le vide présent dans chaque individu.

Le rythme fluide magnétique de l'eau et la simplicité de l'immensité de la mer représentent une image en suspens, une méditation examinée sur le temps à travers la répétition et la constance, l'immobilité transcendante et méditative. Ces paysages marins méditatifs à la surface lisse monochrome réduite à l'épure, invitent au vide et au silence. Le géographe Augustin Berque dira que le paysage n'est pas un objet mais une méditation²⁶. La vacuité mentale est l'élément prépondérant de la méditation (*zazen*) — une posture corporelle — permettant d'aller au-delà de l'esprit et du corps, d'amener à la surface la part de soi la plus enfouie, la « nature » du Bouddha, de l'Éveillé, qui est latence en chacun²⁷. Le but ultime étant le détachement de soi-même, un réel dépassement de la forme, de l'idée de progression spirituelle, d'une « voie », d'un chemin qui mène vers la connaissance, vers l'Éveil absolu, celle traduite par la notion nishidienne de « pure expérience » (*junsui keiken*). L'esprit bouddhiste du « néant absolu » (*zettai mu*) développé par le philosophe Nishida Kitarô (1870-1945) est un écho à la notion *Nârgârjunienne* de « vacuité » et à celle de *sûnyatâ*²⁸.

L'immensité et l'infini du vide ne doivent pas être considérés comme une zone d'information libre, mais comme un « porte-empreinte » portant le reflet de l'image de toutes choses. Un potentiel de vide pouvant être traduit par une interprétation, non pas du vide en tant que tel, mais plutôt de ce qui peut combler ce vide. Cela donne une perspective au vide qui n'est pas dominée par une connotation négative, mais plutôt qui porte un sens positif, un « vide plein » chargé de sens, un vide expressif. Un niveau important de communication symbolique existe donc dans la dimension de la vacuité. La vacuité est une partie de la communication, car le cerveau se déplace pour combler ce qui manque. Le vide a le potentiel de la communication, un vide créatif, une forme d'expression, qui ne nécessite aucune réponse définitive, puisqu'il détient d'innombrables réponses à l'intérieur de lui-même. Il peut laisser la place à de nouvelles pensées, à l'émergence d'idées neuves ou à la réalisation de nouvelles créations. Le vide est l'espace où les choses émergent et disparaissent, permettant à chaque œuvre secrète et personnelle d'être créée par l'esprit. L'esprit va « au-delà » grâce à la pureté et à la liberté du néant. Le « *mu* » en japonais c'est le vide, mais aussi l'espace. Silence et vide de l'espace ont, selon le *zen*, de puissants pouvoirs de suggestions : ils stimulent l'imagination et aiguisent la perception. Celui de l'énergie du temps, celui de l'instant où l'esprit est libre de créer, ce « vide du *zen* » qui permet l'acte créateur procurant des expériences métaphysiques ; une métaphysique de l'instant et le caractère indirect et médiat de la durée. Il s'agit du temps réel, celui de réaliser « ici et maintenant » une véritable perception directe. Faire exactement l'expérience de la réalité, celle d'une « expérience intime et directe de la durée [...] cette durée est une donnée immédiate de la conscience », selon Bergson²⁹.

À la manière du bouddhisme *zen*, chaque image est comme un objet de méditation (*kôan*³⁰), des formules énigmatiques ne sollicitant pas la logique ordinaire. Sugimoto fait référence à la pratique bouddhiste *zen* consistant à reproduire des images métaphysiques et invitant à la réflexion, à la contemplation et à la méditation devant l'étendue du vide³¹. Face à ces images mystérieuses, c'est le vide qui s'exprime, le paysage représentant son essence même : une véritable métaphore du silence qui favorise l'action de regarder ; action nécessaire à l'apparition de la vision intérieure, à l'appréhension individuelle de la vérité suprême et à l'Éveil. Dans *Le vide oriental*³², les deux spécialistes du *zen*, Suzuki Daisetz Teitaro (1870-1966) et Hisamatsu Shinichi (1889-1980), essayent d'éclairer la notion de vide à l'aide de la pensée et de la pratique du *zen* par la possibilité d'une connexion directe entre un paysage relativement vide et la pratique de la méditation.

La photographie est poussée vers une réduction extrême, vers un minimalisme et une représentation de la nature au-delà de la « naturalité ». Il s'agit de donner l'image d'un « squelette » de la même manière dont la philosophie *zen* suggère de peindre la réalité à partir de la chair et des os : un réductionnisme exprimé par le concept de vacuité et celui du néant rempli de sens de l'esthétique japonaise contemporaine associé à la notion de « *Ma*³³ » (intervalle, espace-temps). L'image photographique s'apparente à la conception du paysage austère et fantastique de la peinture monochrome à l'encre, un art abstrait où la couleur est bannie. L'essentiel, comme dans la peinture *zen*, est la vacuité que l'on peut considérer comme étant au centre de la composition spatiale ou picturale.

I Vers une accélération du *slow time*

L'économie capitaliste, les progrès techniques et les médias de communications ont bouleversé en profondeur la structuration du temps, tout en soumettant nos sociétés contemporaines à l'accélération et à la désynchronisation. En effet, le système financier ou mass-médiatique, du fait de sa grande vitesse, a imposé son rythme précipité à l'ensemble des autres systèmes de la société³⁴. La densification de la trame temporelle se double d'un sentiment de rétrécissement du présent, de raréfaction de la durée, et donc d'un sentiment permanent d'une accélération du temps. L'accélération se définit comme une augmentation du nombre d'événements réalisés en une certaine unité de temps ou par la diminution du temps nécessaire à la réalisation d'un certain événement³⁵. L'accélération est une dimension constitutive du mode de production et de consommation du capitalisme, et ce sentiment d'accélération est une dimension fondamentale de la temporalité de notre époque, nous dit Paul Virilio³⁶. Il s'agit d'un temps-flux qui correspond à la circulation sans cesse accélérée des choses, un temps distribué et flottant qui donne parfois l'étrange sentiment d'être suspendu et de ne plus flotter, mais de couler : ce qui, cependant, semble définir notre condition contemporaine. Nous avons l'impression que tout va plus vite, que tout s'accélère et nous ressentons en même temps, de manière angoissante, que le temps nous échappe et que nous en manquons pour profiter pleinement de l'instant présent.

Dans le contexte postmoderne de l'accélération du temps, du décentrement et de la démultiplication des dynamiques temporelles, de la place grandissante des techniques, du temps réel flexible et des modes de synchronisation, il semble important de ralentir et de reconsidérer davantage l'instant. Face à l'incapacité de conserver des données proportionnellement à la profusion et à l'accumulation des flux d'images, au trop-plein d'information dans la société de consommation et des mass-média, le bouddhisme *zen* prône un modèle de sobriété et de dépouillement : ce vide et ce silence dont nos sociétés saturées ont grandement besoin. À travers ses photographies en noir et blanc silencieuses, en apparence vide d'animation, Hiroshi Sugimoto n'interroge pas seulement la notion de temps présent en photographie, mais il cherche à mettre en évidence l'« expérience du temps » en construisant une photographie liée à la perception temporelle. L'artiste donne une sérénité à ses images, traitant la photographie comme une capsule temporelle en interrogeant l'instant, un instant présent éphémère qui devient éternel. Car ses instants de pause, de silence, de vide, de méditation dans les images de la série *Seascapes*, expriment une esthétique de la lenteur et une valeur apportée au présentisme face aux effets et aux conséquences de l'accélération du temps. Ces paysages vides se veulent une réponse, une critique face au bouleversement

accru du temps, agissant comme une métaphore du poids du passé sur le présent. Ainsi, il s'agit, comme le préconise les idéologies bouddhistes, d'expulser le chaos et de se libérer des excès du rationalisme, en se réappropriant le temps présent à travers des zones de ralentissement, de décélération, pour échapper au sentiment d'asservissement du temps accéléré. Il s'agit de développer des stratégies de ralentissement temporaire, de temps libre, personnel et individuel ; des temps pour soi et à soi³⁷ pour se ressourcer, afin de retrouver l'énergie pour suivre le rythme imposé par le système économique. Le ralentissement peut prendre la forme d'idéologies prônant un retour nostalgique à la lenteur des sociétés traditionnelles ; pas un ralentissement radical, mais un *slow time* comme une réappropriation du temps originel, de prendre son temps pour ne pas être pris par lui. La lenteur est en train de devenir une véritable marque de distinction et une réponse à une possible conception pour notre vie future. En imposant une décélération à certains systèmes socio-économiques, la lenteur pourrait alors reconquérir son statut perdu de régulateur de la société³⁸.

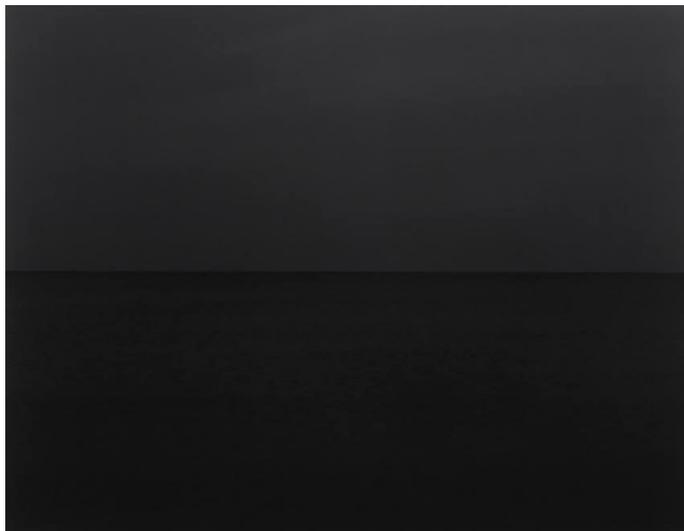
Explorer la richesse et la complexité du rapport de la photographie au temps, à la mémoire et à l'histoire peuvent s'avérer être une réponse aux échanges dématérialisés et à l'accélération accrue du temps. Sugimoto nous dit qu'aujourd'hui, nous sommes tous des photographes, engagés dans une conversation globale d'images, et des millions de photographies sont prises chaque jour. Mais l'arrivée de l'ère numérique a changé la façon dont nous prenons et partageons les photographies. La photographie numérique a déchiré la vérité du médium, la laissant sans prétention à l'objectivité. Le médium photographique ne conserve pas seulement la mémoire, il la déforme ; et il n'enregistre pas seulement l'histoire, mais peut la créer³⁹. Le travail photographique de l'image originelle de la mer réalisé par Sugimoto représente par excellence un art de la frontière, du passage, d'un « ici et maintenant » pris entre l'en deçà du passé et l'au-delà du futur ; une manifestation de l'instant suspendu à jamais dans le temps et l'espace : un éternel contemporain. ●



Seascape : Caribbean Sea, Jamaica, 1980,
photographie argentique, tirage au gélatino-bromure d'argent, © Sugimoto Hiroshi⁴⁰



Seascape : Ligurian Sea, Savio, 1982
photographie argentique, tirage au gélatino-bromure d'argent, © Sugimoto Hiroshi



Seascape : Baltic Sea, Rügen, 1996
photographie argentique, tirage au gélatino-bromure d'argent, © Sugimoto Hiroshi

¹ Poème japonais ou haïku de Sesson Yubai, repris par Christine Buci-Glucksmann dans *L'esthétique du temps au Japon : du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001, p.23. La forme poétique japonaise du haïku a une temporalité particulière : elle est très fortement ancrée dans l'instant. Roland Barthes parle au sujet de cette forme poétique d'une « écriture absolue de l'instant » dans *La préparation du roman I et II cours au Collège de France* (1978 -1979 et 1979 -1980), Paris, Le Seuil, 2003, p.85. En effet, le haïku tente de capturer un moment, de fixer l'éphémère en quelques mots, il est, en ce sens, un hommage au moment présent ; car tout haïku est l'expression d'« une perception accélérée de l'instant », note Atlan Corinne dans *Haïku : anthologie du poème court japonais*, Paris, Gallimard, 2010, p.8.

² Katô Shûichi, *Le temps et l'espace au Japon dans la culture japonaise*, Paris, CNRS éditions, 2009, p.9-12 et 37.

³ Bachelard Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Denoël, 1965.

⁴ Sur cette notion deleuzienne, voir Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, 1980, p.9-37.

⁵ Dôgen, Shôbôgenzô, *La Vrai Loi, Trésor de l'œil*, tome 3, chap. Uji « Être-temps », Vannes, Sully, 2007.

⁶ André Gunthert le signale dans sa traduction de l'ouvrage de Benjamin Walter, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, n°1, Paris, S. F. P., novembre 1996, p.32, note 19.

⁷ Mita Munesuke, « La ligne d'horizon du temps, ou l'arrêt fécond », *Hiroshi Sugimoto : seascapes*, Paris, X. Barral, 2015, p.3-8.

⁸ La série *Seascapes* fait référence à l'enfance de Sugimoto qui a grandi avec la mer et sa fascination ; la mer qui est pour lui un lieu d'unité de l'homme avec la nature. Cf. Hiroshi Sugimoto, « The time of my youth: images from memory », *Hiroshi Sugimoto*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p.19.

⁹ La ligne d'horizon est partout, car il y a autant d'horizons que de regards, que de déplacements. C'est l'arrêt de mort de la perspective et « infinitisation » de l'univers. La ligne d'horizon se charge d'infini et l'horizon « ouvre le paysage sur le mystère d'un lointain invisible, au lieu de le clore dans la jouissance d'une visibilité parfaite mais circonscrite », Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, Paris, Corti, 1988.

¹⁰ Cf. Lâidi Zaki, *Un monde privé de sens*, Paris, Hachette, 2006.

¹¹ Impermanence *mujô* : l'« impermanence de toute chose » est un concept bouddhique selon lequel tout ce qui vient à l'existence doit nécessairement, un jour, un jour ou l'autre, dépérir et disparaître. Ce concept fut largement accepté dans la plupart des domaines de la pensée japonaise.

¹² Sur ce point, voir Buci-Glucksmann Christine, *L'esthétique du temps au Japon : du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001, p.13-35. Voir aussi, du même auteur, *L'esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003, p.11-31.

¹³ Dôgen, *Corps et esprit*, Paris, Le Promeneur, 1998, p.50-54.

¹⁴ Mita Munesuke, *op.cit.*, p.3-8.

¹⁵ Pour une interprétation de l'« Éternel Retour » de Nietzsche, on se reportera à l'ouvrage de Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p.189-222.

¹⁶ Mita Munesuke, *op.cit.*, p.7 et 8.

¹⁷ Sur le *yûgen*, voir Pigeot Jacqueline, *Questions de poésie japonaise*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.49 et 87.

¹⁸ Des photographies qui renvoient aux méditations chromatiques de l'artiste Mark Rothko, dont les peintures représentent les différentes strates de l'inconscient. L'importance est donnée à la sensation pure, une approche lente et émerveillée de l'événement chromatique. L'horizon d'absence exprime une plénitude, une plénitude humaine. La peinture devient le lieu d'une méditation : un *mandala*. La profondeur de l'espace obscur et spirituel de Rothko inscrit en creux, une méditation sur le temps.

¹⁹ Jullien François, *Éloge de la fadeur*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2012.

²⁰ Voir Bachelard Gaston, « Instant poétique et instant métaphysique », *Le droit de rêver*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p.224-233.

²¹ Benjamin Walter, « Petite histoire de la photographie », *op.cit.*, p.26.

²² *Ibid.*, p.12.

²³ Bergson Henri, *Durée et simultanéité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

²⁴ Barthes Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1980, p.81.

²⁵ Sur cette notion, cf. Kitarô Nishida, *Essai sur le bien* (1911), chap. I et II : « L'expérience pure, la réalité », Paris, Osiris, 1997.

²⁶ Berque Augustin, *Les raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995, p.22 et plus généralement le premier chapitre.

²⁷ Sur cette question se reporter au texte fondateur du zen japonais, écrit en 1227 par le maître Dôgen, *Fukanzazengi*, « guide universel sur la voie juste de zazen ». Voir aussi, Coupey Philippe, *Zen simple assise : le Fukanzazengi de maître Dôgen*, Paris, Éditions DésIris, 2009.

²⁸ Pour désigner la réalité, le bouddhisme dit *sûnyatâ*, le vide, la vacuité. Cf. Watts Alan,

Le Bouddhisme Zen. La Philosophie du Tao. Les origines du Bouddhisme. Le Bouddhisme Mahayana. Origine et développement du Bouddhisme Zen. Principes et pratique. Le Zen dans l'art, Paris, Payot, 1960, p.85.

²⁹ Bachelard Gaston, *L'intuition de l'instant*, *op.cit.*, p.16. Voir aussi, Bergson Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1927], Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

³⁰ *Kôan* : objet de méditation, question, dilemme, paradoxe que le maître mettait à la médiation de l'élève pour l'aider à dépasser le raisonnement analytique et éveiller son esprit intuitif, afin de produire le *satori* ou encore de permettre le discernement entre l'éveil et l'égarement.

³¹ Brougher Kerry, « Impossible photography », *Hiroshi Sugimoto*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p.27-31.

³² Hisamatsu Shinichi, *Toyoteki mu (Le Vide oriental)*, coll. Kôdansha gakujustu bunko, Tôkyô, Kôdansha, 1987. Voir aussi, du même auteur, *The Characteristics of Oriental Nothingness*, 1939.

³³ Le concept fondamental de *Ma* est utilisé au Japon pour définir une esthétique du vide (et de ses variations : silence, espace, durée). *Ma* regroupe à la fois le temps et l'espace, sans les distinguer comme en Occident, il se définit littéralement par l'« intervalle naturel entre deux ou plusieurs choses qui existent dans une continuité », ou bien « la pause ou l'intervalle naturel au sein duquel des phénomènes interviennent avec le passage du temps ». Cf. Hashimoto Noriko, « Le concept de *ma* et ses transformations sémantiques comme voie d'accès à l'esthétique japonaise », *Japon*, Paris, Éditions J.-M. Place, 1990, p.77-82.

³⁴ Voir Luhmann Niklas, *La réalité des médias de masse*, trad. de l'allemand par Flavien Le Bouter, Bienne-Paris, Diaphanes, 2012, p.32.

³⁵ Pour l'analyse de la définition de l'accélération chez Rosa Hartmut, cf. son ouvrage *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La découverte, 2010, p.85-94.

³⁶ Virilio Paul, *Vitesse et politique*, Paris, Galilée, 1997 et *La vitesse de libération : essai*, Paris, Galilée, 1999.

³⁷ Lipovetsky Gilles, *Le bonheur paradoxal : essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2009, p.103-104.

³⁸ Laïdi Zaki, *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion, 2002, p.221.

³⁹ *The Memory of Time : Contemporary Photographs at the National Gallery of Art*, Washington, National Gallery of Art ; New York, Thames & Hudson, 2015.

⁴⁰ Les trois photographies de Hiroshi Sugimoto proviennent de sa page internet, consultée le 8 mai 2019, <https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1>.

Pétrographie_1, 2014

Dove Allouche

Tirage argentique d'après une lame mince de stalagmite.

Unique.

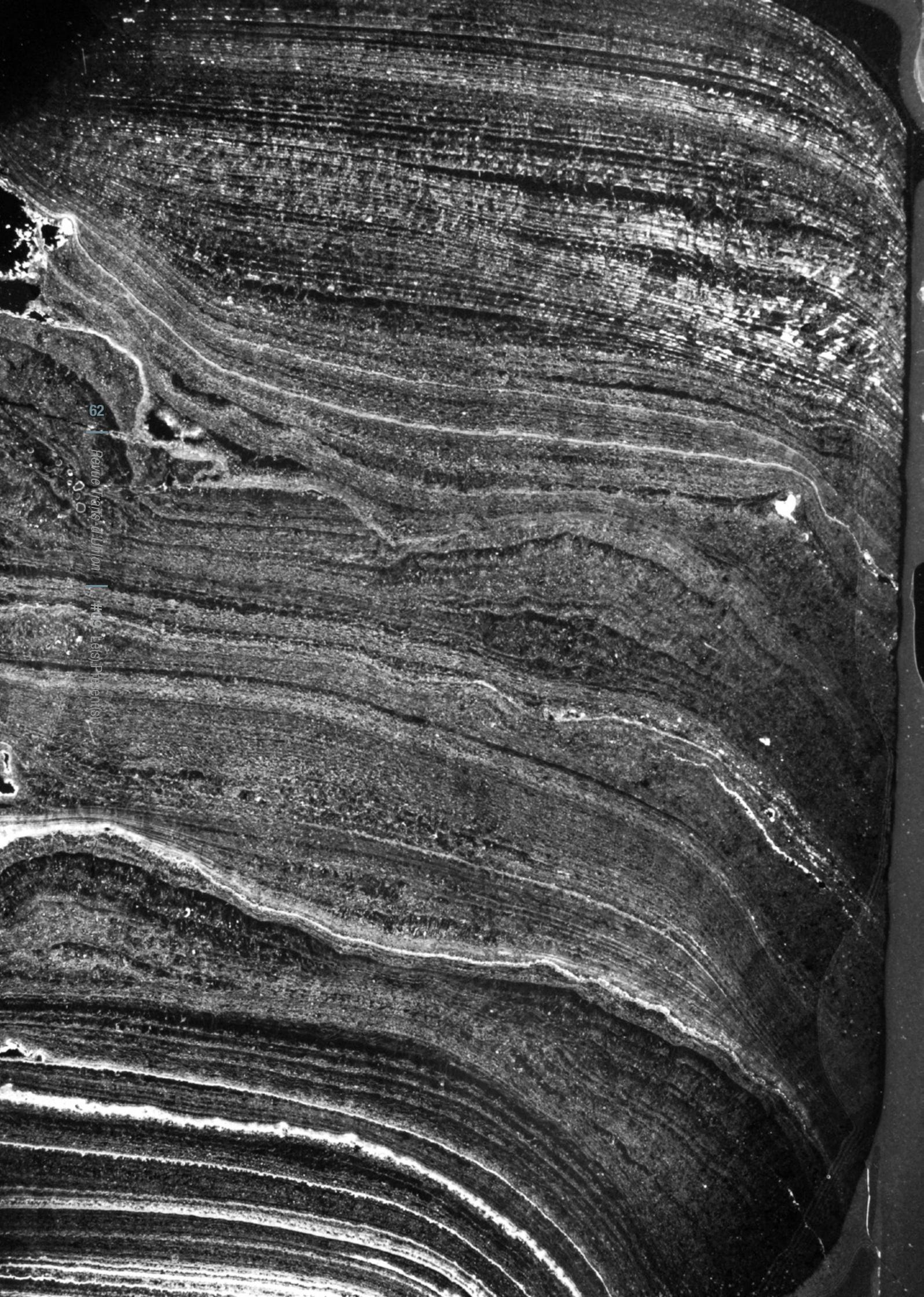
Courtesy Peter Freeman INC. NYC.

61

Revue Traits-d'Union

#09 Le(s) Présent(s)

La série photographique *Les Pétrographies*, est née grâce à l'aide de Dominique Genty, chercheur en paléo climatologie. Je me suis mis à la recherche d'une stalagmite entière qui aurait, tout au long de sa croissance, enregistré une somme d'informations (atmosphériques, chimiques, humaines...) correspondant à l'âge de notre calendrier chrétien (soit environ 2000 ans). C'est du côté de la grotte de Remouchamps en Belgique que j'ai fini par trouver ce que je cherchais : une concrétion de calcite mesurant moins d'un mètre et datant de -117 000 ans à sa base jusqu'à -115 000 ans à son sommet. J'étais fasciné par ce modeste cailloux silencieux sur lequel on pouvait voir quelques variations de teintes et de simples lignes symbolisant des quantités immenses. Cet échantillon renvoyait à une réalité largement antérieure à l'apparition du très moderne homme de Cro-magnon ! Je cherchais le moyen de produire des images à partir du matériau géologique lui-même, c'est à dire sans aucune prise de vue. L'échantillon a été découpé en plusieurs cadres rectangulaires continus et suivant le sens de la stratigraphie. Puis chaque morceau de calcite a été poncé très finement pouvant ainsi être traversé par la lumière et être utilisé directement comme négatifs photographiques. Ainsi cette stalagmite qui était resté dans l'obscurité de sa grotte durant plusieurs milliers d'années découvrait la lumière pour la première fois en même temps qu'elle devenait l'origine même des images produites. Et bien que les *Pétrographies* semblent abstraites, elles n'en sont pas moins le résultat de mon investigation empirique de la Nature, un ordre immanent dans l'épouvantable désordre actuel. •



Le primat du contemporain

François Hartog, EHESS

Depuis les années 1970, quelque chose s'est dénoué dans notre rapport avec le futur mais aussi avec le passé, tandis que montait en puissance la catégorie du présent : un présent envahissant, comme aspirant à l'autosuffisance, à la fois seul horizon possible et s'abîmant à chaque instant dans l'immédiateté. Plan, prévision, prospective, futurologie, ces grands mots d'ordre du XX^e siècle sont passés à la trappe. Désormais, « l'urgence » commande. Nous sommes complètement concentrés sur la réponse immédiate à l'immédiat : il faut réagir en temps *réel*, jusqu'à la caricature dans le cas de la communication politique. Ou, autre attitude, inverse à première vue, mais qui ramène aussi sur le seul présent : le futur n'est que trop prévisible. Confrontés à une irréversibilité, dont nous avons été les initiateurs, nous sommes entrés, dit-on de plus en plus, dans « le temps des catastrophes ». Le futur n'est plus promesse, mais menace.

Cette transformation de nos rapports au temps est venue dessiner une configuration inédite : celle que j'ai nommée *présentisme*¹. Comme si le présent, celui du capitalisme financier, de la révolution de l'information, d'Internet, de la globalisation, mais aussi de la crise qui s'était ouverte en 2008 absorbait en lui les catégories (devenues plus ou moins obsolètes) du passé et du futur. Comme si, devenu à lui-même son propre horizon, il se muait en un présent perpétuel. Avec lui, sont venus au premier plan de nos espaces publics ces mots, qui sont aussi des mots d'ordre, des mots valises, et qui se traduisent par des politiques : *mémoire, patrimoine, commémoration, identité*, etc. Ce sont là autant de manières de convoquer du passé dans le présent, en privilégiant un rapport immédiat, faisant appel à l'empathie et à l'identification. Il n'est que de visiter les Mémoriaux et autres Musées d'histoire, inaugurés en grand nombre dans le monde ces dernières années, pour s'en convaincre. En outre, ce présent présentiste s'est entouré de tout un cortège de notions ou de concepts, plus ou moins détemporalisés : *modernité, post-moderne*, mais aussi *globalisation* et même *crise*. Qu'est-ce, en effet, qu'une crise « systémique », sinon une crise qui dure, qui n'est donc plus ce moment décisif que scrutait l'œil du médecin grec, pour établir son pronostic. Avec la crise systémique, on se trouve pris dans une sorte de présent perpétuel : celui justement de la crise du système. On est passé d'Hippocrate à Sisyphe ne cessant de rouler son rocher.

I Le présent, le contemporain, le patrimoine

Sous le nom de présent, le « contemporain », terme beaucoup scruté ces dernières années, est devenu un impératif « sociétal » et politique : une évidence indiscutable². De fait, une pression tout à la fois diffuse et appuyée, venue des médias, des bailleurs de fonds tant publics que privés, s'exerce pour que toutes les institutions se tournent davantage vers le contemporain et répondent, mieux et plus vite, à

la « demande sociale ». De quoi est-il composé ce contemporain ? Une série de mots, dont l'usage s'est imposé, sont une manière de le reconnaître et de le dire. À défaut de grands récits, circulent, en revanche, des maîtres-mots, qui fonctionnent comme supports de toutes sortes de récits fragmentaires et provisoires. Incontournables, ils sont devenus les mots de passe du contemporain. Il y a d'abord le quatuor, déjà cité, formé par la mémoire, la commémoration, le patrimoine et l'identité, auquel il faut, au moins, adjoindre le crime contre l'humanité, la victime, le témoin, d'autres encore. À bien des égards, patrimoine, identité, mémoire sont des mots d'ordre pour temps d'incertitude. Cela vaut particulièrement pour l'identité nationale :

Elle peut signifier le passé national, c'est-à-dire les générations passées de notre pays. Elle concerne alors la situation figée puisque le passé s'est déroulé : c'est un objet historique. En revanche, le futur qui est l'autre face de l'identité nationale signifie que nous avons une identité pour autant que nous avons un futur et nous avons un problème d'identité pour autant que nous avons un problème avec notre futur. Le problème d'identité posé au niveau collectif implique la difficulté à se représenter un avenir qui soit notre avenir³.

Le milieu des années 1980 a coïncidé avec la pleine émergence du phénomène mémoriel dans l'espace public sous de multiples formes. En France, le premier volume des *Lieux de mémoire* de Pierre Nora paraît en 1984 et *Shoah*, le film de Claude Lanzmann, est projeté en 1985. Nombreux ont été les Mémoriaux et les Musées de la Mémoire créés dans les trente dernières années un peu partout dans le monde : de l'*Holocaust Memorial* de Washington, en 1993, aux multiples Musées de la mémoire, accompagnant les diverses transitions démocratiques ou, plus ou moins, démocratiques. Comme tout mot d'époque, l'emprise du nom mémoire repose sur sa plurivocité, renvoyant à une multiplicité de situations, elles-mêmes tissées de temporalités assez différentes. Selon que l'on parle de la Shoah, du Rwanda, de l'Afrique du Sud ou de la traite négrière, le mot n'aura pas exactement la même signification, même s'il vient s'inscrire dans la temporalité unificatrice et inédite du crime contre l'humanité : dans ce temps qui ne s'écoule pas, celui de l'imprescriptible.

Depuis la Charte du tribunal de Nuremberg, l'action publique est, en effet, devenue, imprescriptible dans le cas des crimes contre l'humanité et, avec l'inauguration de la Cour pénale internationale en 2003, ce régime d'imprescriptibilité est désormais reconnu par une grande majorité d'États. Imprescriptible veut dire que, en l'espèce, le temps prescrit, qui est l'ordinaire de la justice, ne vaut pas. Pas plus que ne vaut le principe de non-rétroactivité de la loi. Comme l'avait noté le juriste Yan Thomas, « le contraire de l'imprescriptible n'est pas le temps qui passe, mais le temps prescrit⁴ » : l'un et l'autre sont également construits. Imprescriptible veut donc dire que le criminel demeure contemporain de son crime jusqu'à sa mort, tout comme nous, nous demeurons ou devenons, du même coup, les contemporains des faits jugés pour crimes contre l'humanité. L'imprescriptibilité « par nature » du crime contre l'humanité fonde une « atemporalité juridique », dont la traduction sociale est celle d'un présent qui dure.

On trouve le symétrique du côté de la victime qui, en ces mêmes années, ont gagné en reconnaissance dans nos espaces publics. Existe désormais un droit des victimes. Or, pour une victime, le seul temps disponible risque fort d'être le présent : celui du drame qui vient de survenir ou, tout aussi bien, qui a eu lieu il y a longtemps, mais qui, pour elle, est toujours demeuré au présent. Soit un présent figé ou un passé qui ne passe pas. De même, avec *Shoah*, Lanzmann a voulu, a-t-il dit, réaliser un film de témoins et sur le témoignage, mais pas sur le souvenir. Car son objet est ce qu'il nomme « l'immémorial », soit, en fait, « l'abolition »

de la distance entre passé et présent. La force singulière du film est, en effet, de faire voir au spectateur des hommes qui, selon l'expression de Michel Deguy, « entrent dans leur être de témoin » : de celui qu'ils sont aujourd'hui à celui qu'ils étaient trente-cinq ans plus tôt. On passe, pour ainsi dire à vue, du présent du tournage au présent de la scène remémorée. Ainsi le film crée une « atemporalité », qui est aussi une contemporanéité, analogue à celle-là même définie par le crime contre l'humanité.

I Musée et Patrimoine

Le patrimoine est là, familier désormais, habitué tant de la rhétorique officielle que de nos propos ordinaires. À Paris, le grand Louvre, inauguré en 1993, représente le triomphe du musée et du patrimoine. Chaque mois de septembre amène le retour du patrimoine, sous la forme des « Journées du Patrimoine ». Ces manifestations, devenues routinières, constituent désormais la toile de fond de toute réflexion sur l'objet patrimoine : un signe de sa présence familière dans nos espaces publics.

Or le patrimoine est une façon de conjurer des temporalités discordantes. Quand les repères s'effritent ou disparaissent, quand le sentiment de l'accélération du temps rend plus sensible la désorientation, le geste de mettre à part, d'élire des lieux, des objets, des événements « oubliés », des façons de faire s'impose : il devient manière de s'y retrouver et de se retrouver. Et plus encore quand la menace déborde sur le futur lui-même : l'environnement devient patrimoine. On s'emploie alors à protéger le présent pour, proclame-t-on, préserver l'avenir. C'est là l'extension récente la plus considérable de la notion qui est devenue opératoire à la fois en direction du passé et du futur, sous la responsabilité d'un présent, qui se vit miné par un passé de violences et menacé par un futur de catastrophes.

Inventorier les multiples usages actuels de la notion de patrimoine en fait apparaître aussitôt la plasticité et l'élasticité. Aujourd'hui le patrimoine se trouve pris entre l'histoire et la mémoire. Il relève de l'une et de l'autre, participe du régime de l'une et de l'autre, même s'il est désormais entré de plus en plus dans la sphère d'attraction de la mémoire. De l'histoire nous est, en effet, venu « le monument historique » : il a pris toute sa place dans une histoire conçue comme nationale et a induit une administration, des formes de savoir et d'intervention qui ont été celles, en France, du service des Monuments historiques. En parallèle, le musée soustrayait des objets au temps ordinaire pour les donner à voir — théoriquement, pour toujours — aux générations successives, puisque leur sélection les rendait, en principe, inaliénables. Mais, aujourd'hui, au nom même d'une meilleure gestion des collections, des interrogations se font jour sur ce point. Pourquoi le musée, qui doit valoriser son patrimoine, lever des fonds en le faisant circuler, ne pourrait-il pas également vendre pour acheter et devenir un acteur du présent et pour lui.

A cette première acception du patrimoine en auxiliaire de l'histoire, est venue s'ajouter celle de sa reprise par la mémoire. Devenant aussi un mot d'époque, patrimoine renvoie au mal-être du présent. Le concept moderne d'histoire, celui d'une histoire processus et développement, incorporait la dimension du futur et établissait, du même mouvement, que le passé était du passé. Il était dynamique. Selon cette perspective, le patrimoine était conçu comme un dépôt (historique) à transmettre : à préserver, pour être à même de le transmettre. Mais avec les doutes sur le futur et la perte d'évidence de l'histoire, le patrimoine s'est, si je puis dire, mémorialisé et présentifié. On parle de « patrimonialisation » et, à la limite, tout

est susceptible de devenir patrimoine, pour rendre plus « habitable » le présent, y marquer des repères et ainsi le préserver. Mais ce qui, dans cette nouvelle économie du patrimoine, fait dès lors question, c'est la visée du futur et la transmission elle-même. Les musées font face au même problème. On leur demande de se faire toujours plus contemporains du contemporain, en collant toujours de plus près aux injonctions d'un présent à la fois omniprésent et évanescant ? Comment se présentifier eux aussi ? En organisant toujours plus d'événements (des expositions temporaires) qui viendront grossir le chiffre des entrées. A la limite, un musée sans collection permanente serait le plus à même d'être un musée du présent, soit un musée qui bouge sans cesse, parce que pleinement au présent ou enfin présentiste.

I Le futur

Ces déplacements ou ce basculement de nos rapports au temps sont-ils les marques d'un phénomène transitoire ou durable ? Nul ne le sait encore vraiment, même si la balance penche désormais du côté du durable. Les divers appels à la « reprise » et à la sortie du « court-termisme » sont plus incantatoires qu'autre chose ! Pour le philosophe Marcel Gauchet, s'est joué là « un changement de rapport à l'histoire » :

Il a pris la forme d'une crise de l'avenir dont l'évanouissement de l'idée révolutionnaire n'a été que le symptôme le plus voyant. Avec la possibilité de se représenter l'avenir, ce qui entre en crise, c'est la capacité de la pensée de l'histoire de rendre intelligible la nature de nos sociétés sur la base de l'analyse de leur devenir, et sa capacité à leur fournir des guides pour leur action transformatrice sur elles-mêmes, au titre de la prévision et du projet⁵.

Ce changement d'expérience du temps, c'est justement ce que le concept (moderne) d'Histoire n'arrive pas ou plus à appréhender. Foncièrement futuriste, il n'est plus suffisamment opératoire pour saisir le devenir de sociétés qui, tendant à s'absorber entièrement dans le seul présent, ne savent plus comment régler leurs rapports avec un futur de plus en plus communément perçu, en Europe du moins, sur le mode de la menace, voire de la catastrophe qui vient : en marche.

Ce futur n'est plus conçu comme indéfiniment ouvert, mais, tout au contraire, comme de plus en plus contraint, sinon fermé, du fait, en particulier, de l'irréversibilité générée par toute une série de nos actions. On pense aussitôt au réchauffement climatique, aux déchets nucléaires, aux modifications du vivant, etc. Nous découvrons, de façon de plus en plus accélérée et de plus en plus précise, que le futur, non seulement s'étend de plus en plus loin devant nous, mais que ce que nous faisons ou ne faisons pas aujourd'hui a des incidences sur ce futur si lointain qu'il ne représente rien à l'échelle d'une vie humaine. Dans l'autre sens, vers l'amont, nous avons appris que le passé venait de loin, de plus en plus loin (l'époque de l'apparition des premiers hominidés ne cesse de reculer, tandis que l'âge de l'univers avoisine désormais les quatorze milliards d'années).

Confrontés à ces bouleversements de nos repères (rappelons-nous que la chronologie des 6000 ans de la Bible a plus ou moins tenu le coup jusqu'au XVIII^e siècle), nous sommes tentés de dire stop, de prôner un retour en arrière, de retrouver des paradis perdus. L'industrie des loisirs a immédiatement saisi le parti qu'elle pouvait tirer des îles paradisiaques et autres territoires vierges, où le vacancier achète des expériences bien calibrées de décélération programmée. Sur les menaces et les peurs que ces bouleversements nourrissent peut, en outre, venir se greffer une forme de « terreur » de l'histoire. Un certain écologisme radical ou

fondamentaliste mène dans cette direction. Quant au passé historique, on tend à le « traiter » ou le « gérer » en des lieux précis (les tribunaux), et au moyen d'actions spécifiques (les politiques mémorielles). Soit au présent et pour le présent : sous l'autorité de la mémoire. Alors qu'on ne sait plus trop ce qu'il convient d'entendre par « l'histoire », qui a été la grande croyance et la grande instance de sens des temps modernes.

De cette transformation de notre rapport au futur témoigne aussi le développement incroyablement rapide qu'a connu le principe de précaution : jusqu'à se trouver inscrit dans la Constitution française. Selon l'usage qu'on en fait, ce principe (traduction d'une incertitude qui, en l'état des connaissances scientifiques dont on dispose, ne peut être levée) peut se transformer en simple principe d'abstention, au nom de l'idéologie du risque zéro. Une autre expression de ce déplacement se manifeste dans la place de plus en plus grande donnée à la prévention, notamment, en matière pénale, ainsi qu'à la thématique, sans cesse plus active, de la sécurité⁶. Ainsi la loi française relative à la rétention de sûreté (25 février 2008) « permet de maintenir un condamné en détention, après exécution de sa peine, pour une durée d'un an, renouvelable indéfiniment, sur le seul critère de sa dangerosité⁷ ». On évalue, à partir de calculs de probabilités, la « dangerosité » d'une personne et on décide de la maintenir enfermée (même après l'accomplissement de sa peine), en la privant ainsi d'un futur. On voit comment ces approches conduisent à considérer le futur comme menace et, en un sens, à supprimer l'histoire, plus exactement sa possibilité, au nom de l'urgence du présent et au titre de sa protection⁸. Plus largement, certains dangers planétaires

ont, ainsi que l'a noté la juriste M. Delmas-Marty, des effets potentiellement illimités dans le temps. Selon qu'ils sont liés à la violence interhumaine (terrorisme global) ou à la surpuissance de l'homme sur la nature (dangers écologiques ou biotechnologiques) [...], ces dangers conduisent à diverses formes de sécurité anticipée : tantôt c'est l'instant qui se prolonge quand l'urgence devient permanente, tantôt c'est le futur que l'on intègre au droit positif, par des techniques allant de la prévention à la précaution, des générations présentes aux générations futures⁹.

Ce sont autant de décisions, de dispositions, de manières d'être qui renforcent le caractère omniprésent du présent comme horizon indépassable de notre contemporain. Va dans le même sens la notion de guerre préventive, apparue depuis peu. Le futur, enfin, est devenu un fardeau dont personne, entreprises ou institutions, ne veut plus se charger. « On n'a pas de visibilité ou pas assez, pour... embaucher, investir, prendre une décision.... » : la formule revient très souvent. Les seuls plans dont on parle encore sont les « plans sociaux » (qui ne font qu'accompagner ce qui est déclaré avoir eu lieu : la faillite de l'entreprise) et la prévision se limite au très court terme. En revanche, il faut être réactif, toujours plus mobile et flexible. Du futur faisons table rase, ou peu s'en faut ! Et pour le passé, il y a la mémoire (avec le patrimoine et la commémoration) ainsi que la justice : pour juger l'Histoire d'hier, d'avant-hier ou même d'aujourd'hui.

Ces questions ne sont pas simples, mais on perçoit comment ces approches conduisent toutes à considérer le futur avant tout comme une menace à conjurer pour protéger le présent. On s'en remet à la technologie. On fait tourner des ordinateurs toujours plus puissants et sans cesse plus rapides. Sur les marchés, gagne celui qui peut acheter ou vendre une fraction de seconde avant les autres. On fait des simulations. On multiplie les tableaux et on démultiplie les batteries d'indicateurs à renseigner. On écoute et enregistre tout, avec l'idée de conserver ces données « pour toujours ». Pour la mémoire des ordinateurs de la NSA et leurs *big data*, il n'y a bien que du présent.

A l'imédiateté du temps des marchés ne peuvent évidemment s'ajuster ni le temps de l'économie ni même le temps politique ou, plutôt, les temps politiques. Parmi ces derniers, il y a celui, impérieux, des calendriers électoraux, celui, connu depuis la nuit des temps, qui consiste à « gagner du temps » (en décidant de remettre la décision à plus tard), celui, le dernier venu et pas le moins exigeant, de la communication politique (par *tweets* désormais et en temps réel). Plus gravement, nos déjà vieilles démocraties représentatives découvrent qu'elles ne savent trop comment ajuster les procédures et les rythmes de la prise de décision à ces tyrannies concurrentes et concomitantes — celle de l'instant, mais aussi celle d'un futur déjà quasiment joué, et, souvent, celle d'un passé traumatique ou criminel —, et cela sans risquer de compromettre ce qui, justement, en a fait peu à peu des démocraties. Le courrier électronique et le tweet sont de redoutables instruments présentistes : on le constate chaque matin. Les débats parlementaires sont de plus en plus souvent critiqués comme perte de temps et les consultations par voie électronique se répandent. Mais immédiateté et démocratie vont-elles nécessairement ensemble ?

L'École, l'institution qui est, par nature, tournée vers le futur, n'échappe pas à ces remises en cause. Elle garantissait l'autorité du professeur au nom d'une promesse de réussite, différée mais réelle. Mais, dès lors que l'avenir est perçu comme fermé, elle est déstabilisée et il devient facile de lui reprocher de mal préparer au présent. D'où des réformes incessantes qui suppriment ceci, ajoutent cela, sans réussir jamais à faire tenir ensemble des objectifs contradictoires. Aujourd'hui, elle est perçue comme un service où les échanges sont régis par les calculs d'intérêt à court terme. « On a les yeux rivés sur l'efficacité immédiate de savoirs instrumentaux acquis au moindre coût ». L'obsession des « compétences » (notion hétéroclite sous laquelle on met des choses fort diverses) relève du productivisme scolaire, tendant à réduire la transmission à une transaction. Plus généralement, les élèves veulent savoir, mais pas apprendre : le progrès technique nous fait croire qu'on peut savoir immédiatement, en un clic, sans avoir à apprendre, en faisant justement l'économie du temps de l'apprentissage, puisque *Google* ou *Wikipedia* ont toujours une réponse immédiate.

I Présentisme

Dans ce que je nomme l'ancien régime d'historicité (avant 1789, pour prendre une date symbolique), les acteurs avaient, certes, leur présent, vivaient dans ce présent, essayaient de le comprendre et de le maîtriser. Mais pour s'y repérer et donner sens à leur expérience historique, ils commençaient par regarder du côté du passé, avec l'idée qu'il était porteur d'intelligibilité, d'exemples, de leçons. Et l'histoire était l'inventaire de ces exemples et le récit de ces leçons. Dans le régime futuriste, ou régime moderne, c'était l'inverse : on regardait du côté du futur, c'était lui qui éclairait le présent et expliquait le passé ; c'était vers lui qu'il fallait aller au plus vite. Il orientait les expériences historiques et l'histoire était téléologique : le but indiquait le chemin déjà parcouru et celui qui restait encore à accomplir.

1789 traduisait la mise en marche, l'irruption dans le monde d'une expérience du temps portée par le progrès. Un temps perçu comme acteur et actif, dans lequel le futur devient la catégorie prépondérante. La Bastille est prise le 14 juillet. En soi, l'affaire n'est pas considérable, mais le symbole l'est. Ses tours incarnent le despotisme et l'arbitraire de la monarchie absolue. Aussi, dès le 15 juillet, commence sa démolition. Il ne sera pas donné à la vieille forteresse de devenir

une ruine. Supprimer, effacer les traces, faire table rase, ce sont autant de gestes marquant l'ouverture d'un nouvel espace et d'un nouveau temps. L'histoire est en marche et elle est faite par les hommes. Comme le dira Marx, reprenant l'évangile, il faut laisser les morts enterrer les morts. Le futur prend le commandement. En opérant une rupture brutale avec l'Ancien Régime, la société libère un espace : celui du présent, mais d'un présent habité et guidé par le futur de la Nation ou de la Révolution à porter à son terme.

Placer 1989 (autre date symbolique) en regard de 1789 est éclairant. Passons de la Bastille au Mur de Berlin. Le 9 novembre 1989, le mur s'ouvre. On peut à nouveau aller et venir, s'embrasser, se retrouver, ou découvrir tout simplement l'étrangeté de l'ouest et celle de l'est de la ville, où les traces de la guerre sont encore très visibles. Il faudra du temps pour que le tissu urbain se reforme : depuis 25 ans les grues des chantiers s'emploient jour et nuit à combler le *no man's land* (où était encore visible au début des années 1990 le petit monticule de terre qui marquait l'entrée du bunker d'Hitler). Il en faudra plus encore pour que le décalage temporel se réduise complètement. Une génération n'y suffit pas. Mais aussitôt, ce mur de béton, symbole de la « violence communiste », on commence à le démolir. Comme la Bastille. Lui aussi doit disparaître, il faut en effacer jusqu'aux traces. Aussitôt aussi, des petits malins en récupèrent des morceaux, pour les vendre aux touristes dans des sachets en plastique estampillés : « Original Berliner Mauer ».

1789 ouvrait un temps nouveau, que, bientôt, le calendrier révolutionnaire a cherché à transcrire et à imposer, à partir de l'an I de la chute de la monarchie et de l'instauration de la République. Ce temps, ce fut aussi celui relancé par la Révolution bolchevique et ses avancées, à marches forcées et autres « bonds en avant », vers « l'avenir radieux ». Mais il n'y eut rien de tel en 1989. Depuis longtemps plus personne ne croyait en l'avenir radieux à l'Est, même s'il demeurait l'idéologie officielle des dirigeants, qui ont toujours proclamé leur foi en la victoire finale du camp socialiste dans la course au progrès avec l'Ouest. Quant à l'Ouest, il faisait l'expérience, depuis la fin des années 1970, d'un double phénomène : une montée de la mémoire et une fermeture du futur. Si bien que l'Est et l'Ouest pouvaient, même si c'était par des chemins différents, se retrouver sur le présent. L'Est voulait, enfin, avoir droit à un présent (qui ne soit plus sacrifié à un hypothétique avenir) et l'Ouest était entré dans le présentisme, ce présent qui prétendait être à lui-même son propre horizon, tout en conférant le premier rôle à la mémoire. Le présent pouvait ainsi jouer comme point de rencontre et dénominateur commun, même si sa texture n'était pas exactement la même des deux côtés.

Si bien que, une fois l'emballage de la réunification passée, il n'est pas surprenant qu'on soit allé de détruire le mur au plus vite et en effacer les traces de toutes les manières possibles, à conserver, préserver, voire restaurer des pans du mur. Il ne doit ni devenir une ruine (mais le béton ne s'y prête guère) ni ne doit complètement disparaître du paysage urbain. Il faut à la fois effacer et ne pas oublier. Pour cela, la solution a été d'en faire un « lieu de mémoire ». La notion était là, disponible. Il y a un devoir de mémoire à remplir, des morts à honorer, une leçon à donner à voir, un message à transmettre aux nouvelles générations. L'aboutissement de ce programme a été l'installation d'un vaste Mémorial du Mur en 1998. L'élément central en est constitué par un segment du mur, montrant sur une soixantaine de mètres le dispositif tel qu'il était avant la chute. Aux deux extrémités, deux plaques d'acier hautes de 6 mètres placées perpendiculairement au mur ferment l'espace. Le rideau de fer est bien là : l'espace est coupé, le temps arrêté. Vous pouvez le contempler du haut de la terrasse du Centre des visiteurs : depuis l'Ouest donc. La muséification est arrivée à son terme. Expression violente

de l'échec du futurisme de l'Est, les vestiges du Mur sont pleinement entrés dans le présentisme, celui habité par la mémoire et rythmé par les commémorations. On vient de célébrer le vingt-cinquième anniversaire de sa chute.

La singularité du régime présentiste tient à ce qu'il n'y a finalement plus que du présent. Chacun en fait l'expérience dans son quotidien, personnel comme professionnel. Dans ce régime-là, on ne sait plus quoi faire du passé puisqu'on ne le voit même plus, et l'on ne sait plus quoi faire de l'avenir qu'on ne voit pas davantage. Il n'y a plus que des événements se succédant ou se télescopant, auxquels il faut « réagir » dans l'urgence, au rythme incessant des bandeaux défilant des « Breaking News ». Avec Internet, se sont désormais imposés le temps réel, la simultanéité de tout avec tout et le continu. Tout apparaît sur le même plan dans un présent aussi étendu que le réseau lui-même. Dans cette nouvelle « condition numérique », qui est aussi une nouvelle condition historique, articuler passé, présent et futur devient plus problématique que jamais, mais apparaît d'autant plus nécessaire, et cela, alors même que, sur fond de globalisation, semble reculer la possibilité d'un récit commun : à chacun sa mémoire, son site et son blog, selon une incessante et changeante démultiplication.

Le présentisme ne suffit sûrement pas à rendre compte de la crise actuelle (et il n'y prétend pas), mais peut-être vient-il souligner les risques et les conséquences d'un présent omniprésent, omnipotent, s'imposant comme seul horizon possible du vivre ensemble. On nous a rebattu les oreilles avec le mauvais capitalisme financier (à courte vue), par opposition au bon capitalisme industriel des managers d'autrefois ou de naguère encore. Mais, depuis que les historiens se sont penchés sur l'histoire du capitalisme, ils ont reconnu sa plasticité. S'il y a une certaine unité du capitalisme, depuis l'Italie du XIII^e siècle jusqu'à l'Occident d'aujourd'hui, c'est, concluait Fernand Braudel, dans cette plasticité à toute épreuve qu'il faut, en première instance, la situer, soit dans sa capacité de transformation et d'adaptation. Pour Braudel, qui distinguait l'économie de marché et le capitalisme, ce dernier va toujours là où il y a le plus de profit à faire : « Il représente la zone du haut profit. » Considérant l'histoire du capitalisme depuis le Moyen Âge, l'historien belge Henri Pirenne était frappé par « la régularité véritablement étonnante des phases de liberté économique et des phases de réglementation ». Quant à Marc Bloch, il ajoutait, dans une conférence donnée en 1937, que depuis la levée des dettes dans l'Athènes de Solon (au VI^e siècle avant notre ère) « le progrès économique consistait en une suite de banqueroutes ».

Une fois surmontée dans l'urgence la crise financière de 2008, a régné et règne partout une extrême difficulté à voir au-delà. On réagit plus qu'on n'agit. L'Europe ne cesse de nous le montrer. D'où la valeur rassurante d'une formule comme « la reprise », reprendre, c'est, en effet, repartir de là où on en était resté et retrouver la route qu'on connaissait déjà. Ces dispositions sont directement liées à notre incapacité collective à échapper à ce qu'on nomme couramment désormais court-termisme et que je préfère appeler présentisme. Le présent seul : celui de la tyrannie de l'instant et du piétinement d'un présent perpétuel.

Parler de présentisme n'implique en rien de se placer dans un registre qui serait celui de la nostalgie (d'un régime antérieur meilleur), pas plus que dans celui de la dénonciation et pas davantage dans celui d'un simple acquiescement à l'ordre présent du temps. Parler d'un présent omniprésent ne dispense pas, au contraire, de s'interroger sur des sorties possibles du présentisme. De plus, loin d'être uniforme et univoque, ce présent présentiste se vit très différemment selon la place qu'on occupe dans la société. Avec d'un côté, un temps des flux, de l'accélération et une mobilité valorisée et valorisante, de l'autre, du côté de ce que le sociologue

Robert Castel a nommé le « précaire », un présent en pleine décélération, sans passé, sinon sur un mode compliqué (plus encore pour les immigrés, les exilés, les déplacés), et sans vraiment de futur non plus (puisque le temps du projet leur est inaccessible). Le présentisme peut ainsi être un horizon ouvert ou fermé : ouvert sur toujours plus d'accélération et de mobilité, refermé sur une survie au jour le jour et un présent stagnant. A quoi il faut encore ajouter cette autre dimension, évoquée en commençant, de notre présent : celle d'un futur perçu, non plus comme promesse, mais comme menace.

Enfin, qui veut faire une expérience présentiste n'a qu'à ouvrir les yeux en parcourant ces grandes villes de par le monde pour lesquelles l'architecte néerlandais, Rem Koolhaas, a proposé le concept de « Ville générique », associé à celui de *Junkspace*. Là, le présentisme est roi, grignotant l'espace et réduisant le temps ou l'expulsant. Libérée de l'asservissement au centre, la ville générique est sans histoire, même si elle est fort soucieuse de se doter d'un quartier-alibi, où l'histoire revient comme une prestation, avec petits-trains ou calèches. Et si, malgré tout, centre il y a encore, il se doit, — je reprends les expressions de Koolhaas — « en tant que lieu le plus important », d'être simultanément « le plus neuf et le plus ancien », « le plus fixe et le plus dynamique ». Quant au *Junkspace*, il est, je cite encore, le produit « de la rencontre de l'*escalator* et de la climatisation, conçu dans un incubateur en placoplâtre », le *Junkspace* ignore le vieillissement : il ne connaît que l'autodestruction et le renouvellement sur place, ou alors une taudification ultra-rapide. Les aéroports sont devenus les quartiers-phares de la Ville générique, c'est-à-dire ce *work* toujours *in progress* de sa réalisation (avec ses panneaux : « Nous nous excusons de la gêne momentanée occasionnée, mais ... »). Villes toujours en mouvement, en transformation, elles inventent des parcours toujours plus compliqués pour leurs habitants temporaires. Les aéroports sont les grands producteurs de *Junkspace* sous la forme de bulles d'espaces en expansion et transformables. Et de cet espace, on ne saurait se souvenir, car, note encore l'architecte, « son refus de se figer lui garantit une amnésie instantanée¹⁰ ». Mais peut-on vivre dans une ville présentiste ? ●

¹ Hartog François, *Régimes d'historicité, Présentisme et Expériences du temps*, Paris, Points-Seuil, 2012.

² Hartog François, *Croire en l'histoire*, Paris, Champs-Flammarion, 2016, p.46-66.

³ Descombes Vincent, in *Identités à la dérive*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2011, p.55-56.

⁴ Thomas Yan, *Les opérations du droit*, Paris, Hautes-Études-Gallimard-Seuil, 2011, p.269-271.

⁵ Gauchet Marcel, *La Condition politique*, Paris, Gallimard, 2005, p.523.

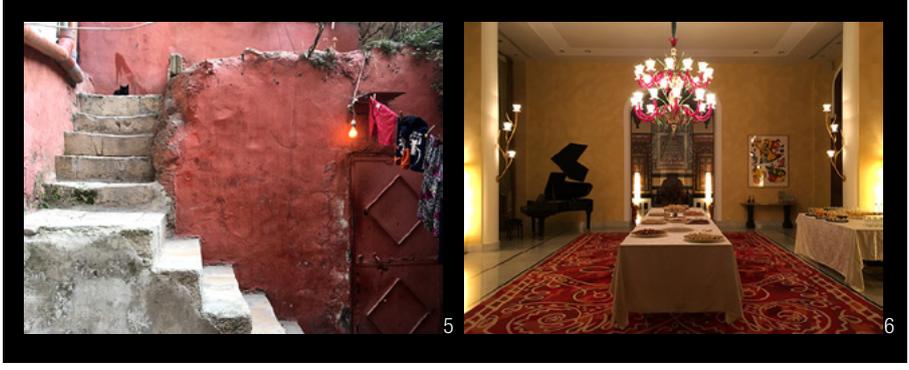
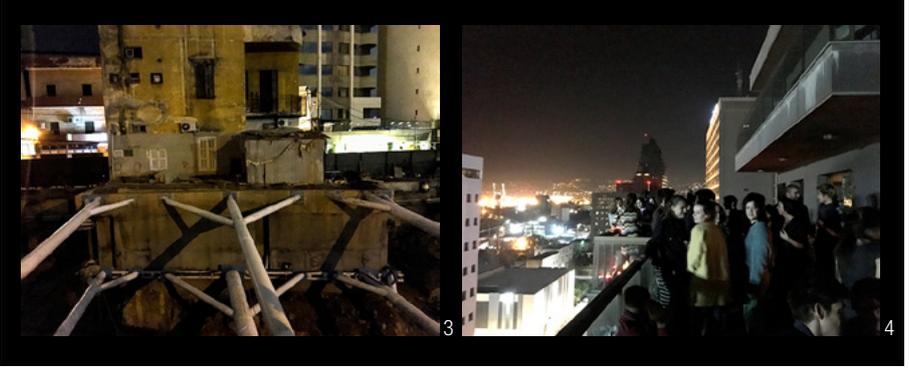
⁶ Gros Frédéric, *Le principe sécurité*, Paris, Gallimard, 2012.

⁷ Delmas-Marty Mireille, *Libertés et sûreté dans un monde dangereux*, Paris, Seuil, 2010, p.7.

⁸ Garapon Antoine, « La lutte antiterroriste et le tournant préventif de la justice », *Esprit*, mars-avril 2008, p.151-154.

⁹ Delmas-Marty Mireille, *op. cit.* p.188.

¹⁰ Koolhaas Rem, *Junkspace, Repenser radicalement l'espace urbain*, trad. française, Paris, Payot, 2011, p.49, 82, 86, 95



Grandeur et présence

Nathalie Heinrich, CNRS – EHESS

En juillet 2018, les médias se sont faits l'écho de protestations sur les réseaux sociaux : les « Bleus », après la victoire de l'équipe de France à la Coupe du monde de football, seraient passés trop vite dans leur bus sur les Champs-Élysées ; et, du balcon de l'hôtel Crillon, ils ne se seraient pas montrés assez longtemps à la foule. En pleine « affaire Benalla », on accusa même ce conseiller du président de la République, chargé d'organiser la cérémonie, d'être responsable de ce manque d'égards pour la population...

La raison de la déception était donc, simplement, le manque de présence de ces « grands » du football. Mais au fait, pourquoi la grandeur est-elle ainsi associée à l'exigence de présence, considérée comme un dû ? Certes, « noblesse oblige » — mais pourquoi oblige-t-elle à, tout simplement, *être là* ? Nous allons voir que la question se pose aussi dans le monde de l'art ; et qu'elle y trouve peut-être même sa réponse.

I The Artist is Present

En 2010, l'artiste Marina Abramović présenta au MoMA (musée d'art moderne de New York) une performance intitulée « The Artist is Present », et à laquelle près de 750 000 personnes assistèrent — ou participèrent, si l'on considère que la mise en présence d'un acteur et d'un spectateur requiert la participation de l'un comme de l'autre. En voici la description :

Deux chaises face à face, l'une accueillant l'artiste, l'autre le public se relayant, pour un échange, les yeux dans les yeux, en silence. Durant trois mois — chaque jour d'ouverture — l'artiste est restée quotidiennement assise sept heures et demi sans manger, boire, ou se lever, un exploit d'endurance mentale et physique ; un défi, même, pour une habituée de ce type de performances¹.

Au-delà de la « performance », au sens physique, que représente cette « performance », au sens générique (la « performance » étant, avec l'installation, la vidéo, l'art conceptuel et le *land art*, l'un des principaux genres de l'art contemporain), ce qui frappe dans cette œuvre est la façon dont elle met en scène l'une des caractéristiques fondamentales du « paradigme » de l'art contemporain, que l'on ne retrouve ni dans le paradigme classique ni dans le paradigme moderne : à savoir l'importance de la présence de l'artiste, non plus dans le processus de fabrication de l'œuvre (laquelle peut parfaitement être déléguée à des tiers) mais dans le processus de circulation ou de présentation au public². Désormais le travail de l'artiste peut ne pas s'objectiver dans la matérialité d'une chose produite par lui, mais dans des actes (fût-ce cet acte minimal consistant à *être là*). De cette centralité de la présence de l'artiste en personne dans le monde de l'art, certains ont même fait la matière même de leur œuvre, telle Abramović ou, avant elle, André Cadere, dont la contribution à l'histoire de l'art consistait à se rendre dans les vernissages muni d'un bâton de sa fabrication.

« Cadere était vraiment l'artiste qu'il aurait fallu avoir connu personnellement³ », commentent des collectionneurs. Voilà qui exprime à quel point il est important, dans le monde de l'art contemporain, de « rencontrer l'artiste », ne fût-ce que par l'intermédiaire de l'interview ou, mieux, par la visite d'atelier : « [L']essentiel, c'est de rencontrer la personne, de sentir ce dont elle est porteuse, de savoir si son engagement est total, de voir aussi si on peut s'entendre⁴ », explique par exemple un galeriste ; ou encore, comme le confie ce couple de grands collectionneurs : « Ce qui nous passionnait était de rencontrer des artistes, de passer des soirées avec eux, de parler d'art. Leur acheter des œuvres était notre façon d'être à leurs côtés, de les accompagner. » Ou, en d'autres termes, de profiter de leur présence.

Pur snobisme, dira-t-on, par où la « distinction⁶ » se construit grâce à l'intimité avec les grands ? Oui, mais cette hypothèse ne fait que repousser l'explication, tant qu'on n'a pas expliqué pourquoi la proximité avec un grand, en personne, confère de la grandeur — de la distinction — à son bénéficiaire.

I De la présence des créateurs à la visibilité des interprètes

Pour répondre à cette question, il convient de se tourner non plus vers les artistes créateurs mais vers les interprètes : acteurs, chanteurs, musiciens, danseurs... Ce sont eux en effet qui font œuvre par leur présence, de façon normale et non pas, comme dans le cas de l'art contemporain, à titre de spécificité rompant avec les codes. Certes, leur présence ne suffit pas : il y faut aussi le talent, qui leur permet de répondre aux attentes du public par leur compétence à « jouer » (« *perform* » en anglais). Mais depuis l'invention des moyens techniques de reproduction de l'image à grande échelle, cette présence des artistes interprètes s'est trouvée dupliquée par la gravure et, surtout, la photographie, le cinéma, puis la télévision et, enfin, Internet.

Or la multiplication à l'infini des reproductions techniques de l'image creuse l'écart entre l'original et ses répliques, augmentant d'autant la valeur d'authenticité de l'original⁷. Se crée ainsi, pour les vedettes, ce que j'ai appelé un « capital de visibilité » et, pour leurs admirateurs, un « effet référentiel », à savoir l'émotion particulière que produit la mise en présence d'un être que l'on connaît déjà par son image : la fascination prend sa source dans le va-et-vient entre singularité de l'admiré et multiplicité de ses admirateurs, et prend consistance dans le va-et-vient entre présence et absence, proximité et distance⁸. Les images, parce que reproduites, suscitent une attente de mise en présence avec « l'ici et le maintenant de l'original », pour reprendre la définition de l'authenticité selon Walter Benjamin. La dimension médiatisée de la reproduction technique creuse un écart fondamental entre le référent et le signe, le modèle et l'image, le réel et la représentation — d'où naît le désir d'être mis en présence de l'original lorsqu'on n'en connaît que la copie.

L'émotion suscitée par une vedette a une double origine : elle peut provenir soit de la confrontation avec ses images soit, de façon beaucoup plus intense, de la confrontation avec la personne. A distance, par la reproduction mécanique du visage, ou en présence, par la rencontre : c'est sous ces deux « espèces » que l'idole médiatique exerce son pouvoir de « déclencheur d'émotions¹⁰ », selon l'expression de Dominique Pasquier. Lorsque la personne n'est pas là pour offrir sa présence, restent les traces de son passage : un autographe, un objet lui ayant appartenu et qui se négocie très cher dans les salles des ventes — voire une simple photo prise au vol. Autant que dans une économie de la visibilité, on est là dans une économie

de la présence, même si ce n'est pas la présence réelle qui est en jeu mais la trace présente d'une présence passée, « l'empreinte » — fût-elle imaginaire — du « grand singulier ».

C'est la quête de cette émotion particulière qui explique cet étrange phénomène que constituent les foules massées pour attendre, debout, parfois pendant des heures, l'apparition d'une célébrité. Ces dispositifs d'apparition ont été remarquablement étudiés par des sociologues et des ethnologues, qu'il s'agisse de la remise des « Grammy Awards » aux États-Unis ou de la « montée des marches » au festival de Cannes¹². Là, l'effet référentiel se conjugue avec le capital de visibilité pour faire du « voir apparaître » une expérience profondément chargée émotionnellement, voire un petit événement dans la vie d'un individu.

C'est dire que dans tous ces rituels d'apparition, la présence s'entend de deux façons : celle de l'idole certes, qui apparaît, mais celle aussi de ses admirateurs, qui doivent non seulement être là mais y être activement, en se donnant à l'instant présent afin que celui-ci s'offre en retour, équivalent en intensité à l'immense attente, à l'immense espérance qui y a préludé.

I Le don de la présence

Mais, précise le philosophe Thierry Lenain, « cette authenticité vécue implique qu'à travers l'effet de présence subsiste à tout moment la conscience d'une distance et donc d'une absence¹³ ». En effet, la vedette pourrait *ne pas être là* — et c'est même la modalité principale de son existence dans le monde de ses admirateurs. Ce pourquoi sa présence n'est pas seulement un événement : c'est une « grâce ». Que faut-il entendre par là ?

S'agissant d'un être précédé de ses doubles, et notamment de ses images, la présence « en chair et en os » répond parfaitement à l'attente d'authenticité, cette valeur définie par la distance minimale entre un objet et son origine¹⁴. D'où l'émotion née de ces instants de « grâce », puisque l'émotion est très souvent l'effet que provoque la réalisation ou, au contraire, la transgression d'une valeur fortement investie. La grâce de la présence, ici, c'est donc le caractère exceptionnel, sublime voire transcendantal, d'un événement littéralement extra-ordinaire, échappant à l'immanence de la quotidienneté.

Mais la « grâce » est aussi ce que peut offrir un être hors du commun : un cadeau des dieux ou, plus prosaïquement, une mesure d'effacement d'une sanction judiciaire concédée par un gouvernant. Voilà qui nous installe dans cette économie particulière qu'est l'économie du don : « donner de sa personne », pour une célébrité, c'est faire cadeau de sa présence. D'où, en retour, la « gratitude » de ceux qui, massés pour voir passer l'apparition, lui « rendent grâce » par leur admiration.

Cette admiration toutefois préexistait à la mise en présence : en effet, c'est parce qu'elle est admirée, à travers ses images, que l'idole en est une, et en possède les attributs, au premier rang desquels l'exceptionnalité de sa présence en regard de la multiplicité de ses doubles, de ses images, de ses légendes¹⁵. Il faut donc ici prendre au sérieux l'anthropologie du don, avec ce qu'elle nous dit de son lien constitutif avec l'échange : si l'idole peut faire don de sa présence, c'est qu'avant cela l'admirateur lui a fait don de son amour, lequel sera encore amplifié grâce à la rencontre, rendant l'idole encore plus admirable — c'est la spirale inflationniste propre au capital de visibilité. C'est pourquoi, selon l'ethnologue Christian Bromberger, « l'apparition publique » dans une « société médiatique » peut être

considérée comme « le point de départ, l'acte fondateur, la condition initiale de la reconnaissance¹⁶ ».

Ce qui s'échange donc dans l'apparition, c'est de la présence et de l'amour, ou plutôt, de la présence *contre* de l'amour, et de l'amour *contre* de la présence. Celle-ci est bien un tribut à payer non seulement au « don » d'amour des admirateurs, mais aussi — en cas de célébrité née d'un talent particulier — au « don » reçu par l'artiste qui a eu la chance de naître ainsi doté — car « doué ». Et lorsque tel n'est pas le cas — lorsque la grandeur par la visibilité est simplement endogène, c'est-à-dire née des instruments même de la mise en visibilité, comme c'est souvent le cas avec les vedettes de la télévision — alors, pour gérer la culpabilité d'une grandeur insuffisamment méritée car sans preuves de talent, il faut d'autant plus « payer de sa personne », par sa propre présence.

76

Revue Traits-d'Union

#09 Le(s) Présent(s)

I De l'amour à la haine

Dans le documentaire de Tom Volf intitulé *Maria by Callas* (2017), la diva raconte le scandale causé par sa défection lors d'une représentation très attendue en Italie. Bien que victime d'une extinction de voix indépendante de sa volonté, elle fit l'objet, dès le lendemain, d'une violente campagne de dénigrement dans les médias. Cette anecdote montre bien ce qui préside à l'économie de la présence des grands — qu'ils soient artistes, souverains, gouvernants, sportifs, voire simples héros de faits-divers. Cette présence est bien attendue comme la contre-partie du double « don » qui leur est fait : celui du destin, qui leur a permis d'être grands ; et celui de leurs admirateurs, qui lui ont fait la grâce de leur amour. D'où la fureur engendrée par toute infraction à ce contrat implicite : échanger l'amour contre la présence — celle-ci étant rendue précieuse, bien sûr, par celui-là, lequel naît en partie de l'écart entre la prolifération des doubles et la rareté de l'original, entre la distance et la proximité, entre l'absence et la présence.

Ce pourquoi Maria Callas, suite à sa défection bien involontaire, fut à ce point vilipendée : *The artist was not present...* •

¹ Site Internet du musée du Louvre où fut présenté le film documentaire tiré de l'expérience.

² Cf. Heinrich Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

³ Billarant Françoise et Jean-Philippe, in Martin-Fugier Anne, *Collectionneurs. Entretiens*, Arles, Actes-Sud, 2012, p.57.

⁴ Delavallade Bruno, in Martin-Fugier Anne, *Galeristes. Entretiens*, Arles, Actes Sud, 2010, p.203.

⁵ Billarant Françoise et Jean-Philippe, in Martin-Fugier Anne, *Collectionneurs, op.cit.* p.53.

⁶ Pour une construction proprement sociologique de cette notion, l'ouvrage séminal est bien sûr celui de Bourdieu Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

⁷ Cf. Heinrich Nathalie, « Note sur l'aura de Walter Benjamin », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, septembre 1983 (repris dans *Comptes rendus à...*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2007).

⁸ Tout cela a été développé in Heinrich Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

⁹ Benjamin Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [1935], in *L'Homme, le langage, la culture*, Paris, Denoël, 1971, p.148.

¹⁰ Pasquier Dominique, *La Culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999, p. 143.

¹¹ Cf. Gamson Joshua, *Claims to Fame. Celebrity in Contemporary America*, Berkeley, University of California Press, 1994.

¹² Clavier Elisabeth, « Cannes et chicanas : 'Voir à Cannes' », in Ethis Emmanuel (éd.), *Aux marches du palais. Le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, 2001.

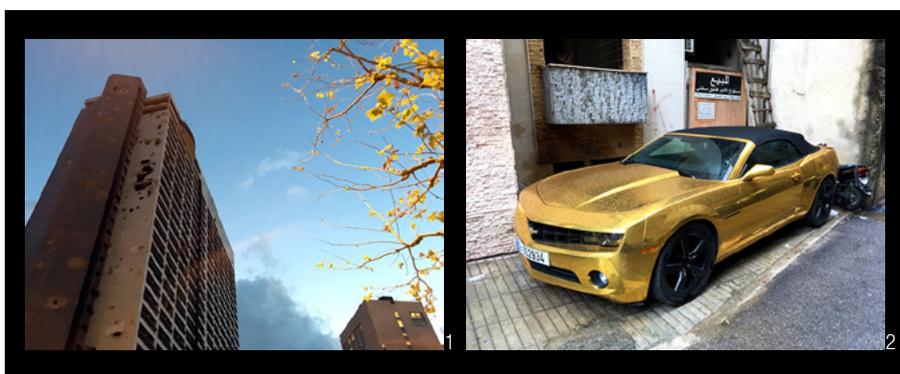
¹³ Lenain Thierry, « Les images-personnes et la religion de l'authenticité », in Dekoninck Ralph, Watthee-Delmotte Myriam (éd.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.324.

¹⁴ Cf. Heinich Nathalie, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.

¹⁵ Sur l'économie particulière de l'admiration pour les grands singuliers, cf. Heinich Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.

¹⁶ Bromberger Christian, « Paraître en public. Des comportements routiniers aux événements spectaculaires », *Terrain*, n° 15, octobre 1990, p.10.

¹⁷ Sur le lien entre ces deux définitions du don — offrande et talent inné — cf. Heinich Nathalie, « Avoir un don. Du don en régime de singularité », *Revue du MAUSS*, n° 41, 2013.



Enseigner

la littérature contemporaine française...
en Suisse romande !

Jérôme Meizoz, Université de Lausanne

1. La tension entre le style pédagogique, les routines académiques et le surgissement encore non théorisé de l'extrême contemporain ne date pas d'hier, mais elle s'est faite plus sensible à partir des années 1960. Parfois, elle est douloureusement ressentie, comme au moment de la jeunesse d'Annie Ernaux. Dans *Les Années*, elle évoque ainsi ses études durant la période 1959-1963 :

Dans les amphes les profs cravatés expliquaient l'œuvre des écrivains par leur biographie, disaient « Monsieur » André Malraux, « Madame » Yourcenar en signe de respect pour la personne vivante et ne faisaient étudier que des auteurs morts. [...] Entre amis, on s'offrait des livres sur lesquels on écrivait une dédicace. C'était le temps de Kafka, Dostoïevski, Virginia Woolf, Lawrence Durrell. On découvrait le « nouveau roman », Butor, Robbe-Grillet, Sollers, Sarraute, on voulait l'aimer mais on ne trouvait pas en lui assez de secours pour vivre¹.

2. Depuis le début des années 2000, de nombreux travaux évoquent, en France comme au Québec, l'enjeu d'enseigner la littérature contemporaine et proposent des outils pour le faire (histoires littéraires, anthologies, etc.). En France, c'est sans doute la réforme de l'enseignement secondaire en 2010 qui a marqué l'introduction de la littérature contemporaine dans les programmes. Le concours de l'Agrégation semble avoir anticipé cette tendance, incluant dès les années 1980 des auteurs comme Julien Gracq, Senghor, Jaccottet et Claude Simon². Jusqu'à plus récemment, un auteur suisse francophone, Nicolas Bouvier.

3. Dans les années 1990, Marc Dambre invite dans son séminaire de la Sorbonne-Nouvelle des auteurs comme Echenoz, Prigent ou Deville. La première thèse consacrée entièrement aux auteurs des années 1980 est celle de Bruno Blanckeman consacrée à Echenoz, Guibert et Quignard et soutenue en 1995³. En 2002, se déroule à la Sorbonne-Nouvelle un colloque organisé par Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, « Vers une cartographie du roman français depuis 1980 » (paru en 2004)⁴. En 2005, le concours du CAPES, qui n'incluait pas de récits contemporains, sauf *La Modification* (1957) de Butor, intègre trois œuvres parues dans les années 1980 (Le Clézio, Michon, Koltès). Depuis 2015 s'y ajoutent les œuvres de Quignard, Modiano, Ernaux, Echenoz⁵.

4. En Suisse romande, vu la structure fédéraliste du pays et le fait que le système éducatif relève des cantons, de telles décisions ne sont pas prises au sommet de l'état. Les programmes scolaires et universitaires ne sont pas centralisés. L'Université de Lausanne (UNIL) propose un séminaire de littérature contemporaine depuis 2012, assuré par Jérôme Meizoz et Antonio Rodriguez. Il fait suite à l'enseignement animé par Jean Kaempfer dès la fin des années 1990, en lien avec d'autres contemporanéistes comme Dominique Viart (Enjeux contemporains, Paris), Sylviane Coyault (Littérature au Centre, Clermont-Ferrand) ou Pierre Schjontjes (Université de Gand).

5. Ce séminaire vise un double public d'étudiants de maîtrise et d'enseignants de lycée en formation continue. Plusieurs conférenciers et auteurs y sont invités chaque année en vue de rencontres et de débats. Cet enseignement suscite des mémoires de maîtrise (dont plusieurs sont publiés par la collection Archipel de l'UNIL) et des thèses de doctorat (signalons ici un numéro entièrement réalisé par les doctorant·e·s de littérature française : *Faire littérature*, Abrecht D., Bionda R., Borloz S.-V., Demont F., Dufour C., Estier S., Lachat J., Sermier E., Pahlisch C., Zbaeren M. (éds.), Lausanne, Archipel Essais, n°27, 2018). En outre, les colloques de la Section de littérature française portent régulièrement sur le contemporain, citons ici : Jean Kaempfer (dir.), *Tensions toniques. Les récits de Marie-Hélène Lafon* (Archipel, 2013) et le colloque international « Les Voix de Michel Houellebecq⁶ ».

6. Voici les intitulés choisis depuis 2012 :

2012. De quoi et pourquoi faire mémoire ? Les récits contemporains et l'histoire (P. Assouline, P. Bergounioux, avec Laurent Demanze).

2013. Les éducations sentimentales contemporaines (P. Kramer, R. Jauffret).

2014. L'homme dérisoire. Formes de l'humour (M. Layaz, J.-Ph. Toussaint).

2015. Littératures du travail (Th. Beinstingel, M. de Kerangal, avec Sonya Florey).

2016. Vies imaginaires : biofictions contemporaines (M.-H. Lafon, E. Carrère, avec A. Gefen).

2017. Querelles et procès dans la littérature contemporaine (C. Laurens, avec Gisèle Sapiro et Mathieu Simonet).

2018. Écritures factuelles contemporaines : enquête, terrains, documents (E. Chauvier, O. Rosenthal, I. Jablonka, Ph. Artières, Ph. Vasset, avec Marie-Jeanne Zenetti et Mathilde Zbaeren).

Dans ce séminaire de recherche de l'automne 2018, je m'intéresse au tournant « factueliste » très perceptible dès les années 2000 ; à la démonétisation du roman d'imagination comme discours d'éclaircissement sur le monde ; à la réaction contre l'hégémonie commerciale du roman et l'impact du *storytelling* (N. Quintane, O. Rosenthal, Ph. Vasset) ; enfin au choix d'une écriture factuelle ou documentaire (terrains, observations, enquêtes) qui croise sous le signe de Perec ou Sebald, et parfois sous forme d'hybridation, celle des sciences sociales (I. Jablonka, Ph. Artières, A. Ernaux).

7. Le déroulement du séminaire (conférences, ateliers de lecture, rencontres avec les auteurs) répond à la difficulté méthodologique que rencontre toute étude du contemporain. En effet, la production littéraire est saisonnière et régie par un marché : avec plus de 550 romans francophones à l'automne, un peu moins au printemps. La lecture de toute cette production est impossible. Chacun de nous pratique une sélection implicite ou explicite, selon nos catégories de jugement littéraire : ainsi des auteurs et des genres sont négligés voire ignorés par la lecture savante (roman sentimental, poésie ouvrière, jusqu'à récemment le roman noir ou la science-fiction). À l'inverse, il y a des auteurs choyés par l'Université, Pierre Michon ou Philippe Jaccottet, par exemple, parce que celle-ci reconnaît en eux la conception de la littérature qui est la sienne. Affaire de paradigmes, de tendances et de routines, parfois. Pour les enseignants impliqués, il s'agit de garder à l'esprit qu'ici même, l'on fabrique du canon littéraire ; que, comme commentateurs autorisés, l'on exerce un (modeste mais réel) pouvoir sur l'objet ; enfin, qu'à travers nous, les catégories de l'entendement académique sélectionnent voire fabriquent des œuvres à leur image.

8. Vu de Suisse, le contemporain français et francophone porte sans doute la marque du point de vue qui le suscite. Si nous lisons la même presse et les mêmes ouvrages que nos collègues français, nous ne partageons pas tous les présupposés et les implicites du regard national, des débats internes et des coteries germanoprates. Nous nous efforçons d'éviter les biais représentés par la presse sous influence des maisons d'édition, pour privilégier des revues d'exploration comme *Le Matricule des anges* ou des blogs d'écrivains (Eric Chevillard, Claro). La lecture comparative d'auteurs français et romands est également instructive en ce que s'y manifestent des rapports différents aux genres (notamment la nouvelle, ou la prose poétique) et aux formes.

9. Depuis 2011, la Section de littérature française de l'UNIL offre, hors de son Plan d'études et sans créditation ECTS, un « Atelier pratique d'écriture littéraire » destiné aux étudiant·e·s de maîtrise. Il s'agit de faire place à une expérience de création au sein d'un enseignement déjà passablement théorique. Les participants sont confrontés à un corpus le plus souvent contemporain et invités à élaborer, sur un mode parfois ludique, des textes mobilisant ou questionnant ses ressources formelles et génériques. Un auteur confirmé vient également présenter les coulisses de son travail. Enfin, les étudiants peuvent soumettre leurs textes au jury du Prix de la Sorge, récompense attribuée chaque année à l'UNIL.

10. Comment décrire l'engouement que suscitent parmi nos étudiant·e·s et doctorant·e·s les enseignements de littérature contemporaine ? Il se marque par leur généreuse fréquentation, mais aussi par les nombreux commentaires qui suivent. Pour cette génération de chercheurs, les corpus récents permettent de croiser des savoirs techniques sur les formes et une réflexion d'histoire culturelle sur la relation de la littérature au présent : comment celle-ci met en forme les interrogations de l'époque, ses apories et ses conflits ; à quel degré elle convoque, révisé voire parodie les argumentaires journalistiques, les débats d'opinion, les formes émergentes de la sensibilité ; comment enfin elle donne à entendre la diversité des voix des sociétés démocratiques ?

Enfin, la présence du contemporain dans l'enseignement, jointe aux rencontres avec les auteurs, a pour vertu de déplacer les définitions patrimoniales et parfois scolastiques de la « Littérature » : c'est l'occasion d'ouvrir le canon et d'observer sa constitution *in vivo* ; de réancrer les œuvres dans une vie littéraire (un champ institutionnalisé de pratiques, aux acteurs pluriels) et ses débats (de presse, notamment, mais aussi de plus en plus sur les réseaux sociaux) ; de confronter les discours de la critique à des savoirs-faire issus de l'atelier des créateurs. •

¹ Ernaux Anne, *Les Années*, Gallimard, 2008, p.83.

² Dambre Marc, in André Marie-Odile, Barraband Mathilde (éds.), « Du 'contemporain' à l'université. Usages, configurations, enjeux », Paris, Presses de Sorbonne Nouvelle, 2015, p.29.

³ Blanckeman Bruno, *Les Récits indécidables*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

⁴ Blanckeman Bruno, Mura-Brunel Aline, Dambre Marc (dir.), *Le Roman français au tournant du XX^e siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

⁵ Blanckeman Bruno, in André Marie-Odile, Barraband Mathilde (éds.), *op.cit.*, p.30.

⁶ 2016, [en ligne], <http://www.fabula.org/colloques/sommaire3250.php>.

Le temps d'apprendre

Représentations des temporalités d'un apprentissage professionnel

Géraldine Moreau, ED 267, CERLIS, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

81

Revue *Traits-d'Union*

#09 Le(s) Présent(s)

Résumé : L'article propose une confrontation de deux objets d'étude a priori différents mais dont certains éléments convergents permettent de repérer la place du présent et du temps au sein des représentations des apprentis en formation professionnelle. Les deux objets concernés sont le mime corporel et l'ébénisterie, considérés comme activités de création, reposant sur un savoir-faire technique, lequel requiert un important engagement du corps et une nécessaire incorporation d'un certain nombre de gestes. Le présent qui nous intéresse ici est donc principalement celui qui se déploie durant la phase d'apprentissage : quelles temporalités s'articulent au sein d'une formation professionnelle technique ? Comment sont-elles perçues par les apprentis recevant la formation ? Et, enfin, comment le chercheur peut-il capter et rendre compte de ces temporalités ?

Mots-clés : apprentissage, formation, représentations, temporalités, outil filmique

Abstract: The article analyzes a confrontation between two objects that are a priori different from one another, but whose convergent elements make it possible to identify the importance accorded to the present and to time within the representations of apprentices in vocational training programs. The two objects concerned are miming and wood-working, which are both considered as creative activities that are based on technical know-how. They also both require significant involvement of the body and a necessary incorporation of a certain number of gestures. The present that interests us here is therefore mainly that which unfolds during the learning phase: what temporalities are articulated within technical vocational training? How are they perceived by the apprentices receiving the training? And, finally, how can the researcher capture and report on these temporalities?

Keywords: learning, vocational training, representations, temporalities, video

Nous proposons ici une confrontation de deux objets d'étude *a priori* différents mais dont certains éléments convergents permettent de repérer la place du *présent* et du *temps* au sein des représentations des apprentis en formation professionnelle. Les deux objets concernés sont le mime corporel et l'ébénisterie. Le mime corporel est une discipline artistique créée par Étienne Decroux (1898-1991) au début du XX^e siècle, dans la lignée de Copeau, Grotowski ou encore Stanislavski pour la construction d'un théâtre corporel ; tandis que l'ébénisterie est une activité artisanale rattachée au secteur « artisanat d'art » défini selon l'article 22 de la loi n° 2014-626 du 18 juin 2014, et complété par l'article 44 de la loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016.

Les différences entre ces deux objets d'étude sont notables et méritent d'être toujours gardées à l'esprit. En effet, le mime corporel et l'ébénisterie diffèrent, de la même manière que diffèrent les catégories « art » et « artisanat » : ils présentent des modes de formation, des statuts juridiques, des marchés et des modes de reconnaissance différents¹. Le rapprochement de ces deux objets est donc pertinent sur d'autres points : l'art et l'artisanat en général, et le mime corporel et l'ébénisterie en particulier ici, sont des activités de création, reposant sur un savoir-faire technique, lequel requiert un important engagement du corps et une nécessaire incorporation d'un certain nombre de gestes. À partir de ce postulat, il devient intéressant d'observer les représentations d'apprentissage des apprentis de ces deux formations professionnelles que l'on pourrait qualifier de « formations à un métier corporel ». Le *présent* qui nous intéresse ici est donc principalement celui qui se déploie durant la phase d'apprentissage : quelles temporalités sont appliquées au sein des formations professionnelles ? Comment sont-elles perçues par les apprentis recevant la formation ? Et, enfin, comment le chercheur peut-il capter et rendre compte de ces temporalités ?

Notre propos se développe en deux temps : dans un premier temps, nous nous attachons à la description de situations d'apprentissage observées en formation de mime corporel et en formation d'ébénisterie — en observation distante et participante — lors d'une phase exploratoire de recherche réalisée entre octobre 2016 et avril 2017, afin de souligner l'importance du *temps* et de la *présence* (en particulier en formation de mime corporel) au sein de ces apprentissages. Dans un second temps, nous nous appuyons sur huit entretiens exploratoires filmés (parmi les douze entretiens exploratoires réalisés au total), obtenus auprès de formateurs et d'apprentis en mime corporel et en ébénisterie entre janvier et avril 2017, afin de questionner les intérêts de l'outil filmique comme mode de saisie du *présent* au sein d'un processus de recherche. Ces entretiens exploratoires sont analysés d'abord et principalement selon une approche à entrée lexicale, ensuite comme citations venant appuyer notre propos sur l'importance d'une certaine temporalité au sein des formations de mime corporel et d'ébénisterie. L'hypothèse principale est la suivante : l'importance du *temps* est conscientisée par les agents engagés dans une formation professionnelle basée quasi exclusivement sur un savoir-faire pratique, mais les différentes temporalités, leur articulation et leurs conséquences sur les représentations des agents ne sont pas accessibles par la simple entrée d'une analyse des discours de ces agents. Ainsi, le chercheur doit se doter d'outils qui lui permettent d'aborder cette question du temps et des temporalités ; l'outil filmique apparaît comme l'un des possibles et présente trois avantages principaux : l'*immortalisation* du présent, la *conservation* des images et la *valorisation* de la recherche.

Le temps des apprentissages : représentations des temporalités en œuvre au sein d'une formation professionnelle

De quoi parle-t-on lorsque l'on aborde la question du temps des apprentissages ? Le temps est basiquement défini comme un « milieu indéfini et homogène [...] caractérisé par sa double nature, à la fois continuité et succession² ». Le temps peut alors être segmenté, découpé, perçu, vécu et représenté différemment³ ; bref, il est « une réalité complexe, feuilletée et pluridimensionnelle⁴ ». Quant à la définition première du terme « apprentissage », c'est « l'action d'apprendre un métier, en particulier formation professionnelle organisée permettant d'acquérir

une qualification pour un métier⁵ ». Si l'on questionne le domaine de la psychologie, sur ce même terme, l'on obtient une définition tout à fait intéressante pour notre propos : l'apprentissage est la « modification adaptative du comportement au cours d'épreuves répétées⁶ ». On se rapproche ici de la notion de « chemin à parcourir », évoquée par un formateur mime corporel en entretien exploratoire à propos de la notion de « transmission » : « Il y a un chemin que le formateur fait vers la personne et l'autre chemin qui est fait par l'élève vers le formateur⁸. » Cette image de la progression vers un certain niveau de compétences est clairement affirmée dans les discours des apprentis ébénistes et mimes :

L'apprentissage c'est arriver à un endroit où tu connais rien et essayer de faire au mieux pour sortir quelque chose, pour ne pas avoir l'air d'être inutile [...]. Mais c'est surtout voir l'évolution et te rendre compte qu'avant tu mettais trois heures à faire une pièce et que maintenant tu fais trois pièces en une heure⁹.

On note ici l'ajout de l'idée d'*amélioration* : l'emploi du terme « évolution » supposerait alors que celui qui apprend partirait d'un point zéro — représentant à la fois le *non-savoir* et l'inconnu face à une situation d'apprentissage — et suivrait une sorte de ligne évolutive le menant vers une valeur positive, sans que l'on sache toutefois quel chiffre représenterait le point culminant de cette ligne d'évolution. Il apparaît en réalité, au vu des entretiens exploratoires menés avec les apprentis et étudiants, que leur objectif est d'atteindre un niveau au moins équivalent, à celui de leur « maître », c'est-à-dire du formateur en charge de leur transmettre la technique de l'ébénisterie ou du mime corporel. Une étudiante en mime corporel évoque très clairement cet objectif d'atteindre le même niveau que le formateur : « Je divise mon temps entre regarder ce que fait Ivan [le formateur] et regarder ce que je fais et essayer de voir [à quel point] je suis [loin] pour arriver à faire les mêmes gestes qu'il fait. » Pour revenir sur les propos de l'apprentie ébéniste cités plus haut, il semblerait que l'amélioration du niveau technique soit relative au *temps*. C'est-à-dire que plus un apprenti en ébénisterie ou étudiant en mime corporel aurait d'heures de formation à son actif plus il aurait un niveau de compétences élevé. Aussi, chaque heure passée en formation participerait à l'augmentation progressive de ses compétences et l'apprenti ou l'étudiant suivrait ainsi une évolution positive constante. La variable nécessaire, dans ce cas, serait donc le temps. Effectivement, à la question : « Selon vous, comment transmet-on une technique ? », les apprentis et étudiants évoquent souvent ce temps nécessaire. C'est le cas d'un apprenti ébéniste qui affirme que pour bien apprendre « il faut prendre le temps. [...] Commencer par la base, histoire d'être vraiment serein, [...] reposer sur un truc solide, et puis avancer au fur et à mesure¹⁰ ». Sur l'ensemble des entretiens exploratoires réalisés auprès des apprentis en ébénisterie et des étudiants en mime corporel, trente et un termes sont rattachables à la notion de temps, avec l'emploi de termes tels que : « temps », « rythme », « vite » « petit à petit », « étape par étape », principalement dans les réponses relatives à l'*apprentissage* et la transmission d'une technique. Si les apprentis et étudiants semblent conscients de l'importance du temps au sein du processus d'apprentissage, ont-ils pour autant une représentation d'un apprentissage évolutif, positif et constant ? Julien, étudiant en mime corporel, confirme l'idée selon laquelle l'apprenti se représente son apprentissage comme un chemin constitué d'une série d'épreuves :

J'ai décelé quelque chose, [...] pendant un cours on va te demander d'atteindre un certain niveau, [...] l'exercice sera à ce niveau-là. Et toi tu seras à un niveau en-dessous peut-être et là tu vas te dire : « ah, ça m'énerve, j'arrive pas à atteindre le niveau » ; et puis au cours suivant ça monte d'un niveau et toi aussi tu montes. [...] Il faut juste que je continue à avancer¹¹.

Ce principe pédagogique est confirmé par le formateur en mime corporel : « Cette pédagogie est faite pour proposer aux gens des choses qu'ils n'arrivent pas à réaliser mais qu'ils vont réussir la fois suivante¹². » La majeure partie des étudiants et apprentis interrogés aborde, plus ou moins explicitement cette obligation d'*avancer*, se rattachant ainsi à la notion d'*évolution positive*. L'objectif de *résultats* est très présent dans les discours des apprentis et étudiants, avec des termes tels que : « faire mieux », « évolution », « être rapide », « être efficace », « être plus performant », « progresse », « stagne ». Les apprentis ébénistes et les étudiants mimes, au cours de leur formation, sont plongés dans plusieurs temporalités : une *temporalité globale* (le temps de formation : ici, deux années) et des *inter-temporalités* contenues au sein de cette temporalité globale, provoquées par un modèle et un courant pédagogiques appliqués au sein des formations en mime corporel et en ébénisterie : le modèle de l'apprentissage par « essai/erreur » et le courant « magistro-centriste¹³ ». L'apprentissage par « essai/erreur » crée un système d'inter-temporalités du fait d'une avancée irrégulière dans l'apprentissage. Ce schéma « essai/erreur » s'insère toutefois dans un schéma plus global et il intervient généralement après une importante phase d'*observation*, plus ou moins immédiatement suivie d'une phase d'*imitation*. Si la phase d'observation est ancrée dans le présent, la phase d'imitation requiert déjà l'utilisation d'une nouvelle temporalité, en convoquant la *mémoire* c'est-à-dire la capacité à reproduire *a posteriori*. La phase d'imitation porte naturellement l'apprenti et l'étudiant à se lancer dans la phase de l'*essai* de la situation observée précédemment ; enfin, l'essai contient intrinsèquement l'*erreur*, d'autant plus présente en situation d'apprentissage. C'est un schéma en boucle, relancé par l'intermédiaire de la *correction*, apportée par le formateur, les pairs (apprentis/étudiants engagés dans la même situation d'apprentissage), ou encore par l'apprenti ou l'étudiant lui-même, sous forme d'une autocorrection suscitée par le résultat de son action, conforme ou non au résultat attendu, précédemment énoncé ou montré par un agent ayant autorité sur l'apprenti/l'étudiant — généralement le formateur. L'apprenti ébéniste et l'étudiant mime corporel opèrent donc dans plusieurs temporalités : (1) un *présent d'observation*, (2) un *présent d'imitation* rendu possible par un passé proche, (3) un *présent d'action* (essai), (4) un *présent de correction*. Enfin, (5) un temps est consacré à l'*évaluation* avec la présentation du résultat au formateur, considéré par tous les enquêtés en formation comme une personne détenant un savoir-faire d'exception et à qui ils vouent une sorte d'« admiration » : « Je vois la passion d'Ivan [formateur mime] et ça me fait aimer le mime encore plus. C'est sa façon de faire que j'essaie d'imprégner dans mon corps. Si c'était pas lui j'apprendrais le mime autrement. » Cette admiration, cette « hiérarchie » au sein des deux formations observées s'explique principalement par l'application d'une pédagogie « magistro-centriste¹⁴ ».

Ce courant classique a pour finalité la transmission d'un savoir constitué et privilégie le savoir venu de la Tradition, structuré par l'enseignant qui le transmet et est centré sur la prestation du Maître. Le savoir est premier, il est préparé par le Maître, la situation est organisée par le Maître, la Communication vient du Maître, est dirigée par lui, l'élève écoute et reçoit le savoir du Maître, un savoir indifférencié, le même pour tous [...]¹⁵.

Nous ne nous attardons pas ici sur les notions de pédagogie et de didactique qui relèvent des sciences de l'éducation, champ disciplinaire qui n'est pas le nôtre et auquel nous ne faisons que des emprunts pour enrichir notre propos. Toutefois, cette succincte présentation du courant magistro-centriste nous permet d'appuyer l'hypothèse selon laquelle, comme nous l'avons déjà évoqué ci-avant, le « point

d'arrivée » pour les apprentis et étudiants est, *a minima*, le niveau de compétences du formateur, que l'on peut qualifier de « maître », en tant que figure professionnelle de référence et d'autorité au sein de la formation. Ce maître est détenteur d'une expérience, donc d'un temps précieux qui le place, symboliquement et pratiquement, « au-dessus » de l'apprenti et de l'étudiant. Dans ce cas, le temps, du point de vue de l'apprenti et de l'étudiant est perçu comme un *cadeau* :

[L'apprentissage c'est] passer du temps avec une personne qui va prendre de son temps à elle pour te montrer des trucs qu'elle a mis du temps à comprendre, à acquérir... C'est précieux... C'est pas quantifiable ni chiffrable. C'est des années, des heures d'erreurs commises et puis réparées qu'on va t'offrir. C'est un cadeau¹⁶.

Ce temps — dans le sens d'« expérience » — offert par les formateurs, vers les apprentis et étudiants, doit être couplé d'un « temps de pratique » indispensable au bon déroulé de l'apprentissage. Les apprentis ébénistes et étudiants mimes, dans leurs réponses à la question « Que pouvez-vous me dire sur l'apprentissage et la transmission d'un métier d'artisanat d'art ? » abordent fréquemment ce nécessaire temps de pratique. En appliquant une approche à entrée lexicale pour traiter les discours obtenus en entretiens exploratoires, trente-deux termes se rattachent au thème de la « répétition ». Nous notons principalement l'utilisation massive du préfixe « re- » pour souligner le temps long et répétitif nécessaire à l'incorporation de la technique apprise, avec l'emploi des termes suivants : « répéter », « refaire », « recommencer », « réexpliquer ». Sur la base de leurs discours, il semble donc que les apprentis et étudiants, en cours de formation, aient conscience de la nécessité de s'exercer, encore et encore, afin d'apprendre le métier et qu'ils se représentent clairement le temps nécessaire à leur apprentissage. Toutefois, les entretiens exploratoires ne nous permettent pas de savoir quelle limite — si limite il y a — les apprentis et étudiants posent à ce temps d'apprentissage et à l'incorporation des « routines de métiers¹⁷ ». Les travaux d'Anne Jourdain auprès des artisans d'art montrent bien que « le temps d'acquisition de ces routines excède souvent la durée consacrée à la formation. C'est pourquoi de nombreux artisans d'art exerçant déjà professionnellement leur activité depuis quelques années s'estiment toujours en formation [...]»¹⁸. Ce temps de formation étiré tout au long de la vie est-il conscientisé par les apprentis et étudiants à leur entrée en formation ? Les matériaux récoltés en phase exploratoire de la recherche ne permettent pas d'apporter des éléments précis en réponse à cette question. Il serait intéressant de pousser l'étude autour d'une question croisant représentations du métier et temps : comment l'identité professionnelle de l'apprenti et de l'étudiant se construit en fonction des différentes temporalités de formation ? En somme, cela revient à poser une autre question : comment s'articulent les temps entre le « novice » et l'« expert » ? Ces différents temps structurent et participent à la construction des identités professionnelles et aux stratégies identitaires de présentation de soi²⁰ : les apprentis et étudiants se construisent au carrefour de leur trajectoire antérieure (avant l'entrée en formation) et de leur projection dans le métier auquel ils sont en train de se former.

Face à un terrain de recherche présentant plusieurs temporalités comme celles énoncées ci-avant, et face à des enquêtés qui ne peuvent livrer au chercheur toute la complexité des inter-temporalités, quels outils de recherche utiliser ? Pour apporter une réponse possible parmi tant d'autres, nous nous intéresserons ici à l'outil utilisé pour récolter et analyser les situations d'observation et les entretiens exploratoires présentés en première partie : l'outil filmique.

L'utilisation de l'outil filmique pour capter les temporalités et leurs représentations au sein d'une situation d'apprentissage

Outil de plus en plus utilisé pour la recherche (on pense ici principalement à la sociologie filmique), le film est de plus en plus accessible grâce aux nouvelles technologies et apparaît comme un moyen à la disposition du chercheur. Cet outil numérique serait-il un moyen plus « efficace » de rendre compte du travail ? Ce *medium*, utilisé comme dispositif de recherche sur le terrain, ne serait-il pas un moyen d'atteindre une certaine « objectivité idéale » ? Le film serait, par essence, plus proche du temps vécu puisque le temps filmé *est* le temps vécu. En cela, il pourrait séduire le chercheur souhaitant être le plus proche possible du réel :

Objet temporalisé et stable, le film est homochrome dans la mesure où le temps de son défilement correspond au temps vécu par son spectateur, alors que le texte et l'image fixe sont des formes hétérochromes, dans lesquelles le temps de réception n'est ni impliqué ni programmé²¹.

Mais se baser sur cet argument pour revendiquer l'objectivité de l'image reviendrait à oublier que « le récit filmique est un récit fondamentalement orienté, au sens géographique et spatial du terme²² ». Lorsque le chercheur utilise le film comme moyen de recherche, il fait appel à une certaine forme d'écriture : par ses choix de cadre, le chercheur oriente son regard et délimite ce qu'il veut observer et analyser. Dans un second temps, le montage constituera l'étape décisive d'une véritable écriture avec la recherche de rythmes et de styles particuliers, tout comme pour l'écriture par les mots. Pour revenir à notre terrain de recherche (basé au sein d'une école de mime corporel et d'un CFA ébénisterie), quel intérêt présente l'utilisation du film pour aborder la question des temporalités au sein d'une formation technique ?

L'outil filmique pour capter un présent : immortalisation

L'outil filmique permet de viser (sans la prétention de l'atteindre) l'exactitude descriptive, en récoltant le plus d'éléments constituant l'environnement étudié ; mais qu'en est-il de l'obtention de témoignages ? Les entretiens exploratoires sur lesquels nous nous appuyons, réalisés en 2017, font aujourd'hui l'objet d'un court-métrage présentant huit des douze entretiens exploratoires réalisés. Ce court-métrage peut être qualifié de « film d'entretien » au sens entendu par Réjane Hamus-Vallée : « Le film d'entretien désigne [...] un film qui comporte exclusivement des entretiens. [...] Par extension, [...] tout film qui repose sur des entretiens structurants [...] »²³. Sur la durée totale du court-métrage (huit minutes), 65 % sont consacrés aux entretiens et 35 % aux titres et à des images d'illustrations des propos. Au-delà d'un intérêt de valorisation de la recherche, sur laquelle nous reviendrons plus avant, quels intérêts présente l'outil filmique pour mener une recherche sociologique sur l'*activité* — au sens utilisé par Pascal Béguin : « Le processus de production et/ou transformation de matière ou d'information réalisé par un homme ou une femme dans un espace, un temps et un environnement matériel, social et culturel²⁴ » ? Nous choisissons ici comme l'une des réponses possibles celle donnée par Hamus-Vallée, s'appuyant sur les travaux de Friedmann, qui affirme :

Alors que l'entretien écrit insistera sur le sens des paroles, coupées de leur source, l'entretien filmé fait de la parole un élément d'un ensemble plus vaste, où le corps s'exprime, tout comme le décor qui le contient, et apporte une autre compréhension aux mots véhiculés[...]»²⁵.

L'utilisation de la caméra devient alors particulièrement intéressante en ce qu'elle permet d'obtenir à la fois des « images-décor » et des « images-discours » qui dressent un panorama relativement complet de la situation étudiée. Les principaux avantages de l'outil vidéo sont également défendus dans les travaux dirigés par Anni Borzeix. Pour n'en citer que quelques-uns :

- « la caméra grossit en [...] aiguisant certaines des interrogations classiques propres à toute recherche en sciences sociales²⁶ » ;
- la caméra permet de « fixer sans figer, capter le détail d'un geste, d'un regard, d'une expression, suivre le déplacement des yeux ou des corps, en conserver la trace, pouvoir le reproduire, pouvoir y revenir pour une nouvelle auscultation, pouvoir enfin montrer l'image aux collègues ou à ceux qui sont filmés, et en débattre avec eux²⁷ » ;
- enfin, et c'est ce point qui nous intéresse tout particulièrement : « la vidéo [est utile] comme stabilisateur de l'activité (filmer pour voir) et comme stimulant de la parole (filmer pour faire parler) », selon la distinction réalisée par Michèle Lacoste²⁸.

L'outil filmique pour repérer et analyser différentes temporalités : conservation

La caméra intervient comme « stabilisateur de l'activité²⁹ ». Le chercheur a un double objectif : « filmer pour voir » et « filmer pour faire parler ». « Filmer pour voir » rejoint la volonté du chercheur d'observer, de capter une situation telle qu'elle se présente à lui pour pouvoir l'analyser et en tirer des résultats. Dans ce cas, l'outil filmique permet de capter un présent, de le conserver, en vue de l'analyser et de pouvoir le dilater, le couper, le segmenter, etc. Outre l'avantage d'une certaine fixation du temps, l'outil filmique est ici particulièrement pertinent pour étudier les formations de mime corporel et d'ébénisterie puisque le corps est fortement engagé, au sens premier du terme : c'est l'« action de mettre en gage quelque chose ; résultat de cette action³⁰ ». Le corps est en perpétuel mouvement et l'utilisation de l'outil filmique est ainsi une façon d'approcher le corps au plus près. La vidéo permet en effet de donner à voir le corps en activité, ce que Michèle Lacoste appelle le « filmer pour voir » ; aspect particulièrement intéressant pour les activités très physiques telles que l'ébénisterie et le mime corporel. Mais, le « filmer pour voir » n'est pas la seule fonction de la vidéo. Le court-métrage sert actuellement de support pour une deuxième phase de la recherche : les formateurs, les apprentis et les étudiants sont ainsi invités à discuter les images. Un dispositif vidéo plus approfondi a été mis en place entre janvier et avril 2018 avec huit personnes afin de réaliser de nouvelles images sur le terrain à travers une expérimentation et de nouveaux entretiens semi-directifs avec les formateurs et les apprentis et étudiants. Ces images ont d'ores et déjà servi de support à des séances d'auto-confrontation³¹ et nourriront, à la rentrée 2018/2019, un *focus group* avec des formateurs mime corporel et ébénisterie afin d'obtenir de nouveaux éléments sur les représentations du corps en activité et des gestes du métier. Rappelons que, selon Duret et Roussel : « Le corps en soi n'a pas d'existence, ce sont des individus que l'on rencontre et non des corps. [...] L'objet

sociologique n'est donc pas le corps mais les acteurs qui le mobilisent³². » Ainsi, la vidéo sert également à filmer pour faire parler, dans la mesure où elle est utilisée comme support à la parole grâce au procédé de l'auto-confrontation.

I L'outil filmique pour poursuivre la recherche : valorisation

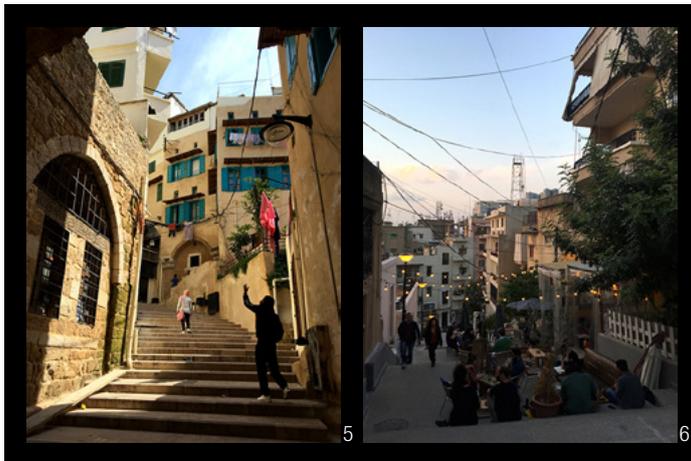
L'outil filmique sert le chercheur tout au long de sa recherche, c'est un choix méthodologique pour mener les travaux. Mais l'outil filmique peut également servir la recherche, en tant que support pour d'autres chercheurs et d'autres acteurs sociaux. Une fois la recherche terminée, le film mérite d'être conservé et analysé comme véritable témoignage d'une époque, d'un certain présent capté, avec tous les biais intrinsèques à une démarche de recherche et d'observation sur le terrain. Cette possibilité de garder et re-garder le film permet une mise en perspective afin de travailler sur les écarts de pratiques, de représentations, de valeurs, etc. Si le film, sauf effets spéciaux, présente l'avantage d'être homochrome, avec un temps à l'image identique au temps réel, il permet également de revoir une situation à l'« infini » — si nous ne tenons pas compte ici de la durée de vie des supports type CD, serveurs, etc. Cette capacité de visionnage infini permet de « saisir, conserver et traiter les événements observés » afin d'éviter de rester trop à « l'extérieur des choses³³ ».

L'outil filmique peut donc s'avérer pertinent pour capter un présent : (1) *immortalisation* ; pour analyser — grâce au visionnage post-tournage — les différentes temporalités présentes sur le terrain de recherche : (2) *conservation* ; enfin, comme support pour la poursuite de la recherche : (3) *valorisation*.

I Conclusion

Le choix du terrain de la formation professionnelle en mime corporel et en ébénisterie ainsi que l'utilisation de l'outil filmique pour analyser ce terrain permettent de s'approcher au plus près des corps en activité en train de se former — physiquement, mais aussi et surtout, socialement. Les apprentis ébénistes et étudiants mimes ont conscience d'évoluer dans une *temporalité globale* (le temps de formation) mais ne se représentent pas clairement les *inter-temporalités* contenues au sein de cette temporalité globale. Ces inter-temporalités sont identifiables grâce aux outils déployés par le chercheur sur le terrain, principalement : l'observation distante et participante, et l'utilisation de l'outil filmique avec visionnage analytique post-tournage. Les apprentis ébénistes et les étudiants mimes s'ancrent dans plusieurs temporalités : (1) un *présent d'observation*, (2) un *présent d'imitation*, (3) un *présent d'action*, (4) un *présent de correction* et (5) un *présent d'évaluation*. Au-delà des temporalités d'apprentissage évoquées en première partie d'article, le rapport au présent et au temps trouve un écho différent mais tout aussi particulier chez les ébénistes et les mimes : l'ébéniste, « [est fier] du savoir-faire qui mûrit. [...] La lenteur même du temps professionnel est une source de satisfaction ; la pratique s'enracine et permet de s'approprier un savoir-faire³⁴ » ; quant au mime, il devra trouver « la présence de l'acteur *en intention* [...] autrement appelée présence de l'acteur artisan pour les idées conjuguées de maîtrise, de persévérance et de patience que renferme ce terme³⁵ ». Le temps de formation est donc davantage un *temps formel* loin d'être représentatif du *temps nécessaire* à l'incorporation du métier. Les gestes et les corps évoluent tout au long de la carrière, et avec eux, se construisent et se modifient les représentations des agents engagés dans l'activité professionnelle. ●

- ¹ Nous renvoyons ici aux travaux de Moulin Raymonde, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992 et de Zarca Bernard, *L'Artisanat français. Du métier traditionnel au groupe social*, Paris, Economica, 1986.
- ² Définition « Temps », Trésor de la Langue Française Informatisé, [En ligne], consulté le 08 août 2018, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?18;s=3893844645;r=1;nat=;sol=12>.
- ³ Droit-Volet Sylvie, « Les différentes facettes du temps », *Enfances & Psy*, 2001/1 (no13), p. 26-40, [En ligne], consulté le 30 avril 2019, <https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2001-1-page-26.htm>.
- ⁴ Dubar Claude et Rolle Christiane, « Les temporalités dans les sciences sociales : introduction », *Temporalités*, (8), 2008, [En ligne], consulté le 30 avril 2019, <http://temporalites.revues.org/57>.
- ⁵ Définition « Apprentissage », Trésor de la Langue Française Informatisé, [En ligne], consulté le 10 mars 2017, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=1888447380;r=1;nat=;sol=>.
- ⁶ Piéron Henri, *Vocabulaire de la psychologie*, Paris, PUF, 2003.
- ⁷ Les entretiens exploratoires ont été réalisés entre janvier et avril 2017, auprès de six formateurs et apprentis en formation ébénisterie et six formateurs et étudiants en formation mime corporel. Pour garantir l'anonymat des enquêtés, seuls les prénoms ont été conservés.
- ⁸ Extrait de l'entretien exploratoire réalisé avec Ivan, formateur mime, février 2017.
- ⁹ Extrait de l'entretien exploratoire réalisé avec Gabriel, apprenti ébéniste, janvier 2017.
- ¹⁰ *Id.*
- ¹¹ Extrait de l'entretien exploratoire réalisé avec Julien, étudiant mime corporel, mars 2017.
- ¹² Extrait de l'entretien exploratoire réalisé avec Ivan, *Op.cit.*
- ¹³ Altet Marguerite, *Les pédagogies de l'apprentissage*, Paris, PUF, 2016, p.11-12.
- ¹⁴ *Id.*
- ¹⁵ *Id.*
- ¹⁶ Extrait de l'entretien exploratoire réalisé avec Gabriel, apprenti ébéniste, janvier 2017.
- ¹⁷ Jourdain Anne, *Les artisans d'art en France. Éthiques et marchés*, Thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Frédéric Lebaron, Université de Picardie Jules Verne, soutenue en 2012, p.280.
- ¹⁸ *Id.*
- ¹⁹ Dubar Claude, *La socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles*, Armand Colin, Paris, 2015.
- ²⁰ Goffman Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1959.
- ²¹ Gris Fabien, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Université Jean Monnet/Saint-Étienne, 2012, p.25.
- ²² *Ibid.*, p.157.
- ²³ Hamus-Vallée Réjane, « Un film d'entretien est-il un film ? Ou comment un objet filmique particulier questionne les frontières du cinéma, les frontières de la sociologie », *L'Année sociologique*, 2015/1 (Vol.65), p.97-124 et p.115.
- ²⁴ Béguin Pascal, « Le comescope, l'image et le mot. Quelques remarques sur l'usage de la vidéo pour l'analyse du travail », in *Filmer le travail : recherche et réalisation*, Champs Visuels, n°6, septembre 97, Paris, L'Harmattan, 1997, p.61.
- ²⁵ Hamus-Vallée Réjane, *op.cit.*, p.111-112.
- ²⁶ Borzeix Anni, *Filmer le travail : recherche et réalisation*, Champs Visuels, n°6, septembre 97, Paris, L'Harmattan, 1997, p.6.
- ²⁷ *Ibid.*, p.6-7.
- ²⁸ *Ibid.*, p.10.
- ²⁹ Michèle Lacoste in Borzeix Anni, *op.cit.*, p.10.
- ³⁰ Définition « Engagement », Trésor de la Langue Française Informatisé, [En ligne], consulté le 04 mai 2018, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1103020350;r=1;nat=;sol=0>.
- ³¹ Nous renvoyons ici aux travaux sur l'autoconfrontation de Cicurel Francine, « Fiction, interaction, action : quelques jalons pour l'analyse des discours de la classe », in Mochet, M.-A. et Barbot, M.-J. (dir.). *Plurilinguisme et apprentissages : mélanges Daniel Coste*, Lyon, ENS LSH, 2005 et de Theureau Jacques, « Les entretiens d'autoconfrontation et de remise en situation par les traces matérielles et le programme de recherche 'cours d'action' », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2010/2 (Vol 4, n° 2), p. 287-322, [En ligne], consulté le 30 avril 2019, <https://www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2010-2-page-287.htm>.
- ³² Duret Pascal, Roussel Peggy, *Le corps et ses sociologies*, Paris, Nathan, 2003, p.5-6.
- ³³ Ganne Bernard, « La sociologie au risque du film : une autre façon de chercher, une autre façon de documenter », *Ethnographiques.org*, Numéro 25, décembre 2012, [En ligne], consulté le 9 janvier 2018, <http://www.ethnographiques.org/2012/Ganne>.
- ³⁴ Sennett Richard, *Ce que sait la main, la culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel, 2010, p.395.
- ³⁵ Irubetagoyna Ketii, *Peut-on enseigner la présence scénique ? Delphine Eliet, une pédagogue à la croisée des théories de l'art du jeu qui ont marqué le XX^{ème} siècle théâtral*, Thèse de doctorat en Études théâtrales, sous la direction de Jean-Loup Rivière, École Normale Supérieure de Lyon, soutenue en 2013, p.329.



Le facsimilé de la grotte Chauvet

Appréhender le temps de la préhistoire dans l'intensité du temps présent

Léa Maroufin, ED 454, Laboratoire Litt&arts (UMR 5316), Université Grenoble-Alpes

91

Revue *Traits-d'Union*

#09 Le(s) Présent(s)

Résumé : En 2015, le facsimilé de la grotte Chauvet ouvre ses portes. Sans descendre physiquement sous terre, le visiteur fait l'expérience d'un monde souterrain. Cependant, les artifices entrapparaissent : le visiteur alterne d'un état d'omission, où le lieu fait illusion, à des moments ponctuels de discernement. Par l'apport des méthodes ethnographiques (observations et entretiens semi-directifs auprès des visiteurs et des guides), cette recherche vise à décrire les mécanismes agissant sur le visiteur et permettant son immersion. Néanmoins, le visiteur est conscient de l'artifice et la réussite de l'expérience est conditionnée par sa capacité à interagir avec le dispositif d'exposition. Ainsi, les visiteurs développent des aptitudes pour se réapproprier les règles et changer mentalement d'époques. L'étude présente une expérience immersive qui n'est pas progressive, mais qui s'établit au contraire brutalement et à des degrés variés.

Mots-clés : réception, dispositif, immersion, exposition, préhistoire

Abstract: In 2015, Chauvet cave's facsimile opened its doors. Without being physically below grade, the visitor experiences an underground world. However, artifices can be guessed: the visitor switches back and forth between an omission state, where the place is illusion, and punctual discernment episodes. Through the contribution of ethnographic methods, this study aims to enlighten immersive schemes of that facsimile. Indeed, the visitor is aware of the artifice, and its ability to play the game is in fact a condition of the success of the immersion. This study exposes an immersive experience which is not linear but intense. In other words, the visit displays a ludic aspect, in the visitor's capacity to re-appropriate the rules to live in other ages.

Keywords: reception, dispositif, immersion, exhibition, prehistory

En 2015, après des années de concertation¹, ouvrait le fac-similé de la grotte Chauvet dans le sud de l'Ardèche sous le nom de « Caverne du Pont d'Arc », rebaptisé en février 2019 « Grotte Chauvet 2 – Ardèche ».

Le souvenir des dégradations de Lascaux, résultats d'un tourisme excessif, a conduit à la création d'une copie qui permet au plus grand nombre de découvrir la grotte Chauvet sans altérer son singulier équilibre. Placé à quelques kilomètres de la grotte originelle, le facsimilé est une anamorphose : la reproduction

n'est pas identique, elle est le résultat d'une sélection d'éléments, agencés selon un parcours circulaire qui s'émancipe de la forme longiligne de la grotte originale.

Par ces choix scénographiques, la « Grotte Chauvet 2 » n'est donc pas un objet purement scientifique de reconstitution, mais une proposition, une réécriture spatiale, qui peut être étudiée en tant qu'exposition. La grotte Chauvet se dédouble ainsi spatialement, mais également temporellement : elle soustrait à nos ressentis contemporains le temps de *sa préhistoire* ; le visiteur ne s'en approchera dorénavant que par l'expérience fictionnelle muséographique de la copie. Ainsi, l'étude de la réception de ce facsimilé aborde la délicate question du ressenti temporel entre ces deux extrémités qui vont des présents que procurent les conditions de visite, à des passés préhistoriques imaginés, qui appartiennent à la fiction proposée par l'exposition. L'utilisation du pluriel tient à notre intention de s'attacher à prendre en compte la pluralité personnelle et intime des différentes formes de visites, dans une démarche qualitative qui se veut compréhensive.

L'objectif de cet article est de décrire les interactions entre les visiteurs, les médiateurs et le facsimilé lui-même. Il s'agit de questionner le rapport aux temps des uns et des autres selon une méthodologie basée sur l'observation et l'entretien ethnographique avec les visiteurs et les guides.

Cadrage conceptuel et méthodologique : le dispositif de l'exposition comme cadre de l'interaction

Cette étude fait suite à un séjour de cinq semaines à la « Grotte Chauvet 2 » en juillet et août 2017. Nous avons mené des observations et des entretiens auprès des guides et des visiteurs. À cette époque de l'année, environ 2 000 personnes visitent chaque jour le site, répartis en groupes de 28 personnes dirigés par un guide à l'intérieur du facsimilé. Chaque visiteur reçoit un casque individuel qui lui permet d'entendre les informations exposées par le guide durant les 55 minutes de la visite. Les observations quotidiennes des visites présentent l'avantage de vivre en situation l'interaction et d'être témoin des réactions physiques, mais ne permettent pas de recueillir les réactions verbalisées des visiteurs pendant la visite (le casque rendant difficile le dialogue). Des entretiens semi-directifs ont donc été réalisés avec quatorze guides et une cinquantaine de visiteurs. Or, si les entretiens avec les guides ont été établis selon un protocole comparable, il n'a pas été possible de proposer une enquête homogène auprès des visiteurs. En effet, l'affluence durant la période estivale supposait des conditions d'enquête disparates avec des profils de visiteurs très différents. Certains entretiens ont été menés avec des personnes seules, d'autres avec des groupes, et leurs durées varient entre quinze minutes et deux heures, selon le temps que les visiteurs interrogés souhaitaient nous consacrer. En outre, lors de l'entretien ethnographique, exécuté après la visite, le récit formulé par l'enquêté est déjà une reconstruction de son ressenti, où, comme le dit Gabrielle Varro, « des événements passés sont racontés à partir d'un présent partagé² ». La verbalisation du ressenti du temps, dans l'interaction entre le chercheur et l'enquêté, pose alors la question d'un nouveau présent, produit interne à l'entretien, porteur d'interprétations conjointement composées, engageant nos propres représentations.

Le musée et l'exposition sont désormais analysés comme des espaces de discipline et de contrôle³. Ce conditionnement dans lequel nous plonge l'exposition peut être relié au concept de dispositif développé par Michel Foucault en tant que

système de mise en ordre du monde imposé aux individus par des relations de pouvoir — il n'est d'ailleurs pas anodin de parler de dispositif d'exposition ou de dispositif muséal. Cependant, le concept de dispositif a évolué depuis les années 1980 dans le champ des sciences humaines et sociales pour s'émanciper de ce seul aspect coercitif et devenir un outil pour analyser des médiations⁴ :

Les dispositifs ne peuvent pas être compris exclusivement comme des moyens d'arrondissement du monde ou comme des systèmes de mise en ordre du monde. Il y a un aspect de la fréquentation des objets, des mots, des personnes qui touche à la constitution de l'identité, qui établit une médiation affective et corporelle entre soi-même et le monde, entre soi-même et autrui, et finalement entre soi et soi. En d'autres termes, entre l'activité rationnelle et instrumentale et la passivité contemplative et réceptrice d'un environnement, l'entre-deux du dispositif pointe plutôt vers l'idée de médiation⁵.

Hors des réceptions passives qu'il peut générer, le dispositif devient au contraire source d'interactions entre les individus et leurs environnements et donc d'individualité.

Cette définition actualisée du dispositif se prête bien à une étude interactionniste de la visite du facsimilé. Nous rejoignons en cela les méthodes de sociologie de l'ethnométhodologie de l'école de Chicago et de l'interactionnisme symbolique, et tout particulièrement les travaux d'Erving Goffman, qui fonde son étude à partir des interactions interpersonnelles situationnelles⁶. En effet, pour Goffman, les actions et les représentations des individus sont orientées et influencées par des cadres de significations et de comportements qui fixent notre rapport à la réalité. Néanmoins, les individus appliquent une réciprocité et déforment ces cadres par leurs usages. Autrement dit, acteurs et cadre (ici les visiteurs, les guides et le dispositif d'exposition de la « Grotte Chauvet 2 »), sont liés et produisent dynamiquement, dans leur interaction, l'expérience (en l'occurrence l'expérience de la visite) :

Le contexte n'est pas l'élément contraignant et extérieur qui détermine l'action, il est interprété. À l'encontre du paradigme normatif qui privilégie l'explication des comportements par les respects des normes et des règles, pour les interactionnistes, les acteurs ne cessent de les plier à leur usage⁷.

L'enjeu de cette recherche est de coupler une analyse muséographique à des méthodes ethnographiques pour décrire cette dynamique de tensions réciproques entre les acteurs incarnés et le dispositif d'exposition de la « Grotte Chauvet 2 ». En partant de la définition du dispositif expliqué précédemment, nous tentons de mettre au jour les cadres que suppose l'exposition, tout en rendant aux visiteurs et aux guides leur part active dans l'élaboration de la visite par leur capacité à transgresser ces mêmes cadres. En effet, si la structure et son organisation interne suggèrent un déplacement, spatial et temporel, vers des espaces souterrains et des temps de la préhistoire, ce sont bien les visiteurs qui *in fine* construisent leurs cohérences de sens afin de rendre l'immersion vraisemblable. Comment coïncident alors les multiples temps passés et présents, ceux de la fiction et ceux des conditions de visites, dans cette interaction entre l'individu, le collectif et le dispositif d'exposition que génère l'expérience de visite ? Pour cela, nous décrirons la structure et ces mécanismes qui visent à faire ressentir la sensation de changement de temporalités. Ces mécanismes donnent lieu à un rapport au temps mouvant, parfois dilaté, parfois condensé, qui agit sur l'ensemble des personnes présentes sur le site, visiteurs et médiateurs. En définitive, nous verrons que ce temps confus appartient à la fiction, ce qui le rend, pour le visiteur, non seulement concevable, mais également malléable.

I Une copie pensée en trompe-l'œil

En 2015, Pascal Terrasse, président du Grand Projet de La Région Rhône-Alpes et député de l'Ardèche, expliquait en ces termes le projet de la « Grotte Chauvet 2 » :

Repère majeur de l'histoire de la civilisation, la grotte ornée du Pont d'Arc, dite « grotte Chauvet » invite à un grand voyage dans le temps [...]. Il était de notre responsabilité de [...] permettre aux visiteurs de ressentir les mêmes émotions, les mêmes sensations⁸.

L'objectif déclaré de ce facsimilé est de pallier la fermeture aux publics de la grotte Chauvet en proposant une copie destinée à plonger le visiteur dans « un grand voyage dans le temps ». Aussi, la structure dans son ensemble est pensée pour déstabiliser spatialement et temporellement le visiteur.

La « Grotte Chauvet 2 », éloignée des zones urbaines, est dissimulée dans le paysage, ce qui suppose une première forme d'égarement. En effet, l'architecte Xavier Fabre, qui décrit sa construction comme un « labyrinthe ouvert⁹ », a choisi des matériaux sobres visant à reproduire la texture du sol karstique de l'Ardèche. Une fois sur le site, le visiteur traverse un parc, en empruntant des chemins de forme oblique jusqu'au facsimilé, ce qui prolonge la sensation de perte. L'entrée dans la copie se fait par une rampe circulaire qui plonge le long du bâtiment, de manière à suggérer une descente sous terre, alors même que le visiteur reste tout au long de sa découverte à la surface. L'illusion de la reconstitution de la grotte est renforcée par les conditions climatiques avec une température d'environ 5 degrés de moins qu'à l'extérieur, une hydrométrie importante, une luminosité faible et des parfums de terre.

Le rallongement du temps est suggéré architecturalement par l'usage de lignes droites et de formes circulaires. Ces éléments architecturaux tendent implicitement vers des époques futures et contribuent donc à étirer notre ressenti de la distance qui nous sépare du temps de la préhistoire. Ce trouble est accentué dans le couloir destiné à attendre l'heure de visite où une série de bruits du quotidien est diffusée grâce à des haut-parleurs : des bruits de travaux, d'enfants qui jouent, de chiens qui aboient. Outre la sensation de saturation sonore dans cet espace réduit qui résonne, ces sons rappellent l'éloignement entre la vie quotidienne et l'expérience immersive du passé préhistorique que les visiteurs s'apprentent à vivre. Ce sas d'attente matérialise le changement d'espace et de temporalité ; il signale une modification des usages du site, et exige une préparation mentale pour la suite de la visite.

De même, avant de pénétrer dans le facsimilé, le visiteur entre dans une pièce sombre prévue pour s'habituer à la température et à l'obscurité — mais qui marque aussi une scission symbolique vers des lieux et des temporalités différentes. Ces sas, peuvent être interprétés à la lumière des travaux de Monique Renault¹⁰ et Céline Shall¹¹ sur les « seuils » des musées : s'ils marquent le passage entre un espace profane et un espace sacré, ils provoquent également une modification des comportements. Le visiteur est de cette manière invité à se préparer à l'injonction mentale du changement d'espace et de temporalité. Lors des entretiens à la sortie de la visite, les visiteurs décrivent en effet le sas d'acclimatation à l'obscurité comme un « capsule temporelle », une « machine à remonter le temps », une « porte dimensionnelle », c'est-à-dire un vocabulaire issu de la science-fiction et faisant référence à des technologies extraordinaires, capables de nous changer d'époques très rapidement. Plus sobrement, d'autres visiteurs font le rapprochement avec un ascenseur qui rend compte d'une sensation de déplacement spatial, mais aussi temporel¹².

C'est grâce à l'ensemble de ces mécanismes, que le visiteur va pouvoir invoquer des représentations mentales propres aux mondes souterrains et potentiellement adhérer à l'illusion d'un changement d'époque vers la préhistoire. Le dispositif d'exposition agit donc sur le ressenti des individus qui s'y confrontent et provoque une modification de l'appréhension du temps. Ainsi, à la sortie du facsimilé, les visiteurs peinent à dire combien de temps ils ont passé dans la copie, ce qui n'est pas sans rappeler les témoignages de personnes pratiquant la spéléologie¹³.

I Le rythme du facsimilé

Si l'ensemble du dispositif matériel est conçu pour perturber les référents spatio-temporels des visiteurs, il va également avoir un impact sur le ressenti des guides, qui vont devoir composer leurs visites et leur quotidien professionnel dans cet environnement particulier. Or, ces derniers ne transmettent pas seulement un récit, mais également un ressenti kinesthésique du rythme du facsimilé, qui va s'ajouter à la perception des visiteurs.

En haute saison, les guides travaillent quatre jours puis se reposent deux jours, et ainsi de suite. Les jours de la semaine ne sont donc plus des référents utiles pour s'échanger des informations et ils préfèrent parler de « un-di », « deux-di », « trois-di » et « quatre-di » (à la place du lundi, mardi, etc.), pour détailler leur organisation entre les quatre jours de travail et les deux jours de repos. Par ailleurs, entre chaque visite, ils ont un temps de pause d'environ 45 minutes. Or, le projet était initialement pensé sans guide, et les salles de repos qui leurs ont été dévolues n'avaient donc pas pour fonction d'accueillir du personnel. Ces salles sont dépourvues de fenêtre, en dehors de deux puits de lumière peu efficaces. Aussi, après leur visite dans la pénombre du facsimilé, les guides sont encore éloignés durant leur temps de repos de la lumière naturelle, qui est pourtant nécessaire à l'appréhension du temps extérieur. Par ailleurs, le temps des journées de travail est régi par des horloges installées dans les salles de repos et qui ont la particularité d'avoir un horaire en avance de 5 minutes, de manière à ce que les visites ne partent pas avec du retard. Ce rythme spécifique du site, extrêmement codifié, quoique profondément délité, modifie chez certains guides leur rapport au temps professionnel mais aussi personnel :

Guide 1 : on ne se rend pas compte du temps qui passe dans l'appartement [le nom donné à la salle de repos]. Quand on a 1h15 de pause on va manger dehors, mais trente minutes on reste dedans. La semaine dernière l'horloge a été enlevée, on était perdu.

Guide 2 : Moi je ne mets plus de montre le week-end, ça me rend dingue. Ça me rappelle le boulot¹⁴.

Le succès que rencontre la « Grotte Chauvet 2 » nécessite une logistique précise pour gérer l'affluence des visiteurs en période estivale. Les groupes se suivent toutes les cinq à six minutes et le respect de cette organisation régit la manière dont les guides communiquent dans le facsimilé : ils s'observent mutuellement et s'adaptent en fonction des groupes qui les précèdent et qui les suivent. En effet, le facsimilé est divisé en dix stations auxquelles chaque groupe s'arrête cinq minutes. Quand un groupe arrive à une station, le guide appuie sur un boîtier pour signaler sa présence, ce qui amorce un chronométrage. Une fois le temps imparti, la lumière de la station diminue indiquant au guide qu'il doit poursuivre sa déambulation jusqu'à la prochaine station. Par conséquent, le temps de

discours peut être tout abruptement raccourci ou au contraire rallongé selon ce que nécessite la situation. Ce temps cadencé des guides dans le facsimilé est ressenti par les visiteurs, dans la contrainte des cinq minutes par station, particulièrement aux deux stations finales qui sont les plus emblématiques, et dans les négociations et les stratégies qu'ils décèlent chez les guides pour mener à bien leur visite sans gêner leurs collègues. Ainsi, le rythme spécifique, imposé par la logistique du site aux guides, accentue encore l'impression que le temps échappe à l'appréhension des visiteurs. Le dispositif de l'exposition projette bien un effet contraignant qui perturbe le rapport au temps des individus qui l'occupent.

Néanmoins, les règles implicites qui supposent ce conditionnement sont réinterprétées et renégociées par les visiteurs et les guides lors de l'interaction de la visite, en redéfinissant collectivement et individuellement une interprétation acceptable du temps.

Ce n'est pas le modèle qui importe mais son actualisation dans un contexte particulier. Non que les structures n'existent pas mais la tâche du sociologue est de comprendre comment les acteurs s'en arrangent plutôt que de les percevoir comme des marionnettes. L'application d'une règle ou d'une norme relève d'une compétence et non d'un aveuglement ou d'une obéissance¹⁵.

Après avoir décrit le dispositif de la « Grotte Chauvet 2 », l'enjeu de ce travail est d'étudier l'adaptation des visiteurs dans ces cadres, et leur participation à l'élaboration de la visite.

I La coopération interprétative des temps

L'exposition est un système de médiation qui repose sur des stratégies communicationnelles qui visent à mettre en cohérence des systèmes de sens. Or, dans le cas de la « Grotte Chauvet 2 », le phénomène fictionnel, intrinsèque à toutes expositions¹⁶, est renforcé par la qualité factice du lieu, et les visiteurs et les médiateurs vont devoir coopérer autour de ce faux manifeste pour donner de la cohérence à cette l'expérience.

Pour leurs visites, les guides vont narrativiser le facsimilé, en choisissant parmi les multiples éléments géologiques (les stalactites, les concrétions, etc.), archéologiques (les ossements, les morceaux de charbon), et picturaux (les signes gravés ou peints, mais aussi les fresques figuratives) ; ils sélectionnent des motifs qu'ils agencent de manière à construire un récit qui leur est personnel. Cette sélection existe bien évidemment dans les musées ou les expositions plus traditionnelles, mais l'abondance des détails du facsimilé offre une somme d'éléments qui multiplie les possibilités de récit. Le propos et l'intention varient en conséquence sensiblement d'un guide à un autre, ce qui permet un renouvellement des visites. La semaine de formation des nombreux guides saisonniers, qui rejoignent l'équipe principale en haute saison, illustre cette souplesse qui leur est laissée pour s'approprier les connaissances au sujet de la grotte et sur le fonctionnement du site. Les guides saisonniers suivent en effet deux jours de formation sur la préhistoire et l'art pariétal, prodigués par la référente de la médiation, elle-même préhistorienne. Puis ils ont cinq jours pour suivre des visites, observer les activités du site, lire des ouvrages détaillés, ce qui leur laisse le temps de concevoir une visite personnalisée. Les guides verbalisent ainsi pendant la visite une part importante de leurs croyances et de leurs représentations. Cette proximité entre les visiteurs

et les guides est renforcée par le biais des casques qui imposent une chape de silence pour le visiteur et le dissuadent de communiquer avec ses proches pendant la visite. De plus, l'utilisation de casques permet une interrelation très personnelle — du point de vue du visiteur — avec le guide. Cette interaction privilégiée est utilisée par une grande majorité des guides, qui adoptent, consciemment ou non, un ton de voix chuchotée. Certains guides font ainsi mention, lors des entretiens, des stratégies de modulation de leur voix vers les graves pour provoquer un état souhaité hypnotique auprès des visiteurs.

Tout comme les guides, les visiteurs composent avec leurs croyances et leurs attentes personnelles. Ces imaginaires profanes vont entrer en contact avec les imaginaires experts des médiateurs. L'étude de la visite peut donc être menée en cherchant l'interdiscursivité, c'est à dire, les autres motifs de représentations qui contribuent à l'élaboration du récit, et la manière dont ces motifs sont réceptionnés au prisme des connaissances et des croyances du destinataire. Nous rejoignons en cela les théories de la fiction, et de la réception, qui ne considèrent pas le caractère fictif comme une dimension intrinsèque au récit, mais comme une option potentielle en perpétuelle renégociation avec le lecteur — et dans le cas présent le visiteur. Ce que Umberto Eco nomme la coopération interprétative, et qui permet de rendre au lecteur, un rôle actif dans sa réception. Pour Eco, la fiction propose une trame incomplète, que le lecteur actualise en agissant dans la production même du sens du texte¹⁸.

Dans le facsimilé, l'expérience du ressenti d'un temps de la préhistoire dépend du résultat de cette négociation entre le cadre induit par le dispositif de l'exposition, la narration du guide et un ajustement de la part du visiteur par rapport à sa réalité. Cette « suspension d'incrédulité¹⁹ », c'est-à-dire l'interruption momentanée des règles agissantes en dehors de l'espace fictionnel, pour reprendre l'expression de Schaeffer, est systématiquement formalisée au cours des entretiens par des formulations telles que « on fait semblant », « c'est comme si », « on joue le jeu », ce qui indique bien que les visiteurs ont conscience des leviers ludiques qu'ils peuvent actionner pour intensifier, ou au contraire enrayer, les cadres du dispositif de l'exposition. En outre, comme le rappelle Flon :

[Les dispositifs immersifs] s'appuient sur les dimensions du ressenti, et supposent un transfert de conscience du sujet dans un autre espace-temps. La particularité du média « exposition », comparé à ces autres formes culturelles, repose sur la nécessité de la présence et de la participation du corps du visiteur [...]²¹.

La démarche volontaire du destinataire, nécessaire à la fiction, est donc doublée, dans le cas de l'exposition, par la capacité à accepter ou refuser la mise en condition des corps.

I L'expérience de la préhistoire

L'immersion de la « Grotte Chauvet 2 » n'est pas un processus avec des étapes successives qui seraient identifiables²², mais davantage une convocation d'un autre lieu et d'une autre époque par le visiteur à certains moments de son expérience. En cela, nous proposons de sortir d'une représentation linéaire des temporalités, qui se succéderaient les unes après les autres, et nous supposons au contraire que des époques différentes peuvent être perçues dans le présent. Koselleck propose de penser le passé et l'avenir en tension permanente avec le présent grâce aux concepts de « champ d'expérience » et « d'horizon d'attente²³ ». Ces concepts,

ou prémisses anthropologiques comme il les nomme, permettent de mettre en lumière un passé, qui est remémoré dans le présent (l'expérience), et un futur, qui s'accomplit dans le présent puisque qu'il mène à l'action (l'horizon d'attente). L'expérience chez Koselleck permet donc d'identifier un passé qui ne renvoie à aucune réalité historique, mais davantage à des représentations inconscientes. Le champ d'expérience se laisse ainsi entrapercevoir et partiellement ressentir dans notre présent pour mieux se dérober par la suite :

Chronologiquement, l'expérience saute des pans entiers de temps, elle ne crée pas la moindre continuité au sens d'une présentation additive au passé. Elle est plutôt — pour reprendre ici une image de Christian Meier — comparable au hublot d'une machine à laver derrière lequel apparaît de temps à autre telle pièce bariolée du linge contenu dans la machine²⁴.

La situation de visite du facsimilé se prête bien à cette appréhension du temps selon la définition de champ d'expérience de Koselleck puisque la préhistoire peut être convoquée et donner lieu à une illusion du temps passé, mais dans les limites d'un ressenti éthéré voué à s'estomper. Ces télescopages entre les temporalités se produisent différemment d'un individu à un autre, l'appréhension du temps, qui est un construit social et culturel, est donc soumis aux imaginaires protéiformes que chacun porte sur la préhistoire. Tout comme le champ d'expérience de Koselleck, le visiteur est ainsi orienté par des représentations individuelles et collectives qui tiennent en premier lieu à l'inconscient. Ainsi, si l'accord des visiteurs et leur coopération dans l'interprétation du temps et du lieu sont des prérequis à l'immersion, c'est par la suite le dispositif qui instruit le changement de temporalité vers la préhistoire. Il y a donc une ascendance du dispositif de l'exposition sur les capacités du visiteur à ressentir le passé. La malléabilité des temporalités par les visiteurs dépend principalement de leurs compétences à revenir à une appréhension du temps présent. Ce moment de lucidité permet, dans un second temps, de se replonger dans la fiction du temps passé.

Ainsi, en étudiant la réception des éléments anachroniques du décor, nommés ainsi pour les différencier des concrétions et des fresques copiées de la grotte Chauvet (la passerelle qui matérialise le cheminement de la visite, les spots de lumières, les portes de secours), nous avons constaté des mécanismes de désillusion. Ces objets contemporains ne sont pas toujours remarqués. Par exemple, des visiteurs répondent ne pas avoir observé la passerelle qu'ils ont pourtant empruntée durant une heure. À l'inverse, certains visiteurs ont constaté des éléments anachroniques, interprétés comme des défauts, mais la vision de ces objets n'est pas synonyme d'un échec de l'immersion. Au contraire, ces éléments peuvent devenir des clefs d'action pour les visiteurs, qui les utiliseront alors comme des passerelles temporelles pour revenir au présent, ces objets anachroniques leur permettant de sortir un bref moment de la fiction que propose le dispositif d'exposition afin de ressentir de nouveau le moment de l'immersion dans le passé.

En cela, il nous semble que la visite provoque ainsi des perceptions de temps plus concentrées qui s'apparenteraient au *kairos* grec (le moment décisif), c'est à dire la conscience d'un temps de l'intensité à l'intérieur du temps ordinaire qui continue de s'écouler²⁵ :

Le Kairos se présente, dès lors ; comme le catalyseur de toute activité de la conscience, auquel cette dernière tend à participer après se l'être posé en tant que tel par un processus invariable d'objectivation. Cette participation est, en fait, un engagement continu que la conscience prend vis-à-vis de sa propre activité intentionnelle, un engagement qu'elle exprime précisément²⁶.

Les visiteurs recherchent alors principalement un temps de l'opportunité et de l'intensité, qu'ils perçoivent dans la prise de conscience ponctuelle du changement de temporalité. On rejoint ici le temps présent subjectif que Gaston Bachelard suggère dans son ouvrage *L'intuition de l'instant*²⁷. A rebours des théories de Bergson d'une expérience du temps indivisible qui s'écoule (la durée), Bachelard oppose un investissement de la subjectivité dans le présent (l'instant). Ainsi, c'est dans ce temps contracté que se réalise la participation active à la visite, en tant qu'acte productif de sens. L'immersion n'est donc pas un processus continu et linéaire, mais se révèle dans cette prise de conscience de s'être plongé dans l'illusion de la fiction du facsimilé. Aussi, si le dispositif d'exposition oriente le changement de temporalité par divers mécanismes, c'est le visiteur qui acte l'expérience de ce passé suggéré dans le ressenti de l'instant présent.

I Conclusion

La « Grotte Chauvet 2 » est un objet qui nous semble pertinent pour interroger le caractère fictionnel des expositions puisque les participants sont conscients de la facticité du lieu. La question de la fiction dans la mise en exposition ne réside donc pas dans le schisme traditionnel qui oppose authenticité et feintise. Ainsi, étudier la réception de la copie permet d'interroger le rôle actif des visiteurs et des médiateurs dans la construction de cette fiction, et évite de se perdre dans une impossible distinction entre le réel et le fictif. En acceptant que la « Grotte Chauvet 2 » propose une autre réalité, le questionnement se décentre pour interroger les interactions de cette fiction avec les individus qui y participent : « Autrement dit, la question primordiale n'est pas celle des relations que la fiction entretient avec la réalité ; il s'agit plutôt de voir comment elle opère dans la réalité, c'est-à-dire dans nos vies²⁸. »

En partant du postulat que le visiteur n'est pas un agent passif, il est possible de mener une étude du dispositif d'exposition, entendu comme un environnement qui influe sur les représentations et les comportements des acteurs, mais qui est aussi l'objet de transgressions et de modifications de leur part. L'expérience de visite est le produit des interactions qui se jouent entre les acteurs incarnés, guides et visiteurs, et la copie elle-même. L'étude de la réception du facsimilé de la grotte Chauvet révèle un dispositif qui perturbe frontalement l'appréhension du temps grâce à des mécanismes scénaristiques. Cependant, la réussite de l'expérience d'un temps passé est conditionnée à l'accord des visiteurs pour participer à cette illusion, ce qui tend à démontrer une expérience immersive discontinue et consciente. En définitive, l'appréhension d'un temps passé semble se jouer paradoxalement dans un temps concentré furtif, celui d'un présent momentané, produit d'une compétence de détournement des visiteurs du cadre induit par le dispositif de l'exposition. ●

¹ Dès janvier 1995, un mois après la découverte de la grotte Chauvet en décembre 1994, la presse nationale évoque déjà la nécessité de construire une copie. Différents projets sont imaginés à partir de 1996 qui n'aboutiront pas. La création du Syndicat Mixte de l'Espace de Restitution de la Grotte Chauvet (SMERGC), en 2007, relance la réalisation d'un espace de restitution qui ouvre en 2015. Voir à ce sujet l'article de Malgat Charlotte, Duval Mélanie, Gauchon Christophe, « Donner à voir un patrimoine invisible de l'original à la copie. Le cas de l'espace de restitution de la grotte Chauvet-Pont-D'arc », in Delannoy Jean-Jacques, Jaillot Stéphane et Sadier Benjamin (dir.), *Karsts - Paysages et Préhistoire*, Chambéry, Collection Edytem, n°13, 2012, p.99-114.

² Varro Gabrielle, « Temporalité(s) et langage dans l'analyse d'entretiens biographiques », *Temporalités*, n°8, 2008.

³ Voir à ce sujet l'article de Poulot Dominique, Bennett Tony et McClellan Andrew, « Pouvoirs au musée », *Perspective*, n°1, 2012, p.29-40.

⁴ La revue *Hermès* a consacré un numéro interdisciplinaire sur la question de l'actualisation du concept de dispositif intitulé « Le Dispositif. Entre usage et concept », *Hermès*, n° 25, 1999.

⁵ Berten André, « Dispositif, médiation, créativité, petite généalogie », *Hermès*, *op.cit.*, p.39-48, p.33.

⁶ Goffman Erving, *Les cadres de l'expérience*, trad. de l'anglais par Isaac Joseph, Michel Dartevelle et Pascale Joseph, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

⁷ Le Breton David, *L'interactionnisme symbolique*, Paris, Quadrige Manuels (PUF), 2016, p.58.

⁸ Terrasse Pascal, « Éditorial », *Beaux-arts*, Hors-série : « La Caverne du Pont d'Arc, la grotte Chauvet, de la grotte à la Caverne », *Les coulisses de l'exploit*, 2015, p.1.

⁹ Fabre Xavier, « S'immerger au cœur de la nature », *Beaux-arts*, *op.cit.*, p.64.

¹⁰ Renault Monique, « Seuil du musée, deuil de la ville ? », *La lettre de l'OCIM*, n°70, 2000, p.15-20. Dans cet article, Monique Renault propose une typologie des seuils des musées selon l'influence des évolutions architecturales conjointement aux nouvelles ambitions de démocratisation des espaces muséaux.

¹¹ Shall Céline, « De l'espace public au musée. Le seuil comme espace de médiation », *Culture et Musées*, n°25, 2015, p. 185-206. L'auteure compare 77 musées luxembourgeois, selon une méthode sémio-pragmatique. Elle établit une typologie des seuils qui permet de mesurer leur efficacité à préparer le visiteur à l'expérience muséale.

¹² « J'avais l'impression que le guide appelait un ascenseur. Au début là, il appuie sur des boutons pour que tu puisses rentrer. Et du coup, ouais avec ce couloir d'entrée tout noir, j'avais l'impression d'aller au cinéma (il rit) ». Extrait d'entretien avec Rémy, 25 ans, qui visite le facsimilé en juillet 2017. Or, à Lascaux IV, nouveau facsimilé de la grotte de Lascaux ouvert fin 2016, la visite débute bel et bien par un ascenseur qui mène les visiteurs sur la terrasse du bâtiment, symbolisant une remontée dans le temps.

¹³ Voir à ce sujet Lebreton Florian et al., « Terre et ciel : étude sociologique d'espaces-temps sportifs marginaux », *Espaces et sociétés*, n° 132-133, 2008, p.216-217 : « Or, une véritable suspension du temps ordinaire est constatée sur le terrain. Pour les spéléologues urbains, la montre, en tant qu'objet symbolique du 'monde du dessus' et du peu de temps accordé à soi par souci de rentabilisation, est un objet tabou. Le découpage du temps en périodes chronométrées devient incongru. Tout repère spatio-temporel est remodelé, puis adapté : se sentir voguant au gré des couloirs sans contraintes apparentes, rappelle que finalement le temps ne passe pas, mais que l'être humain, lui, passe dans le temps ».

¹⁴ Extrait d'un entretien avec deux guides dans la salle de repos de la « Grotte Chauvet 2 ».

¹⁵ Le Breton David, *op.cit.*, p.59.

¹⁶ Lire à ce sujet Glicenstein Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 12 : « Une exposition — qu'elle soit temporaire ou permanente ; qu'elle ait un ou plusieurs auteurs ; qu'elle ait une volonté d'objectivité ou soit ouvertement narrative — relève toujours d'une forme de fiction [...] ».

¹⁷ Pour une définition de l'interdiscursivité et de l'interdiscours, voir Charaudeau Patrick, Maingueneau Dominique, *Dictionnaire de l'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002, p.324 : « Tout discours est traversé par de l'interdiscursivité, il a pour propriété constitutive d'être en relation multiforme avec d'autres discours, d'entrer dans l'interdiscours. Ce dernier est au discours ce que l'intertexte est au texte ».

¹⁸ Eco Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p.71.

¹⁹ Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p.151.

²⁰ « Sur le coup, oui, j'ai fait semblant de croire que c'était des œuvres préhistoriques. On part en se disant 'ben oui c'est un homme préhistorique', et dès lors que l'on commence à penser que c'est quelqu'un du XX^e siècle qui a fait les peintures, bah ça enlève ». Extrait d'entretien avec Marianne, 35 ans, qui visite la « Grotte Chauvet 2 » en juillet 2017.

²¹ Flon Emilie, *Les mises en scène du patrimoine : savoir, fiction et médiation*, Cachan, Hermès science/Lavoisier, 2012, p.73.

²² Nous nous écartons en cela des études qui pointent différents moments de l'immersion car il ne nous a pas semblé possible de diviser l'expérience immersive de la « Grotte Chauvet 2 » en catégories étanches. Néanmoins, l'article de Bouko Catherine, « Le théâtre immersif : une définition en trois paliers », *Sociétés*, vol. 134, n° 4, 2016, pp.55-65, propose une catégorisation qui paraît adaptable à notre étude sur l'exposition, en prenant garde de ne pas penser l'immersion comme un processus graduel, mais comme une adaptation à l'un ou l'autre de ces trois niveaux. Dans cet article, Catherine Bouko scinde en trois paliers l'immersion d'un spectateur de théâtre. Le premier palier correspond à une porosité des frontières entre réel et imaginaire. Au second niveau, l'immersant est sensoriellement déstabilisé. Enfin au troisième niveau de l'immersion une confusion apparaît entre l'univers réel et imaginaire. Ces trois niveaux d'immersion ont été observés auprès des visiteurs de la « Grotte Chauvet 2 », mais il ne paraît pas y avoir d'évolution logique entre eux, l'immersion s'établissant brutalement à des degrés variés, comme nous tentons de le démontrer dans cet article.

²³ Koselleck Reinhart, *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Édition de l'EHESS, Paris, 2016, p.362.

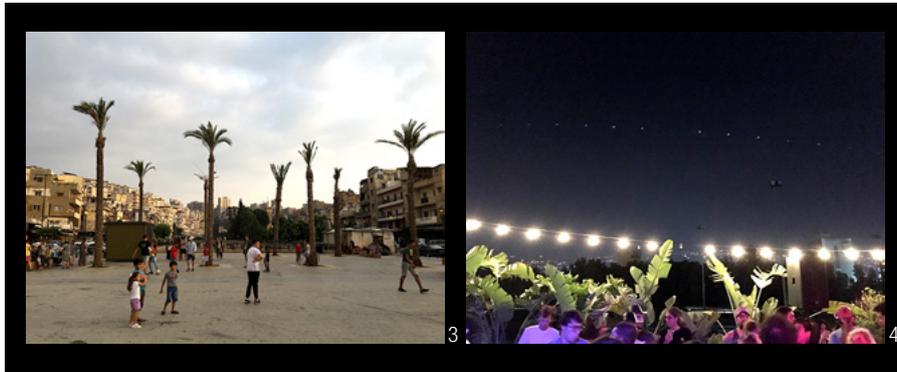
²⁴ *Idem*, p.364.

²⁵ Étymologiquement *kairos* désigne le coup fatal, soit le meilleur endroit et le meilleur moment pour frapper. Giorgio Agamben donne une définition du *kairos* dans *Le temps qui reste*, Paris, Payot et Rivages, 2000, p.121 : « ce que nous saisissons quand nous saisissons un *kairos* n'est pas un autre temps mais seulement un *chronos* contracté et abrégé [...] celui-ci n'est rien d'autre qu'un *chronos* saisi ». Voir aussi à ce sujet Moutsopoulos Evaghélos, « Le statut philosophique du Kairos », in Couloubaritsis Lambros et Wunenburger Jean-Jacques (dir) *Les Figures du temps*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, p.49-56. Moutsopoulos comme définition du *kairos* page 50 : « le moment exceptionnel qui marque le passage d'une insuffisance à un excès ; l'approche d'un état d'équilibre à son propre dépassement ; l'attente d'une condition optimale et son débordement ».

²⁶ Moutsopoulos Evaghélos, *op.cit.*, p.55.

²⁷ Bachelard Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992.

²⁷ Schaeffer Jean-Marie, *op.cit.*, p.212.



L'Histoire mobilisée

Réactualiser *San Antonio v. Rodriguez*, 1973

Esther Cam-Ly Cyna, ED 514, Centre de Recherche sur l'Amérique du Nord (CRAN), rattaché au Center for Research on the English-Speaking World (CREW—EA 4399), Université Sorbonne-Nouvelle-Paris 3 et Teachers College, Columbia University in the City of New York

102

Revue *Traits-d'Union*

#09 Le(s) Présent(s)

Résumé : En 1973, l'arrêt de la Cour Suprême *San Antonio v. Rodriguez* établit que l'éducation n'est pas un droit fondamental couvert par la constitution fédérale aux États-Unis. Plus de quarante ans après, Michael Rebell, professeur à l'université de Columbia, entreprend de rouvrir ce procès en collaboration avec des historiens. Quel est le rôle de la recherche historique dans cette démarche ? Quelles interprétations divergentes de la situation présente émergent de la collaboration des avocats et historiens ? L'exemple d'un procès en cours aux États-Unis éclaire la question de l'utilisation de l'histoire et de la démarche judiciaire. La recherche historique se soumet aux exigences du présent et se confronte à la nécessité immédiate de construire une argumentation efficace pour les tribunaux américains.

Mots-clés : éducation, États-Unis, droit, histoire, recherche

Abstract: In 1973, the Supreme Court ruled in *San Antonio v. Rodriguez* that education was not a fundamental right under the U.S. Constitution. Over forty years later, Michael Rebell, professor of Law and Education at Columbia University is working in collaboration with historians to make the Supreme Court reconsider its 1973 decision. What is the role of historical research and analysis in those efforts? What competing interpretations of the present situation emerge when lawyers and historians collaborate? The example of a litigation project about education in the U.S. sheds light on the role that historians can play in court cases, and on the inherently presentist approach of litigation. Present constraints and expectations dictate the structure and stakes of historical research for the purposes of present legal arguments.

Keywords: education, United States, law, history, humanities

A la différence de la France, où les historiens ne participent en général aux procès que lorsqu'il s'agit de commémoration et de mémoire, les chercheurs en histoire aux États-Unis ont participé à de nombreux procès en tant que témoins, en rédigeant des rapports ou, comme dans le cas qui fait l'objet de cette analyse, comme membres de l'équipe qui élabore la plainte. La revue *The American Historian* a publié un numéro spécial en 2017 sur la relation entre les tribunaux et l'histoire et plusieurs historiens ont relaté leur expérience d'interaction avec le domaine juridique¹. De plus, le droit aux États-Unis relève d'une pensée intrinsèquement historique puisque celui-ci repose sur l'interprétation d'arrêts rédigés par des juges, qui établissent des précédents, dans un contexte en constante évolution. Comment les deux façons de

comprendre le présent collaborent-elles lorsque leurs analyses des inégalités sociales prennent des formes manifestement différentes autant dans leurs méthodes que dans leur composition du récit ?

L'exemple d'un projet juridique contestant la situation actuelle de l'éducation publique permet ici d'aborder ces questions. Il est difficile de parler d'un système éducatif aux États-Unis, tant les différences et disparités entre États, comtés et établissements sont importantes. Dans l'État du Rhode Island, les élèves vivant en dessous du seuil de pauvreté reçoivent en moyenne 26% de financement en moins comparé aux autres élèves, tandis que dans l'Utah, les mêmes élèves reçoivent 19% de financements supplémentaires afin de pallier leur situation d'extrême pauvreté².

C'est en partant de ce constat que Michael A. Rebell, avocat et directeur exécutif du centre de recherche et de conseil en politique éducative *Center for Educational Equity* à l'université de Columbia, tente aujourd'hui d'établir un droit fédéral à une éducation de qualité qui préparerait de façon adéquate les jeunes Américains à la vie citoyenne³. La plainte de ce nouveau procès, *A. C. v. Raimondo*, a été rédigée à la fois par l'équipe de recherche et l'équipe juridique de ce centre au cours de l'année 2018 et a été déposée en cours fédérale le 29 novembre 2018⁴. L'auteur de cet article contribue à ce travail en tant que chercheuse en histoire, non pas comme témoin, ou juge, mais en participant aux efforts de construction de l'argument et du choix des preuves au sein de l'équipe de recherche. C'est bien en fonction des besoins présents que l'historienne travaille ici à dégager les liens qui existent entre des faits passés et la situation actuelle. Cet article s'appuie sur cette expérience.

Le projet de réforme sociale par la voie juridique met en évidence les modes d'interprétation et de conception de l'avocat et de l'historienne quant à la situation de crise actuelle dans le domaine de l'éducation aux États-Unis. Il s'agit ici d'examiner la collaboration de deux régimes d'interprétation du présent pourtant souvent en concurrence. Étudier les différentes temporalités qui structurent ces deux types de discours, historique et juridique, nous permet de mieux situer le rôle du chercheur en sciences humaines, et en histoire spécifiquement, dans les projets qui ne s'inscrivent pas directement dans la recherche universitaire et dont le but, l'ambition et la structure échappent aux codes de la discipline.

Le cas des États-Unis est particulièrement intéressant, car les sciences sociales interviennent régulièrement dans les procès, surtout lorsqu'il s'agit de réforme institutionnelle, c'est-à-dire de procès contre des lois ou pratiques gouvernementales, comme dans les domaines de la santé, de l'éducation ou du mariage⁵. Il existe dans ce pays une longue tradition de réforme par le droit, et cette histoire est particulièrement riche en matière d'éducation. L'arrêt *Brown v. Board of Education* de 1954 a mis fin à la classification raciale explicite des établissements scolaires⁶. De nombreux arrêts de la Cour Suprême et décrets des tribunaux étatiques lors de la déségrégation des écoles suivirent et le mouvement juridique de contestation des formules budgétaires des différents États naît à partir de la fin des années 1960⁷.

I Inégalités scolaires aux États-Unis

Le but du procès en cours est d'établir que les disparités et inégalités actuelles entre les écoles aux États-Unis sont bel et bien nuisibles à l'équilibre de la démocratie étasunienne et constituent une violation des droits des Américains. En moyenne, 9% du budget des écoles publiques provient de source fédérale, 46% de source étatique, c'est-à-dire provenant des états qui composent les

États-Unis et 45% de sources locales, souvent issues de l'impôt foncier. Cependant, mise à part l'aide modeste de l'État fédéral, qui finance très partiellement l'éducation des enfants pauvres et les services pour enfants handicapés, les formules de financement des écoles publiques ne sont pas uniformes entre les différents États et districts scolaires⁸.

L'un des nombreux obstacles à l'égale répartition des ressources et des chances est de nature juridique : la constitution des États-Unis ne garantit pas de droit à l'éducation et la Cour Suprême, à de nombreuses reprises, a réaffirmé l'importance du contrôle de l'éducation au niveau local. Ainsi, les districts scolaires locaux jouissent d'une autorité capitale sur leurs établissements scolaires, y compris sur les budgets. L'arrêt de la Cour Suprême *San Antonio v. Rodriguez* de 1973 a entériné cette doctrine en établissant un précédent majeur : le financement des écoles par l'impôt foncier, bien que celui-ci creuse de manière patente les inégalités financières, n'était pas contraire à la Constitution⁹. Les conséquences pour les écoles publiques aux États-Unis sont significatives : plus les districts sont pauvres, moins ils sont en capacité de lever des fonds pour leurs écoles. Par conséquent, les écarts de ressources entre les districts se sont creusés depuis 1973¹⁰. Évidemment, la qualité de l'éducation en pâtit¹¹.

Ainsi, avec le précédent établi par *Rodriguez*, certaines portes se sont fermées. C'est pour cela que Michael Rebell et son équipe s'appuient aujourd'hui sur l'opinion dissidente de Thurgood Marshall, premier juge noir à avoir siégé à la Cour Suprême, dans *Rodriguez* : Marshall souligna en 1973 l'importance de l'éducation pour la vie citoyenne. Michael Rebell lui-même a une longue carrière d'avocat pour des procès en matière d'éducation et s'est spécialisé dans les problèmes d'inégalités de ressources et les questions d'équité¹². Cependant, il est nécessaire ici se concentrer sur une question différente, puisque le précédent de *Rodriguez* rend un procès fédéral autour de la question du financement de l'éducation impossible.

Le texte de la plainte de ce procès en cours désigne des problèmes spécifiques et tente de décrire des liens de causalité entre ces inégalités et les défauts du système d'éducation publique tout d'abord dans le Rhode Island, puis, par la suite, plus largement aux États-Unis. C'est donc la même situation présente que l'avocat et l'historienne, auteure de cet article, estiment injuste : les enfants de cet État, choisis pour des caractéristiques spécifiques à cet État, mais représentant sous de nombreux aspects la situation de crise nationale, ne bénéficient pas d'un système d'éducation publique qui les prépare de façon adéquate à la vie professionnelle et citoyenne¹³. Par exemple, l'État présente l'un des pires bilans quant à l'enseignement qu'il apporte aux élèves dont l'anglais n'est pas la langue maternelle, en particulier les populations immigrées d'Amérique du Sud et des Caraïbes¹⁴. Le système de financement de l'État, l'un des moins équitables du pays, ne prend pas en compte les besoins supplémentaires de cette partie de la population. De plus, de nombreux districts scolaires dans l'État n'offrent pas de cours d'éducation civique¹⁵. Si la situation actuelle dans l'État du Rhode Island et plus généralement aux États-Unis constitue le même point de départ pour l'historienne et l'avocat, leur analyse, cependant, diffère sous plusieurs aspects et présentent deux démarches distinctes de compréhension et d'explication d'un même présent.

I Définir l'inégalité présente et établir des liens de causalité

Le droit et l'histoire, en tant que discipline et secteurs d'activités, divergent sous de nombreux aspects en termes de méthodes, d'objet et de visée. Les enjeux de la recherche en histoire et pour le discours juridique diffèrent dans le choix et la définition du sujet d'étude lui-même, qui ne relèvent pas des mêmes motivations selon la discipline. Là où, pour l'historienne ou l'historien, les considérations de choix de sujet de recherche incluent la disponibilité et l'accessibilité des archives, l'état actuel de la littérature, les financements disponibles dans les universités et les intérêts de la chercheuse ou du chercheur, les critères de sélection sont bien différents pour le travail juridique. Pour déterminer le lieu le plus pertinent où déposer la plainte, qui commence selon la structure du droit américain dans un tribunal local, l'équipe de recherche de Rebell a passé des mois à étudier plusieurs États potentiels avant de choisir le Rhode Island à cause de caractéristiques spécifiques qui faciliteront l'argumentaire de l'avocat. Par exemple, la structure des programmes scolaires confirme tout particulièrement la théorie principale de Rebell quant à l'éducation civique. Ce travail de sélection a consisté à faire de nombreuses recherches sur l'histoire de ces États, les précédents des tribunaux étatiques, les profils des juges à différents niveaux de tribunaux et à recueillir des témoignages de législateurs, de professeurs et d'élèves.

De plus, les travaux de recherche en histoire emploient des normes différentes pour identifier les inégalités qu'ils décrivent et expliquent. La littérature historique qui analyse les inégalités dans le domaine de l'éducation américaine se caractérise, dans les années récentes, par des efforts pour étendre le champ d'analyse à des domaines jusqu'ici traités séparément. Les travaux qui examinent le lien entre école et marché immobilier, liant ainsi histoire de l'éducation et histoire urbaine, ont tout particulièrement enrichi la littérature sur ces sujets durant ces dernières années¹⁶. La recherche en sciences humaines, et en histoire spécifiquement, prend la direction d'une analyse structurelle. Dans son ouvrage *Making the Unequal Metropolis : Desegregation and Its Limits*, Ansley T. Erickson analyse les inégalités scolaires entre la population noire et la population blanche de Nashville de façon multidimensionnelle : en montrant que la géographie de la métropole, le financement des écoles, les mandats de déségrégation et les politiques urbaines sont tous imprégnés de racisme, Erickson démontre combien les familles noires ont été désavantagées par les politiques publiques et privées ayant façonné le système éducatif dans la ville de Nashville¹⁷. Les travaux récents en histoire soulignent que les inégalités sociales et, dans le contexte étasunien, les inégalités raciales, sont symptomatiques d'un système structurellement raciste, héritage d'une histoire d'oppression avec de nombreux exemples de résistance. Au sujet de l'éducation des populations hispaniques, question qui, comme mentionné précédemment, se pose particulièrement pour l'État du Rhode Island, l'historien Ruben Donato propose une approche multidimensionnelle dans un article publié dans la revue *Journal of Latinos and Education* en 2003. En faisant le lien entre les problèmes scolaires des enfants immigrés ou de familles d'immigrés dans le Colorado avec la question du travail agricole précaire et de l'exploitation des travailleurs mexicains, il explique que les écoles publiques de cet État ont toujours répondu de façon extrêmement inadéquate aux besoins de ces enfants¹⁸.

Le droit, lui, impose ses normes de preuve et ne reconnaît que certains liens de causalité. L'arrêt de la Cour Suprême qui sert de précédent aux efforts ici étudiés, *San Antonio v. Rodriguez* (1973), illustre ces contraintes et limites. Ce procès a mis au jour les profondes inégalités qui séparaient deux districts scolaires

voisins, Alamo Heights et Edgewood, dans la région de San Antonio au Texas. La population d'Alamo Heights était beaucoup plus riche que celle d'Edgewood, et possédait donc des capitaux bien supérieurs en termes de patrimoine immobilier. Puisque les écoles sont financées en grande partie par l'impôt foncier, le patrimoine d'Alamo Heights générait des sommes bien plus élevées que celui du quartier d'Edgewood, bien que ce dernier, plus pauvre, ait mis en place des taux d'imposition plus élevés : le taux d'imposition dans le quartier pauvre d'Edgewood était d'un dollar et cinq centimes pour chaque centaine de dollars, contre seulement quatre-vingt-cinq centimes par centaine de dollars dans le quartier plus fortuné de Alamo Heights. Selon l'avocat des enfants d'Edgewood, le système de financement des écoles au Texas enfreignait la Clause de Protection égale, qui fait partie du Quatorzième Amendement. Il échoua à la Cour Suprême : les juges estimèrent que, les districts ayant l'autorité sur les opérations des écoles et sur le mécanisme de financement de celles-ci, il n'y avait pas ici de problème d'ordre constitutionnel¹⁹.

En somme, si de nombreux historiens ont pu démontrer que le contrôle local avait bien souvent été un mécanisme de discrimination, les juges, dans *Rodriguez*, cherchaient simplement à établir une relation de rationalité entre les actions de l'État du Texas et les inégalités patentes qui pouvaient en découler. La protection de l'autorité locale, aux yeux des juges de la Cour Suprême, constitue un but légitime en soi. Si ce raisonnement ne dément pas en soi les liens de causalités établis par les historiens, il démontre cependant les contraintes de la structure juridique : les juges de la Cour Suprême ont estimé qu'en l'absence de droit fédéral à l'éducation, puisque la Constitution fédérale ne garantit pas un tel droit, la question de l'éducation ne relevait pas d'un intérêt fondamental pour les plaignants. Ainsi, la norme de preuve était beaucoup moins stricte que s'il s'agissait d'un intérêt fondamental tel que le droit de vote. Une simple explication rationnelle suffisait à justifier les actions de l'État du Texas, sans considérer leurs potentielles conséquences discriminatoires.

Puisque la structure juridique des États-Unis s'appuie sur le précédent, le principe du contrôle local prévaut toujours dans la loi, tandis que l'historiographie évolue. De nombreux historiens ont documenté le creusement des inégalités depuis le retranchement de la Cour Suprême au début des années 1970, lorsque la nouvelle composition plus conservatrice de la Cour a marqué la fin d'une période active d'intervention dans les politiques de déségrégation des écoles²⁰.

Dans le choix du sujet et l'identification du problème, la recherche en histoire semble donc plus libre que la démarche juridique dont les contours sont délimités par les précédents. Même si la littérature en histoire fournit un cadre pour la recherche contemporaine, qui tâche d'éviter les sujets déjà traités, ou les analyses critiques et cadres théoriques désuets, l'historienne ou l'historien est libre de choisir son échelle et ses objets d'études, dans la limite des sources disponibles. Mais l'analyse elle-même peut être multidimensionnelle et nuancée, le chercheur pouvant attribuer les inégalités scolaires à de multiples forces et acteurs, avec différents degrés d'intentionnalité. L'avocat, lui, est contraint de prouver une causalité irréfutable et de désigner un coupable auquel des faits sont imputables. De plus, l'avocat doit déjà avoir en tête ses résultats : l'effort procédurier commence lorsque l'avocate ou l'avocat identifie le problème, et, simultanément, le résultat espéré.

Ces distinctions compliquent la collaboration entre ces deux disciplines, dont les normes de preuve diffèrent. De plus, l'adversité de la démarche juridique brise la fiction fragile de l'historien neutre et pousse le chercheur dans ses retranchements

puisque la structure de l'argument juridique limite les nuances et ambivalences²¹. L'exemple de la mobilisation des concepts de crise et de tradition dans le discours juridique du procès en question, en décalage avec l'état actuel de l'historiographie, illustre cette tension.

Construire un récit sur le présent dans le passé Faits et preuves

La structure antagoniste du procès et la pression des arguments adversaires laissent peu de place à la nuance. Les preuves doivent être irréfutables et convaincantes. Souvent, cela signifie qu'elles doivent être non seulement qualitatives mais également quantitatives. En matière d'éducation, l'usage des évaluations standardisées — tels que les SATs ou d'autres tests standardisés quant à eux à l'échelle de l'État — fournit des données sur le niveau scolaire des élèves. Or, ce type de tests est vivement critiqué dans la littérature historique, qui souligne une longue tradition de discrimination raciste et classiste dans l'élaboration des tests eux-mêmes, ainsi que les inégalités de préparation des élèves selon leur capacité financière à avoir recours aux services de tuteurs ou de programmes spécialisés²². Les avocats en éducation ne font pas valoir cette ambivalence : pour eux, l'avènement des tests standardisés dans les années 1990 a révolutionné leur travail. Michael Rebell retrace l'histoire des procès qui contestent les formules budgétaires pour l'éducation dans différents États, et explique qu'à partir de 1989 (date charnière où les politiques éducatives prennent un tournant vers les politiques de standardisation et d'évaluation systématique), les avocats des plaignants ont remporté la plupart des procès car ils pouvaient s'appuyer sur des preuves quantitatives concrètes²³. Dans le procès *Campaign for Fiscal Equity v. New York* en 1995, Michael Rebell a par exemple prouvé que l'État de New York ne fournissait pas les ressources adéquates afin de permettre aux élèves les plus défavorisés d'atteindre le niveau exigé par les évaluations. Dans la ville de New York, moins de deux tiers des lycées publics disposaient d'un laboratoire, alors que l'examen de fin de scolarité pour l'État de New York contient une épreuve de travaux pratiques. L'argument selon lequel l'État de New York ne fournissait pas de financements suffisants pour que certains élèves puissent non seulement recevoir un enseignement en travaux pratiques mais passer les épreuves qui leur permettraient d'obtenir un diplôme était particulièrement percutant.

La structure de l'argumentation juridique délimite l'objet de recherche, et présuppose en amont ses résultats. Des considérations présentes, concernant par exemple le climat politique actuel, et la composition de la Cour Suprême, orientent le travail de l'équipe de recherche qui sélectionne et analyse des preuves et compose un récit dans le texte de la plainte juridique. La collection des preuves pour ce travail a été orientée par les arguments envisagés en amont, car ceux-ci sont contraints par les possibilités offertes par les différentes lois. La plainte elle-même a été rédigée alors que l'État dans lequel la procédure allait être menée n'avait pas encore été choisi. De nombreux faits ont ainsi été cherchés avec un objectif précis : celui de prouver que les écoles de l'État en question échouaient à préparer les élèves à la vie citoyenne²⁴. En effet, puisque c'est sous l'angle de la relation entre les droits constitutionnels des élèves et l'éducation que ce procès se construit, il s'agissait de trouver des exemples concrets d'absence de préparation, ou de préparation inadéquate.

I Le récit : crise et tradition

L'élaboration de la plainte elle-même, en tant qu'exercice narratif, éclaire la tension qui naît de la collaboration entre historiens et avocats. L'avocat, comme l'historien, élabore un texte dont l'argument central doit être clair, cohérent et convaincant. Cependant l'avocat n'hésitera pas à forcer le trait et à gommer les nuances, afin que son argumentaire unilatéral soit percutant et irréfutable. Afin de justifier l'urgence du problème, la plainte dont il est ici question accentue le concept de crise. Cette notion elle-même expose une certaine vision du présent et narre une relation entre le contexte actuel et le passé : il s'agit d'une rupture présente avec un ordre antérieur²⁵.

Le concept de crise, qui construit la représentation que l'on se fait du présent et de ses liens avec le passé, est fréquemment présent dans les médias pour caractériser le contexte politique actuel des États-Unis. Le fondement du discours juridique de l'équipe de Michael Rebell souligne une crise de la démocratie étasunienne, que la surprise de l'élection de Donald Trump a contribué à mettre en évidence en novembre 2016, mais qui est perceptible de façon plus générale depuis la fin du XX^e siècle²⁶. Ainsi, le contexte actuel des États-Unis tient une place centrale dans l'argumentation de Rebell et de son équipe : selon eux, le sous-financement chronique des écoles est fondamentalement lié à une crise démocratique qu'ils identifient à travers plusieurs facteurs, tels que le succès des *fake news*, le non-respect des institutions démocratiques, la polarisation des débats et l'intensification des clivages.

L'histoire est mobilisée afin de montrer un déclin qui débouche sur un présent dont les problèmes sont extrêmes et intenable. La baisse du taux d'engagement des jeunes Américains vis-à-vis du processus démocratique sous plusieurs aspects, tels que le vote ou la participation à des événements citoyens, par exemple, constitue un fait alarmant. Or, les historiens sont de plus en plus suspicieux quant à ce type de rhétorique, qui sous-entend l'existence d'un « âge d'or ». Ils tendent à montrer les continuités de discrimination de certaines populations, voire d'interdiction des droits civiques, tout au long de l'histoire du pays et à s'éloigner des tonalités patriotiques²⁷. Au contraire, l'avocat fait le pari d'employer une forme d'argumentation patriotique qui consiste à souligner un fort contraste entre une époque révolue de participation civique vertueuse et une crise démocratique actuelle dans l'espoir de plaire aux juges et notamment aux juges conservateurs, pour répondre à un désir de constituer un dossier bipartite qui ne pourra pas être accusé de n'être qu'une réaction partisane à l'élection de Donald Trump.

En outre, la Constitution occupe une fonction cruciale dans le texte, non seulement pour des raisons juridiques puisque la plainte doit explicitement faire référence aux droits ici enfreints, mais également en tant que texte historique qui témoigne de la vision des « Pères Fondateurs ». En appuyant la vision des « Pères Fondateurs », la plainte du procès *A. C. v. Raimondo* insiste sur le lien entre l'éducation et les droits inaliénables garantis par la Constitution fédérale, y compris l'article IV et la clause qui assure et impose à chaque État une forme républicaine de gouvernement. Pour asseoir son autorité, le discours choisi par l'équipe de Michael Rebell s'efforce donc de glorifier la vision des Pères fondateurs et fait appel à une vision nationaliste, tirant sur l'exceptionnalisme américain²⁸. Cette essentialisation du passé permet en fait à l'avocat de prouver la situation de crise actuelle de la démocratie. Cet argument de crise s'appuie donc sur la notion de tradition démocratique américaine, elle-aussi tissant une certaine relation entre passé et présent. Le texte de *A. C. v. Raimondo* répond ainsi

à la fois au présentisme et à l'originalisme, deux concepts et doctrines juridiques qui pourraient paraître contradictoires. Le présentisme impose ici la lecture des faits présents comme point de départ et point d'arrivée et le passé est un instrument qui vient renforcer l'argument de l'avocat. L'originalisme est une doctrine juridique qui cherche à appliquer la Constitution à la lettre, telle qu'elle fut pensée par ceux qui l'ont rédigée²⁹.

L'historiographie, elle, s'est éloignée de l'idéalisation de la vision de ceux qui rédigèrent la Constitution³⁰. Cependant, il serait très caricatural de considérer que d'un côté l'histoire s'efforcerait de tenir sur le passé un discours objectif, nuancé et apolitique, tandis que le droit s'autoriserait la partialité et l'instrumentalisation des savoirs. Certaines écoles de pensées en histoire ont profondément marqué la société, en France comme aux États-Unis, notamment en promouvant des interprétations racistes du passé. Le courant d'interprétation de l'époque de la Reconstruction, soit la période ayant succédé à la Guerre de Sécession, représenté par l'historien William A. Dunning (1857-1922) a longtemps dominé l'historiographie. Le discours de Dunning et de ses disciples émanait d'une vision raciste de l'histoire des États du Sud, puisqu'il justifiait l'interdiction de vote pour la population noire par l'ingérence supposée des États du Nord³¹. Le droit quant à lui jouit par ailleurs d'une certaine flexibilité et capacité d'innovation dans la construction du récit lorsqu'il s'agit de réforme institutionnelle, comme le montrent plusieurs procès iconiques tels que *Brown v. Board of Education* (1954), qui a rendu publics les travaux du psychologue Kenneth Clark qui démontrait l'impact psychologique de la ségrégation des écoles en prouvant que les enfants noirs internalisaient l'image inférieure que leur renvoyait la société ségréguée et raciste dans laquelle ils évoluaient³². Le discours historique révisé quant à lui sans cesse les événements et retravaille les analyses à la lumière du présent. Jelani Cobb expose les travers de discours historiques et juridiques qui associent la concentration d'une population noire dans des institutions ou des quartiers et les blessures psychologiques et désavantages sociaux. Les deux disciplines visent donc, à leur manière, au progrès de la société. Par la prise de conscience historique ou le recours juridique, toutes deux tentent de pallier les injustices et viennent parfois à s'allier, comme dans le cas présent.

I Faire un présent correcteur de l'injustice passée

Dégageant les différences entre vérité juridique et vérité historique, Crom et Martin déclarent que « l'historien observe et explique » et que « le juge, lui, doit rendre une sentence³³ ». Cette dichotomie, cependant, ne rend pas compte du désir de l'historien de mettre au jour certains faits et procédés, désir qui peut, dans certains cas, relever d'une intention de démontrer des injustices passées. La littérature historique récente démontre les nombreux désavantages structurels que les écoles perpétuent et exacerbent pour certaines parties de la population étasunienne en matière de discipline scolaire, d'accompagnement, de financement et d'accès à l'éducation³⁴. Ces travaux en eux-mêmes ne corrigent pas ces injustices, mais ont l'ambition de fournir une leçon à leurs lecteurs contemporains. Par exemple, dans l'espoir d'influencer la nature d'un nouveau programme de formation pour les enseignants de New York qui vise à réduire les préjugés racistes, un groupe d'historiens spécialistes de l'éducation aux États-Unis a récemment publié un article dans la presse pour promouvoir l'importance de l'histoire dans les réformes pédagogiques actuelles³⁵.

La démarche juridique est plus directement interventionniste et tente explicitement de fournir un recours légal. Cependant, les cadres juridiques dictent le type d'injustices que la loi reconnaît et restreint ainsi les arguments pouvant être avancés. La Clause de Protection égale (*Equal Protection Clause*), clause historiquement capitale dans l'argumentaire des avocats qui bâtissent un procès autour des droits civiques, établit qu'« aucun État ne pourra, dans sa juridiction, [...] refuser à une personne une protection identique à celle inscrite dans les lois³⁶ ». Les mécanismes par lesquels les juges déterminent si oui ou non il y a infraction à cette loi sont multiples et ils diffèrent selon la catégorie identitaire des plaignants. Les catégories dites protégées incluent celle de la couleur de peau, du sexe, de la religion et de la nationalité, entre autres. Si les plaignants rentrent dans ces catégories, les juges appliqueront un contrôle de constitutionnalité approfondi (*strict scrutiny*) qui est à l'avantage des plaignants. Le statut social et la pauvreté ne font cependant pas partie des catégories protégées, ce qui a posé problème lors du procès *San Antonio v. Rodriguez* (1973), où les plaignants ont tenté d'établir que les enfants pauvres d'Edgewood ne recevaient pas les mêmes bénéfices en matière d'éducation publique que ceux d'Alamo Heights simplement parce qu'ils étaient plus pauvres que ces derniers. Puisque la pauvreté n'est pas une catégorie protégée par le droit et que les juges de la Cour Suprême ont refusé, à cette occasion, d'ajouter ce statut à la liste des catégories protégées, il suffisait pour les juges de déterminer si la situation était basée sur une motivation rationnelle de la part de l'État du Texas. C'est ce qu'ils conclurent.

Par ailleurs, la dimension raciale des inégalités en éducation est particulièrement clivante dans le climat présent au vu des positions des juges de la Cour Suprême actuelle et de façon plus générale depuis la fin de l'ère des mandats de déségrégation³⁷. Si la recherche en sciences humaines examine l'intersection entre race, classe, genre, nationalité et emplacement géographique, la loi américaine, elle, ne connaît qu'une catégorie par requête³⁸. Faut-il aborder, dans le contexte actuel, la discrimination raciale aux États-Unis telle qu'elle est perpétuée par les écoles, souvent sous-financées lorsque leur population n'est pas majoritairement blanche ? Cette question est revenue plusieurs fois durant le travail de recherche et celui d'élaboration de la plainte, et a divisé les membres de l'équipe de travail. Tous reconnaissent sans équivoque la dimension raciale évidente des inégalités des chances en milieu scolaire, la longue histoire d'interdiction des droits civiques des populations noires, ainsi que les nombreux obstacles que rencontrent les élèves issus de familles immigrées, mais certains souhaitaient s'éloigner de ce type d'argument pour les besoins stratégiques du dossier. En effet, la longue histoire de déségrégation des écoles placera ce procès en cours de préparation dans une lignée à laquelle la Cour Suprême ne serait a priori pas favorable³⁹. L'équipe a finalement décidé de ne pas aborder cette question de façon explicite. Il s'agit donc ici d'établir un précédent, d'établir le droit à l'éducation, ce qui ouvrira la porte à des procès futurs qui pourront, eux, se concentrer sur la discrimination raciale.

Lors de ces débats, les questions du militantisme et de l'aspect politique de la démarche se sont posées de façon saillante. Si la discipline historique reconnaît depuis longtemps qu'elle n'a pas vocation à viser l'objectivité, le degré acceptable de parti pris de l'historien ou de l'historienne est rarement défini, comme si la rigueur de la preuve pouvait en elle-même limiter les excès⁴⁰. Par exemple, le débat sur l'inclusion de la discrimination raciale dans la plainte a poussé cette discussion au sein de l'équipe à la limite du paradoxe : c'est le droit, en forçant par ses contraintes l'effacement de la question raciale, qui ne rend pas justice à l'analyse historique.

Cette question est de nature différente pour l'avocat, dont le parti pris est un prérequis. C'est l'activisme politique de la branche judiciaire dans son ensemble qui pose question : revient-il aux tribunaux de justice de réformer la société⁴¹ ? De nombreux procès contestant les inégalités structurelles du financement des écoles dans certains États ont en effet échoué car certains juges refusent de se pencher sur ce type de dossier qui, selon eux, relève de questions politiques sur lesquelles seuls les législateurs peuvent s'exprimer. Ce travail met donc au défi les codes professionnels des deux disciplines.

I Conclusion

En 1973, l'arrêt *San Antonio v. Rodriguez* établit par précédent que l'éducation n'est pas un droit fondamental couvert par la Constitution fédérale. Quarante-cinq ans plus tard, Michael Rebell entreprend de rouvrir ce procès. Sa démarche témoigne de la conviction intime que le droit peut être un outil de progrès. L'avocat vise à intervenir dans le présent pour créer un futur meilleur. C'est ainsi motivé qu'il construit l'image d'un présent injuste, mais remédiable. L'historienne participe à ces efforts en menant des recherches historiques orientées vers un but préétabli, en utilisant des outils de catégorisation et d'analyse spécifique et des sources restreintes pour construire un récit légitime qui répond aux exigences de la stratégie juridique.

Se pose ici la question des rapports professionnels entre les disciplines dans le contexte actuel de questionnement constant de la pertinence des sciences humaines : l'histoire doit-elle et peut-elle démontrer son utilité présente ? Dans un monde où la recherche doit faire preuve de sa pertinence immédiate, le chercheur doit parfois s'adapter aux demandes d'autres disciplines et d'autres démarches tout en réaffirmant l'importance des sciences humaines.

La discipline historique, instrumentalisée pour des besoins juridiques, fait donc doublement face à des dynamiques présentistes. Non seulement les méthodes de recherche se voient orientées vers les nécessités présentes du procès, mais c'est la vision même de l'importance de l'histoire comme discipline utile dans le présent qui valorise et encourage ce type de collaboration. ●

¹ Organization of American Historians, « Law and the Courts », *The American Historian*, November 2017.

² EdBuild, « Resource Inequality: Shortchanging Students », Edbuild.org. [En ligne], 2014 [consulté le 15 avril 2018], <https://edbuild.org/content/resource-inequality-2014/shortchanging-students.pdf>.

³ Levine Joe, « Making a Federal Case : Michael Rebell and his students hope to convince the Supreme Court that education is a Constitutional Right », *TC TODAY*, 2017, p.10-16.

⁴ *A. C. v. Raimondo*, 1 :18-cv-00645, District Court, D. Rhode Island.

⁵ Calves Gwénaële, « France – États- Unis : deux cultures juridiques », *Cahiers français*, n° 288 (Le droit dans la société), octobre-décembre 1998, p.28-34.

⁶ *Brown v. Board of Education of Topeka*, 347 U.S. 483 (1954).

⁷ Ryan, James, *Five Miles Away, A World Apart : One City, Two Schools, and the Story of Educational Opportunity in Modern America*, New York, N.Y., Oxford University Press, 2011, p.130-131.

⁸ Orfield Gary (dir.), « E Pluribus... Separation: Deepening Double Segregation for More Students », The Civil Rights Project. [En ligne], Septembre 2012 [consulté le 16 mai 2018], https://www.civilrightsproject.ucla.edu/research/k-12-education/integration-and-diversity/mlk-national/e-pluribus...separation-deepening-double-segregation-for-more-students/orfield_epluribus_revised_omplete_2012.pdf.

⁹ Sracic Paul, *San Antonio v. Rodriguez and the Pursuit of Equal Education : The Debate over Discrimination and School Funding*, Lawrence, KS, Kansas University Press, 2006.

¹⁰ Baker Bruce (dir.), « Is School Funding Fair? A National Report Card », edlawcenter.org. [En ligne], février 2018 [consulté le 7 mai 2018], http://www.edlawcenter.org/assets/files/pdfs/publications/Is_School_Funding_Fair_7th_Editi.pdf.

¹¹ Baker Bruce et Welner Kevin, « School Finance and Courts : Does Reform Matter, and How Can We Tell », *Teachers College Record*, vol. 113, n° 11, 2011, p.2374–2414 ; Jackson, Johnson, Persico, « The Effects of School Spending on Educational and Economic Outcomes: Evidence from School Finance Reforms », NBER Working Paper n° 20847, 2015.

¹² Michael Rebell était l'avocat principal dans le procès *Campaign for Fiscal Equity, Inc. (CFE) v. State of New York*, (2005) qui mena la Cour Suprême de New York à déclarer que le mécanisme de financement des écoles de l'État de New York était inconstitutionnel.

¹³ Au sujet de l'école et de la préparation à la vie citoyenne à l'école, voir *Ravez Claire, Regards sur la citoyenneté à l'école. Dossier de veille de l'IFE*, n° 125, juin. Lyon : ENS de Lyon, 2018. En ligne : <http://veille-et-analyses.ens-lyon.fr/DA/detailsDossier.php?parent=accueil&dossier=125&lang=fr>.

¹⁴ Sophie Culpepper, « State grapples with lack of resources for English language learners », *Brown Herald*, 26 avril 2018.

¹⁵ Borg Linda, « Legislation would require R.I. students to get lessons on historical U.S. documents », *Providence Journal*, 3 mars 2017.

¹⁶ Erickson Ansley, Highsmith, Andrew, « Segregation as Splitting, Segregation as Joining: Schools, Housing and the Many Modes of Jim Crow », *American Journal of Education*, vol. 121, n° 4, 2015, p.563–95 ; Straus Emily, *Death of a Suburban Dream: Race and Schools in Compton*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2014 ; Kruse Kevin, *White Flight: Atlanta and the Making of Modern Conservatism*, Princeton University Press, 2007.

¹⁷ Erickson Ansley, *Making the Unequal Metropolis : Desegregation and Its Limits*, Chicago, IL, Chicago University Press, 2016.

¹⁸ Donato Ruben, « Sugar beets, segregation and schools : Mexican Americans in a northern Colorado community, 1920-1960 », *Journal of Latinos and Education*, vol. 2, n°2, 2003, p.69–88.

¹⁹ Briffault Richard, « The Role of Local Control In School Finance Reform », *Connecticut Law Review*, vol. 24, 1992, p.773–812.

²⁰ Frug Gerald, « The Legal Technology of Exclusion in Metropolitan America », in Kruse Kevin et Thomas Sugrue (dir.), *The New Suburban History*, The University of Chicago Press, 2006.

²¹ Chayes Abram, « The Role of the Judge in Public Law Litigation », *Harvard Law Review*, n°89, 1976, p.1281, p.1284 ; Kagan Robert, *Adversarial Legalism: The American Way of Law*, Harvard University Press, 2001.

²² Reese William, *Testing Wars in the Public Schools*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2013 ; Berliner David et Bruce Biddle, *The Manufactured Crisis : Myths, Fraud, And The Attack On America's Public Schools*, Basic Books, 1995.

²³ Rebell Michael, *Courts and Kids : Pursuing Educational Equity through the State Courts*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 2009.

²⁴ L'équipe de recherche a examiné en profondeur la situation éducative et juridique l'Illinois, le Connecticut, la Floride, l'Arizona, et le Rhode Island.

²⁵ Mounquengui Steve-Wilifrid, Kamel Afia, et Karine Tilly Jean-Joseph, « Du paradigme de la crise en philosophie », *Spécificités*, vol. 4, n°1, 2011, p.5-14.

²⁶ Rebell Michael, *Flunking Democracy: Schools, Courts, and Civic Participation*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 2018.

²⁷ Howell Martha, *Prevenier Walter, From Reliable Sources : An Introduction to Historical Methods*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, p.9.

²⁸ Hennebel Ludovic, Van Waeyenberge Arnaud, (dir.), *Exceptionnalisme américain et droits de l'homme*, Dalloz, 2009.

²⁹ Cette doctrine juridique fut récemment représentée par le juge de la Cour Suprême Antonin Scalia, décédé en 2016. Scalia Antonin, *A Matter of Interpretation : Federal Courts and the Law : Federal Courts and the Law*, Princeton University Press, 1998.

³⁰ L'historiographie met au contraire l'accent sur les violences de l'esclavage et les violences de l'époque où les institutions furent érigées et leurs héritages. Kendi Ibram X, *Stamped From the Beginning : The Definitive History of Racist Ideas in America*, Nation Books, 2016.

³¹ Konczal Mike, « How Radical Change Occurs : An Interview With Historian Eric Foner », *The Nation*, 3 février 2015.

³² Aujourd'hui, l'héritage de ce procès historique fait débat : en 2014, Jelani Cobb publie dans le journal *The New Yorker* une tribune sur l'ambivalence du message véhiculé par *Brown v. Board*. Cobb Jelani, « The Ambivalent Legacy of *Brown v. Board* », *The New Yorker*, 15 mai 2014.

³³ Le Crom Jean-Pierre, Martin Jean-Clément, « Vérite historique, vérité judiciaire », *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, n°47, juillet-septembre 1995, p. 196–198.

³⁴ Parmi les travaux récents sur plusieurs aspects de l'injustice dans le domaine éducatif, voir notamment Dougherty Jack, *On The Line: How Schooling, Housing, and Civil Rights Shaped Hartford and its Suburbs*, Amherst College Press, 2018 ; Walsh Camille, *Racial Taxation: Schools, Segregation,*

and *Taxpayer Citizenship, 1869-1973*, University of North Carolina Press, 2018 ; Sanders Crystal, *A Chance for Change: Head Start and Mississippi's Black Freedom Struggle*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2016 ; Erickson Ansley, *Making the Unequal Metropolis: Desegregation and Its Limits*, Chicago, IL, Chicago University Press, 2016 et Straus Emily, *Death of a Suburban Dream : Race and Schools in Compton*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2014.

³⁵ Erickson Ansley, Jones Brian, Sanchez Adam, « As historians and New York City educators, here's what we hope teachers hear in the city's new anti-bias training », *Chalkbeat*, 18 mai 2018.

³⁶ Parmi les arrêts les plus connus figurent par exemple deux procès qui s'appuyèrent sur la clause de protection égale du quatorzième amendement de la constitution fédérale des États-Unis : *Loving v. Virginia*, 388 U.S. 1 (1967), où la Cour Suprême déclara que les lois anti-mariages interracialiaux étaient inconstitutionnelles, et *Brown v. Board of Education of Topeka*, 347 U.S. 483 (1954), qui mit fin à la ségrégation explicite des écoles.

³⁷ Orfield Gary, Eaton Susan, *Dismantling Desegregation : The Quiet Reversal of Brown v. Board of Education*, The New Press, 1997.

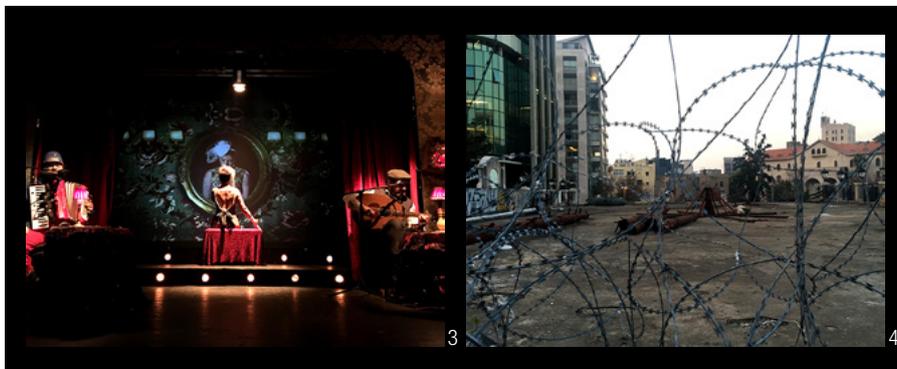
³⁸ Walsh Camille, « Erasing Race, Dismissing Class : *San Antonio Independent School District v. Rodriguez* », *La Raza Law Journal*, vol. 21, 2015.

³⁹ Klarman Michael, « How Brown Changed Race Relations : The Backlash Thesis », *Journal of American History*, vol. 81, n°1, juin 1994.

⁴⁰ La question de la place de l'objectivité dans l'écriture de l'histoire a suscité de nombreux débats. En France, les travaux d'Henri-Irénée Marrou, et plus récemment d'Ivan Jablonka illustrent le dépassement du mythe de l'histoire neutre. Marrou Henri-Irénée, *De la connaissance historique*, Seuil, Point histoire, Paris, 1954 ; Jaffré Yannick, « 'Dire l'histoire', entretien avec Ivan Jablonka », *Corps*, 2013/1 (N° 11), p.19-27.

⁴¹ Rebell Michael, Block Arthur, *Educational Policy Making and the Courts : An Empirical Study of Judicial Activism*, Chicago, IL, University of Chicago, 1982.

⁴² Ce fut par exemple le cas en Floride avec le procès *Haridopolos v. Citizens for Strong Sch., Inc.*, 78 So. 3d 605, 2011.



« Time's Up ! »

2018, le « *temps révolu* » des représentations sexistes à l'écran ?

Héloïse Van Appelghem, ED 267, IRCAV (EA 185), Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3

Résumé : Le scandale Weinstein a entraîné une remise en question de l'industrie cinématographique hollywoodienne, tout comme la lecture de certaines œuvres. Le médium filmique nous permet d'évaluer notre propre rapport au monde, en étudiant par exemple la représentation des femmes, leur place aussi bien dans la société qu'au cinéma. Porter un nouveau regard sur notre capacité à considérer les femmes comme des personnages à part entière dans la fiction permet aux chercheurs et chercheuses comme au grand public de mettre au jour les inégalités économiques et la sous-représentation féminine au cinéma. Au prisme des cultural and gender studies, la réception et l'interprétation des films permettent de lier représentations sexistes passées et questionnements du présent, et donc de présenter autrement les inégalités de genre.

Mots-clés : cinéma, actualité, représentations genrées, relectures, réception

Abstract: The Weinstein scandal has called the movie industry into question and has changed the public's perception of many movies. The film medium is a lens through which viewers can examine their relationships with the world, and scrutinize the representation of women and their place within society and more specifically within Hollywood. Studying the ways that women are depicted as characters in audiovisual fictions allows both academics and the mainstream audience to shed new light on the economic inequalities and the under-representation of women in the movie industry. Through the prism of cultural and gender studies, analyzing the reception and the interpretations of films makes it possible to link past sexist representations and reexaminations of the present, and in so-doing, identify gender inequalities.

Keywords: cinema, present time, gendered representations, reinterpretation, reception

I Introduction

En 2018, après l'affaire Weinstein, producteur accusé d'agressions sexuelles et de viols par plus de 90 femmes d'Hollywood en octobre 2017¹, poser la question de la représentation des femmes au cinéma permet de mettre à jour les inégalités de traitement entre hommes et femmes, dans les récits filmiques comme dans la société actuelle.

La réactualisation de débats publics sur les violences faites aux femmes et la culture du viol², désignant l'ensemble des discours, représentations médiatiques et audiovisuelles banalisant et normalisant les agressions sexuelles, s'accompagne

d'un renouvellement du discours artistique. Cela se traduit par une multiplicité de relectures aussi bien d'œuvres réalisées par des hommes accusés d'abus sexuels, que d'œuvres proposant des personnages fictionnels « séducteurs », à présent considérés comme ayant un comportement prédateur par différents publics. L'actualité concernant les droits des femmes impacte le monde du cinéma, du journalisme, mais aussi notre réception en tant que public.

Ainsi, le mouvement *Time's Up* (« le temps est venu »), initié par plus de 300 personnalités du cinéma pour lutter contre le harcèlement sexuel au travail, est devenu un cri de ralliement entre femmes dans le monde artistique ; en témoigne Oprah Winfrey lors de la cérémonie des Golden Globes 2018 déclarant : « Un nouveau jour est à l'horizon³. » Cette actualité nous oblige à questionner la place des femmes à Hollywood, les représentations genrées, et les rapports de pouvoir qui en découlent dans l'industrie cinématographique.

Face aux bouleversements de notre présent, et nos relectures contemporaines, comment lire et réinterpréter certains films mettant en scène le viol et sa banalisation ? L'espace audiovisuel fonctionne comme un révélateur des agitations sociales et politiques contemporaines. Il serait tentant de penser le cinéma comme reflet de notre société ; cependant, dire qu'il *reflète* notre présent est problématique car cela sous-tend l'idée de « miroir », impliquant une absence de médiation entre l'œuvre, la société qui la produit, et sa réception. Le sociologue Bruno Péquignot critique cette « théorie du reflet » selon laquelle les arts seraient le reflet de la vie sociale, les productions artistiques étant immédiatement déterminées par les conditions sociales et matérielles de leur production⁴. En revanche, une œuvre filmique peut être pensée par rapport à la société qui la produit, dans un contexte de remise en question du sexisme actuel. Il apparaît alors que le présent se construit en dialogue entre l'œuvre, sa production, sa réception et l'interprétation qui en est faite, dans une réalité socio-politique déterminée. Comme l'explique le théoricien de l'art Gérard Genette, on ne lit jamais deux fois la même œuvre : ce qu'il appelle « la transcendance d'une œuvre » nous aide à comprendre comment celle-ci peut être comprise différemment selon des lieux, des époques et des contextes différents⁵. L'œuvre, en dépassant son immanence, devient multiple par les différents usages et interprétations qui la composent. Ainsi, sans parler du cinéma comme « reflet du réel », on peut dire qu'il *fait sens avec* le réel.

L'intégration du champ de la sociologie dans l'art et la culture, à travers les *cultural* et *gender studies* et les études de réception, permet en ce sens de montrer les liens tissés entre les films et leur contexte de production et de réception, et de « présentifier » les représentations sexistes pour les rendre manifestes, visibles, tout en actualisant notre regard sur les œuvres passées. Les *gender studies* poursuivent l'idée de Simone de Beauvoir selon laquelle « on ne naît pas femme, on le devient⁶ », montrant comment le genre est une construction sociale établissant des « rôles genrés » féminins et masculins, liés à des facteurs sociaux, culturels et économiques plus qu'à des différences biologiques.

Ainsi, nous verrons comment le « plafond de verre » d'Hollywood est bâti sur plusieurs niveaux, intrinsèquement liés : niveau économique, esthétique, puis narratif. Ce postulat permettra d'analyser la perpétuation de stéréotypes genrés et de motifs sexistes établis, et le refus de ce modèle à l'heure de *#MeToo*, par le questionnement du statut de l'artiste. Enfin, notre réception au présent aide à repenser la fiction du passé, et à reconsidérer les rapports de pouvoir en jeu à l'extérieur de l'œuvre comme en son intérieur.

Les femmes et le « plafond de verre » d'Hollywood, encore en 2018 ?

Analyser les représentations sexistes au cinéma nous amène à repenser un contexte de production marqué par la domination masculine, où les femmes sont sous-représentées dans les instances de pouvoir. Depuis les années 2000, des enquêtes pointent fréquemment les inégalités entre les sexes dans l'industrie du cinéma. L'universitaire Martha Lauzen, responsable du *Center for the Study of Women in Television and Film*, souligne qu'en 2014, « les hommes représentent 95% des cinéastes, 89% des scénaristes, 82% des monteurs, 81% des chefs de production et 77% des producteurs⁷ ». De même, une étude menée par l'Université de San Diego démontre que sur les 250 films ayant eu le plus de succès au box-office en 2017, seulement 11% sont réalisés par des femmes⁸. Les financements sont en majorité accordés à des réalisateurs, et le nombre peu élevé de femmes dans les instances de décision conforte l'enracinement des hommes dans les espaces de pouvoir. Déjà déterminantes dans les coulisses de l'industrie, ces inégalités s'implantent entre acteurs et actrices : en 2014, le salaire des actrices à Hollywood augmente jusqu'à 34 ans puis baisse progressivement, alors que celui des hommes augmente jusqu'à 51 ans et ne baisse jamais⁹. Si les disparités femmes-hommes se retrouvent aussi bien dans l'économie d'Hollywood que dans les représentations, c'est, pour Brigitte Rollet, parce que « l'industrie cinématographique mondiale contribue à la discrimination des femmes de par leur sous-représentation [...] et leurs rôles dans des positions subalternes¹⁰ ».

Ainsi, les normes qui dominent dans les scénarios sont très genrées. De plus, les femmes sont sous-représentées à l'écran : sur 800 films étudiés par l'Université de Californie du Sud¹¹, un tiers des personnages sont des femmes et seulement 26% d'entre elles appartiennent à des minorités ethniques. À l'inverse, 74% des personnages sont des hommes de plus de quarante ans. Pour Stacy Smith, qui dirigeait l'étude, Hollywood est un « épicentre des inégalités culturelles ». Les femmes ont aussi trois fois plus de risque d'être montrées nues à l'écran¹². Cette nudité porte une discrimination profonde : tandis que les acteurs ne sont pas stigmatisés, la carrière d'une actrice en est marquée durablement, parfois réduite à une scène où elle dévoile sa poitrine. Si montrer son corps peut être une façon de se le réapproprier dans un geste militant, une actrice est souvent « ramenée » à une scène de nu spécifique, réifiée et consultable à volonté sur internet, référencée sur la base de données *Mr Skin* qui recense des captures d'écran d'actrices qui se sont mises à nue dans un film, que l'internaute peut noter à l'envie, comme l'analyse cet article du journaliste Michael Atlan : « La nudité à l'écran, marque indélébile sur la carrière d'une actrice¹³. »



[Fig.1] Le site *Headless Women of Hollywood*¹⁴ regroupe toutes les affiches réifiant les corps de femmes, dénudés, sans visages, morcelés, entourés d'hommes souvent situés entre leurs jambes.

Cette réification des corps féminins présente ce que Laura Mulvey¹⁵ conceptualise comme le « *male gaze* » : le regard masculin serait dominant dans le cinéma classique hollywoodien, et proposerait un voyeurisme de la caméra sexualisant les femmes. Ce serait le dispositif genré permis par la caméra subjective qui générerait un regard érotisant sur les femmes en longeant leurs jambes, leur dos, leur nuque, morcelant le corps féminin pour créer des fétiches. Les récits filmiques auraient tendance à marginaliser les femmes, construites dans l'idée de paraître, tandis que les personnages masculins seraient les maîtres du regard, réglant l'apparition des femmes à l'écran [Fig.1].

Passives dans leur médiation par le regard, elles le sont également dans leurs actions narratives : l'étude « *She Giggles, he gallops*¹⁶ » analyse les didascalies des scénarios de 2000 films américains sortis après 1990 et montre que de façon majoritaire, les personnages féminins « câlinent, gloussent, crient, rougissent, sanglotent », alors que les personnages masculins ont tendance à « sauter, tuer, voler, tirer ou galoper ». Ces représentations perpétuent une certaine vision d'une féminité faible, fragile, sensible, et d'une masculinité forte et violente. L'étude illustre ainsi l'article de Steve Neale, « Masculinity as Spectacle¹⁷ », selon lequel le regard porté sur les corps masculins n'est pas équivalent à l'érotisation et à la réification portées sur les femmes. Le « *male gaze* », ici, tend à valoriser un modèle normatif de masculinité hégémonique¹⁸, à travers la force et la violence, suivant le système du viriarcas qui sous-tend une hiérarchie des sexes, où la figure de l'homme viril domine¹⁹.

Dans cette idée de violence des corps s'inscrit l'omniprésence du motif du viol et du film « *rape and revenge*²⁰ ». Le viol peut être utilisé comme ficelle narrative, pour motiver l'action du héros, ou rendre un personnage féminin « fort », tandis que les rapports sexuels montrant du plaisir ont tendance à être punis, comme l'analyse Linda Williams, auteure de *Screening Sex : une histoire de la sexualité sur les écrans*²¹ (2008). Lorsque la sexualité d'un personnage féminin n'est pas punie, elle peut être censurée : en 2010, le film *Blue Valentine*²² a été désigné dans un premier temps comme « NC-17 » (interdit aux moins de dix-sept ans non-accompagnés d'un adulte) puis finalement réévalué « Rated R » (les mineurs doivent être accompagnés d'un adulte), par la Motion Picture Association of America (MPAA) pour plusieurs scènes de cunnilingus. L'acteur principal Ryan Gosling dénonce cette ambivalence :

Toutes les formes de violences sexuelles dans un scénario sont acceptées par la MPAA dans le but de divertir, mais ils veulent que nous regardions ailleurs lorsqu'une scène montre une femme sexuellement active. C'est misogyne par nature d'essayer de contrôler la sexualité féminine²³.

Une tendance qui dépasse le monde du cinéma et révèle comment la misogynie ambiante imprègne les biens culturels, analysée par l'historien de l'art Régis Michel : « L'art d'Occident ne sait parler de sexe que sur un seul mode : la violence. Il vaudrait mieux dire le viol²⁴. »

Déjà freinés dans leur libre droit à leur corps, les personnages féminins sont limités dans leur droit à la parole : à Hollywood, entre 2007 et 2014, les femmes n'ont qu'un tiers des répliques dans les 700 plus grosses productions²⁵. Tandis que les hommes gagnent du temps de parole avec l'âge, les femmes deviennent muettes²⁶, ce qui conforte les normes de genre selon lesquelles les femmes seraient confinées dans la passivité et l'inaction.

« Que faire, à présent ? ». Pour une réappropriation du champ économique, corporel et narratif.

En 2015, lors de la cérémonie *Women of the Year* organisée par le magazine *Glamour*, l'actrice Reese Witherspoon tient un discours engagé sur les rôles genrés sexistes souvent proposés dans des scénarios hollywoodiens. Ouvertement féministe aussi bien par sa filmographie (*La Revanche d'une blonde* [Robert Luketic, 2001], *Walk the Line* [James Mangold, 2005]) que par sa société de production (Pacific Standard ayant produit *Gone Girl* [David Fincher, 2014] et *Wild* [Jean-Marc Vallée, 2014], deux récits centrés sur des héroïnes, qui ont rapporté ensemble près de 50 millions de recettes), elle reprend parodiquement cette formule prononcée dans les films par de nombreux personnages féminins, passifs, qui attendent l'action du héros : « *What do we do now ?* ». Ce questionnement peut faire l'objet d'une réappropriation par des femmes activistes à Hollywood, mais aussi à une échelle plus large par les chercheur·e·s en cinéma et en *gender studies*, la presse, et le public. En effet : « Que faire, à présent ? ». En produisant la série *Big Little Lies*²⁷, dont le succès est reconduit pour une deuxième saison avec l'actrice iconique Meryl Streep, Reese Witherspoon entend mettre fin aux tropes sexistes. Elle propose un récit féministe fort centré sur les violences faites aux femmes, dans la lignée de nombreuses séries défiant les normes genrées, comme l'analyse Iris Brey dans son ouvrage *Sex and the Series*²⁸. Au cinéma, pour mettre fin aux inégalités femmes-hommes, la chercheuse Stacy Smith propose une clause contractuelle : l'« *inclusion rider*²⁹ » permettant aux stars d'exiger une représentation réaliste des femmes et des minorités quand elles acceptent un rôle dans un film. Le Festival de Cannes 2018 est à cet égard inédit : après la montée des marches de 82 femmes réclamant l'égalité salariale, menées par Cate Blanchett et Agnès Varda, et symbolisant les 82 réalisatrices ayant concouru dans l'histoire du festival depuis 1946 (contre 1688 réalisateurs ayant gravi les marches), une charte pour la parité dans les festivals de cinéma a été signée par les délégués du festival Thierry Frémaux, Charles Tesson et Paolo Moretti pour signifier que « le monde a changé³⁰ ».

Aujourd'hui, l'articulation entre les abus mis au jour par l'affaire Weinstein et les limites de l'art peut donc être repensée. En effet, comment aborder certaines œuvres, adouées autant par la presse que par les spectateurs, lorsqu'elles sont revues et entraînent un éveil de conscience concernant la représentation du viol ou les conditions de tournage ?

La remise en question du statut de l'artiste face à son œuvre, et le sursaut antiféministe

Les comportements passés de certains réalisateurs ne semblent à présent plus tolérés³¹. Cette prise de conscience nouvelle entraîne une désacralisation du statut de l'artiste. Laurent Jullier explique que deux postures existent chez le spectateur : « ceux qui considèrent que l'esthétique est autonome et ceux qui estiment qu'elle est connectée à l'éthique et à la morale³² ». Il est par exemple possible de lire autrement aujourd'hui l'œuvre de Roman Polanski, accusé de viol sur mineure, qui présente dans sa filmographie une récurrence du motif du viol, que cela soit dans *Rosemary's Baby*³³ (1968) ou *Tess*³⁴ (1979). Dans cette optique, l'analyse d'un film prend en compte la position de l'auteur, sa *persona*³⁵, le contexte social et politique de l'œuvre dans lequel elle s'inscrit.

Mais les remises en question du sexisme structurel sont souvent accompagnées par un rejet antiféministe, retour de bâton inévitable, comme l'explique l'historien Maurice Daumas dans son ouvrage *Qu'est-ce que la misogynie ?*³⁶. Ce rejet masculiniste, expression réactionnaire d'une « crise de la masculinité » réactualisée, peut prendre forme dans la réception faite par une partie du public. Ainsi, alors que *Mad Max : Fury Road*³⁷ (2015) a été loué pour sa puissance politique, du fait de l'image féministe portée par le personnage de Furiosa, une partie du public masculin aux États-Unis a perçu le film comme une menace, surpris de voir le premier rôle attribué à une femme d'action (et non pas à Max) dans un univers plutôt viril. Des activistes du mouvement viriliste MRA (*Men's Rights Activists*) ont alors dénoncé ce nouveau *Mad Max* comme un « cheval de Troie des féministes d'Hollywood » qu'il fallait boycotter³⁸ ; en 2017, ces activistes masculinistes s'en prennent également à *Star Wars, épisode VIII : les derniers Jedi*, réalisé par Rian Johnson³⁹, estimant que le nouvel opus donnait trop de place aux femmes, et proposent une nouvelle version du film sans femmes, passant de 2h32 à 46 minutes, intitulé *The Last Jedi : De-feminized fandedit aka The Chauvinist Cut*⁴⁰ (« Les Derniers Jedi : la version fan sans-femme alias le montage macho »).

La relecture des œuvres de fiction face à #MeToo : le cas des films produits par Harvey Weinstein

A l'opposé de ces discours antiféministes, où les droits des femmes sont remis en cause dans la réalité comme dans la fiction, se trouve une nouvelle interprétation d'œuvres filmiques jugées dorénavant comme problématiques dans leurs représentations des relations femmes-hommes.

Les révélations de l'actrice Uma Thurman sur les conditions de tournage de *Kill Bill Volume 1 & 2*⁴¹ (2003, 2004), diptyque suivant le motif *Rape and revenge* réalisé par Quentin Tarantino, jettent une nouvelle lumière sur la violence à l'égard des femmes dans l'espace de la narration et réactualisent la frontière entre fiction et réalité, entre agressions passées dans l'ombre des coulisses et prise de parole au présent dans l'espace médiatique. En effet, derrière l'héroïne d'action Beatrix Kiddo présentée comme forte physiquement et mentalement, experte en arts martiaux, et combattant une figure patriarcale abusive incarnée par Bill, l'on découvre à présent une actrice violentée loin des projecteurs : agressée sexuellement en 1994⁴² lors de l'avant-première de *Pulp Fiction* par Harvey Weinstein, le producteur attitré des films de Tarantino, et étranglée par le réalisateur pour tourner des scènes sous couvert de « réalisme », Tarantino étant allé jusqu'à lui faire subir un accident de voiture grave avec des séquelles importantes⁴³. Les violences subies par son personnage de fiction (massacrée par son ancien gang, laissée pour morte, violée dans le coma par un infirmier pendant quatre ans, enterrée vivante...) résonnent différemment aujourd'hui. Ce nouvel éclairage sur *Kill Bill* est d'autant plus justifié que le réalisateur a avoué qu'il était au courant des agissements de Weinstein sur Uma Thurman à l'époque. Il reste que le personnage qu'Uma Thurman incarne ne semble pouvoir s'émanciper qu'en traversant des épreuves d'une grande violence, qu'elle soit physique, sexuelle, psychologique, reflétant les abus subis par l'actrice hors du champ de la caméra.

Ce post-féminisme problématique proposé par Quentin Tarantino se poursuit dans un autre de ses films, également produit par Harvey Weinstein, *Boulevard de la Mort*⁴⁴ (2007), qui peut aujourd'hui être revu suite à la parution

de l'autobiographie *Brave* de Rose McGowan en 2018. L'ouvrage nous permet de faire le lien entre son passé de victime d'Hollywood, et la réinterprétation de la fiction au prisme du présent, lorsqu'elle revendique son statut de survivante, en dépit de son viol par Harvey Weinstein en 1997. Dans ce film, Rose McGowan est la première victime d'un tueur en série qui assassine des femmes sur la route à l'aide de sa voiture. La mise à mort par la voiture, prolongement phallique qui pénètre de force le véhicule des passagères, est une figuration sexuelle explicite de la puissance de la domination masculine [Fig.2]. Le personnage Stuntman Mike éprouve un plaisir jouissif à punir les femmes sur la route, ce qu'on retrouve dans le choix du montage (la scène d'accident est remontrée sous quatre angles différents, s'attardant sur le démembrement des corps féminins), du cadrage (lorsqu'un plan montre un objet phallique installé sur le capot de la voiture, placé entre les jambes du tueur), et du discours (« Tu veux que ça chauffe ? Suce ça, chienne⁴⁵ ! » s'exclame Mike en percutant la voiture des femmes).



[Fig.2] Dans *Boulevard de la Mort*, la voiture est utilisée comme une arme phallique violente par Stuntman Mike, qui, tel un prédateur, repère ses futures victimes sur la route (le « male gaze »).

Fétichisé pendant tout le film (jambes, pieds, fesses sont exposés en gros plan), le corps féminin est amputé, meurtri, torturé, symbolisant une action punitive envers ces femmes qui prennent la route, boivent avec des hommes dans des bars, parlent librement de sexualité et contrôlent leur corps (Butterfly exécute une *lap dance* pour Stuntman Mike). Comme l'exprime justement Rose McGowan dans son autobiographie :

Tarantino a toujours été encensé pour ses personnages féminins forts. Mais regardez ce qu'elles traversent. [...] Jungle Julia [...] meurt lorsqu'une voiture la coupe en deux par le vagin. Sa jambe démembrée passe à travers la fenêtre. Une autre femme a le visage écrasé par un pneu qui dérape. Mon personnage, Pam, est torturée dans une voiture et se fait fracasser le visage contre le plexiglas avant de passer l'arme à gauche. Ce que les femmes de Tarantino gagnent en force, elles le paient en brutalité⁴⁶.

Maxime Cervulle analyse ces scènes comme une « métaphorisation du sexe par la violence⁴⁷ », où les femmes, figures opprimées de la société patriarcale, « ne s'en sortent qu'aux prix de la reproduction des structures de pouvoir hégémonique⁴⁸ » puisque, en poursuivant à leur tour le tueur, ces héroïnes inversent le rapport de force en proposant un même viol métaphorique hétéronormé (elles reprennent le langage de Mike, aux insultes misogynes et homophobes, où le tueur devient la « salope » : « *bitch* ! », crient-elles, en le menaçant : « T'aimes pas te faire enculer, hein ? [...] Je suis la plus grosse bite sur la route⁴⁹ ! »). Ainsi, l'héroïne reprend le

flambeau de l'opresseur en reprenant le volant de sa voiture, place du conducteur et symbole d'un pouvoir masculin.

De même, alors que Robert Rodriguez, le réalisateur de *Planète Terreur*⁵⁰, diptyque de *Boulevard de la Mort*, estime qu'il a construit un personnage féminin courageux pour Rose McGowan⁵¹, l'actrice décrit de son côté une expérience traumatisante. Marquée par « la folie, le manque de sommeil, la perte de poids, les attaques permanentes de toutes parts et la solitude⁵² », abusée psychologiquement par le réalisateur⁵³, elle s'est sentie trahie par ce dernier qui avait exigé une scène où Tarantino tente de la violer alors qu'elle lui avait raconté le viol dont elle avait été victime. Ultime trahison : Robert Rodriguez choisira de vendre son film à Weinstein. Rodriguez explique avoir voulu créer une super-héroïne dans la fiction permettant d'affronter Weinstein dans la réalité. Cette héroïne qui perd sa jambe, fauche les violeurs et survit à l'apocalypse aurait été un moyen pour le réalisateur de réparer la double injustice dont avait été victime Rose McGowan, violée par le producteur et persécutée par son bourreau le reste de sa carrière. Tandis que Robert Rodriguez voit ce rôle-titre comme une façon de se venger du producteur ayant blacklisté l'actrice du monde du cinéma après un accord de non-divulgaration pour taire son viol⁵⁴, Rose McGowan s'est sentie abusée une nouvelle fois, en voyant ses films vendus à Weinstein : « la maltraitance que je subissais dans la vraie vie se doublait d'une dimension symbolique⁵⁵ ».

Réactualiser le médium filmique : pluralité de lectures par le grand public et les chercheur-e-s, face aux représentations genrées

Voilà pourquoi une réactualisation de certaines œuvres semble nécessaire. Des universitaires, mais aussi des journalistes, des spectatrices et spectateurs se mettent à réfléchir sur la culture du viol au cinéma. Dans cette optique, Laure Murat, professeure à l'UCLA, revient sur le film *Blow-Up*⁵⁶ (1966) qu'elle juge sexiste et propose de relire avec notre regard du présent certaines œuvres considérées comme « cultes » par le Septième Art :

Réviser son jugement n'a rien à voir avec la censure, mais dit que notre regard évolue [...] Une relecture des œuvres, à partir du moment présent, n'induit ni anachronisme, ni logique de tribunal. Elle permettrait de tracer la généalogie de ce qui unit, dans une solidarité complexe et souvent équivoque, notre imaginaire, nos pratiques sociales et nos valeurs collectives⁵⁷.

Dans cette logique, l'on peut analyser comment les héros de notre enfance adoptaient quasi-systématiquement une attitude prédatrice envers les personnages féminins⁵⁸ : James Bond, Rick Deckard dans *Blade Runner*⁵⁹ (1982) ou même Han Solo dans *Star Wars : L'Empire contre-attaque*⁶⁰ (1980) font usage de l'intimidation pour embrasser, toucher, attraper des femmes et les déshabiller malgré leur refus manifeste. L'agression sexuelle est érotisée, esthétisée, ou devient vecteur comique de l'action.



[Fig.3] Dans *Goldfinger*, James Bond agresse Pussy Galore jusqu'à ce que celle-ci ne résiste plus ; dans *Blade Runner*, Rick Deckard enferme Rachel, la plaque violemment contre la fenêtre, l'agrippe puis l'embrasse de force, avant d'exiger son consentement sous la menace : « Dis : 'embrasse-moi' » lui ordonne-t-il.



[Fig.4] Dans *Le Masque de Zorro*, le héros déshabille Elena avec son arme ; choquée, elle n'émet pas de résistance lorsqu'il l'embrasse.

C'est le cas dans *Le Masque de Zorro*⁶¹ (1998) où Zorro désarme Elena Montero (Catherine Zeta-Jones) puis lacère sa robe à la pointe de son épée pour la dénuder : elle se retrouve de fait à sa merci [Fig.4]. Cette scène d'agression est présentée comme une scène de séduction, puisqu'après avoir embrassé Elena de force, Zorro entamera une relation amoureuse avec elle. Dans *Goldfinger*⁶² (1964), James Bond se bat avec Pussy Galore dans une étable, la plaque au sol, puis l'embrasse ; mais la scène est présentée comme un moment romantique où Pussy Galore (au nom évocateur, que l'on pourrait traduire par « chatte à gogo »), qui le repoussait violemment n'émet soudain plus de résistance et se laisse embrasser [Fig.3]. Le personnage féminin apparaît dans une position de faiblesse, elle « succombe » à la force de l'homme qui appuie sa virilité par une étreinte forcée et semble « céder ». Cependant, le terme « céder » implique un rapport de force niant un consentement libre et éclairé, car « céder n'est pas consentir », comme l'explique très justement l'anthropologue féministe Nicole Claude Mathieu⁶³. La bande sonore aux tonalités enjouées rend difficile le décryptage des scènes d'agression sexuelle, créant des biais de lecture dans la réception de cette violence masculine qui devient une dynamique d'action permettant la mise en place d'une romance hétéronormée. Comment de telles représentations peuvent-elles être perçues par le public ? Une étude sociologique réalisée par Julia R. Lippman de l'Université du Michigan en 2015 montre comment les comédies romantiques où un homme insiste affectivement auprès d'une femme, la suit, l'espionne et persiste dans sa séduction seront souvent acceptées positivement par un public féminin : « On apprend aux hommes à être insistants, et les femmes sont conditionnées à être flattées par ce comportement⁶⁴ » prédateur. La fiction montre ainsi une vision fantasmée du harcèlement, perçu comme séduction par les personnages féminins comme par certaines spectatrices.

Enfin, la remise en question de représentations genrées dans les œuvres, et du statut de l'artiste démiurge amène une problématique d'ordre éthique, semblant prendre le pas sur l'esthétique d'une œuvre : doit-on boycotter les réalisateurs,

producteurs, acteurs accusés de violences contre les femmes ? Cette interrogation engendre des débats enflammés entre cinéphiles, fans de Roman Polanski, Woody Allen⁶⁵ et défenseurs des droits des femmes, comme le montre l'article de Clémentine Gallot, « Weinstein, Polanski, Louis CK... : Que peut-on encore regarder à l'heure des scandales⁶⁶ ? », qui regroupe plusieurs prises de position actuelles sur le sujet, de la part de chercheur·e·s en cinéma, journalistes, spectateurs et spectatrices. Certains arguent que les scandales associés à un réalisateur créent un sous-texte dérangeant autour de l'œuvre et prônent le boycott, d'autres préfèrent continuer à voir les œuvres, mais avec un œil nouveau ; d'autres encore différencient leur plaisir esthétique des actes répréhensibles du créateur, et décident d'un « tri sélectif ».

Dans ce sens, la base de données contributive *Rotten Apples*⁶⁷ a été créée en décembre 2017, pour permettre au public de savoir si un film est lié à un scandale sexuel : il sera alors décrit comme un « fruit pourri » si le réalisateur, le producteur, ou un acteur a été accusé de harcèlement sexuel. Le ou la spectatrice lambda contribue à enrichir le site, en soumettant des sources vérifiées, afin de faciliter une cinéphilie éthique. La consommation culturelle comme action politique peut alors porter une conscientisation du monde actuel. Le consensus semble se faire sur un point : il est temps de cesser d'excuser le comportement des artistes au nom de leur talent. Ainsi, alors que Roman Polanski avait été choisi comme maître de cérémonie de la 42^e cérémonie des Césars en 2017, puis avait renoncé à présider l'événement suite à une pétition appelant au boycott⁶⁸, il est aujourd'hui exclu de l'Académie des Oscars. L'acteur Kevin Spacey, visé par plusieurs accusations de harcèlement sexuel par de jeunes hommes, a été effacé du film *Tout l'argent du monde* (2017) par le réalisateur Ridley Scott puis remplacé par Christopher Plummer, mais a aussi été évincé de la série à succès *House of Cards*⁶⁹ qui continuera alors sans son protagoniste principal. La prise de conscience du traitement des abus sexuels se fait donc dans l'éviction de certaines figures masculines de Hollywood, à travers la déconstruction de la culture du viol, par la relecture des œuvres filmiques. Ces réceptions possibles sont le signe d'un présent mouvant. Une œuvre porte plusieurs temporalités en son sein : elle peut faire cohabiter une lecture issue de son contexte de production à sa sortie (la force virile et séductrice de James Bond lorsqu'il contraint une femme, comportement culturellement peu remis en question dans les années 1960) et une lecture féministe réactualisée depuis *#MeToo* par les victimes de violences sexuelles dénonçant la banalisation des comportements abusifs dans notre « temps présent » de 2018 (où le comportement de James Bond sera clairement désigné comme prédateur).

I Conclusion

A travers cette question du présent, nous pouvons remettre en cause les représentations genrées du passé, afin de se questionner finalement sur l'articulation entre éthique et esthétique : comment la beauté plastique, l'agencement des scènes, le choix du cadrage, peuvent s'agencer avec le discours social et politique sur le genre et les sexes, et les représentations que porte le film. Ces analyses sous le prisme du présent permettent de mieux comprendre comment le « plafond de verre » d'Hollywood est produit par la conjonction d'éléments étroitement liés : le système économique inégalitaire favorisant le pouvoir des hommes dans la réalisation et production de films, le traitement des femmes dans les coulisses, l'esthétique des films fondés sur le « *male gaze* », la perpétuation de motifs genrés à l'écran, et la réception du public, renforçant une misogynie structurelle.

La complexité du rapport entre les œuvres et leurs publics est présentée par une nouvelle réception, sous-tendue par une triple réflexion cherchant à savoir, d'une part, comment considérer les œuvres réalisées par des auteurs de violences sexuelles, d'autre part, les œuvres qui ont permis des abus en coulisses, et en enfin celles qui participeraient insidieusement à la culture du viol, en alimentant des représentations sexistes. Ainsi, la polysémie d'une œuvre filmique se construit par sa faculté à rendre visible une réalité sociale contemporaine, à travers sa narration puis sa réception par le ou les publics qu'elle rencontre, et à rendre manifestes et interrogeables nos représentations du monde. ●

¹ Cf. Farrow Ronan, « From aggressive overtures to sexual assault : Harvey Weinstein's accusers tell their stories », *The New Yorker* [en ligne], 23/10/2017. [Consulté le 10/05/2018], <https://www.newyorker.com/news/news-desk/from-aggressive-overtures-to-sexual-assault-harvey-weinsteins-accusers-tell-their-stories>.

² Renard Noémie, *En finir avec la culture du viol*, pref. Michelle Perrot, Paris, Les Petits Matins, 2018.

³ *Le Monde*, « Un nouveau jour est à l'horizon ! : le discours poignant d'Oprah Winfrey aux Golden Globes », 08/01/2018. [Consulté le 10/05/2018]. http://www.lemonde.fr/cinema/video/2018/01/08/un-nouveau-jour-est-a-l-horizon-le-discours-poignant-d-oprah-winfrey-aux-golden-globes_5238975_3476.html.

⁴ Péquignot Bruno, *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁵ Genette Gérard, *L'œuvre de l'art I. Immanence et transcendance*, Paris, Edition du Seuil, 1994.

⁶ De Beauvoir Simone, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1974.

⁷ Rollet Brigitte, *Femmes et Cinéma : sois belle et tais-toi !*, Paris, Ed. Belin, 2017, p.28.

⁸ Cela correspond à une progression de 4% par rapport à 2014, mais pourtant le même pourcentage qu'en 2000.

⁹ *Ibid.*, p.36.

¹⁰ *Ibid.*, p.40.

¹¹ L'étude a été menée entre 2007 et 2015. Voir *University of South California*, « Inequality remains about the same in Hollywood films, USC study finds », 07/07/2016. [Consulté le 10/05/2018] <https://news.usc.edu/106914/inequality-remains-about-the-same-in-hollywood-films-new-usc-study-finds/>.

¹² *Id.*

¹³ Atlan Michael, « La nudité à l'écran, marque indélébile sur la carrière d'une actrice », *Slate* [en ligne], 02/05/2018. [Consulté le 10/05/2018] <http://www.slate.fr/story/160903/cinema-actrice-nue-nudite-ecran-hollywood-jennifer-lawrence-red-sparrow>.

¹⁴ *Headless Women of Hollywood* [en ligne], www.headlesswomenofhollywood.com.

¹⁵ Mulvey Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, n°16 (3), 1975.

¹⁶ Etude « *She Giggles, he gallops* » dirigée par Julia Silge (2017), [en ligne] <https://pudding.cool/2017/08/screen-direction/>.

¹⁷ Neale Steve, « Masculinity as spectacle », *Screen*, 24, 1983, p.2-17.

¹⁸ Raewyn Connell présente le concept de masculinité hégémonique, désignant le modèle dominant de masculinité dans la société patriarcale, dans *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014.

¹⁹ Le système viriarcal opprime les femmes comme les hommes : la masculinité hégémonique instaure une supériorité des hommes sur les femmes, mais aussi sur d'autres catégories d'hommes. Voir Gazzalé Olivia, *Le Mythe de la Virilité : un piège pour les deux sexes*, Paris, Robert Laffont, 2017.

²⁰ Cf. Clover Carol, *Men, Women and Chain Saws* (1992) qui analyse le motif du « rape and revenge » movie (« viol et vengeance »), renvoyant au récit d'une femme victime de viol qui cherche à se venger de son agresseur et retourne ses armes contre lui, dans l'idée d'une réappropriation de la violence masculine.

²¹ Williams Linda, *Screening Sex : une histoire de la sexualité sur les écrans*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 2008.

²² Cianfrance Derek, *Blue Valentine*, The Weinstein Company, Hunting Lane Films, Silverwood Films, 2010, 2h.

²³ « The MPAA is okay supporting scenes that portray women in scenarios of sexual torture and violence for entertainment purposes, but they are trying to force us to look away from a scene that shows a woman in a sexual scenario, which is both complicit and complex. It's misogynistic in nature

to try and control a woman's sexual presentation of self. », [en ligne] <https://jezebel.com/5694506/ryan-gosling-questions-patriarchy-dominant-society>.

²⁴ Régis Michel, « L'Art du viol », *Mouvements* 2002/2, n°20, p.84-97.

²⁵ Étude réalisée en avril 2016 par Hanah Anderson et Matt Daniels pour le site *Polygraph* qui regroupe des chercheurs en sciences sociales, [en ligne] <https://pudding.cool/2017/03/film-dialogue/>.

²⁶ *Id.* Les disparités augmentent avec l'âge : 39% du temps de parole attribué aux personnages masculins pour les 42-65 ans, et 20% pour les femmes ; elles deviennent quasi muettes après 65 ans avec 3% de parole.

²⁷ E. Kelley David, Vallée Jean-Marc, *Big Little Lies*, HBO, 2017 — en production.

²⁸ Brey Iris, *Sex and the Series : Sexualités féminines, Une révolution télévisuelle*, pref. Geneviève Sellier, Mionnay, Libellus Editions, 2016.

²⁹ Smith Stacy, « The data behind Hollywood's sexism », Conférence TEDWomen 2016, [en ligne] https://www.ted.com/talks/stacy_smith_the_data_behind_hollywood_s_sexism/transcript.

³⁰ Baldacchino Julien, « La parité au cinéma, c'est (peut-être) pour 2020 », *France Inter* [en ligne], 14/05/2018, [Consulté le 14/05/2018], <https://www.franceinter.fr/culture/a-cannes-une-charte-50-50-premier-pas-vers-une-politique-publique-en-faveur-de-la-parite-au-cinema>.

³¹ On peut penser aux rétrospectives de la Cinémathèque Française dédiées à Roman Polanski et Jean-Claude Brisseau, deux réalisateurs accusés d'agressions sexuelles et de viol. Voir Regnier Isabelle, *Le Monde* [en ligne], « Harcèlement sexuel : la Cinémathèque française ajourne la rétrospective Brisseau », 09/11/2017, [Consulté le 04/05/2018] http://www.lemonde.fr/cinema/article/2017/11/09/la-cinematheque-francaise-annule-la-retrospective-brisseau_5212278_3476.html.

³² Raja Norine, « L'art et l'artiste. Faut-il boycotter les artistes accusés de violences envers les femmes ? », *Vanity Fair* [en ligne], 17/10/2017. [Consulté le 07/05/2018] <https://www.vanityfair.fr/culture/ecrans/articles/faut-il-boycotter-les-realisateur-accuses-de-violences/56987>.

³³ Polanski Roman, *Rosemary's Baby*, Paramount Pictures, 1968, 2h17.

³⁴ Polanski Roman, *Tess*, Renn Productions, Burrill Productions, 1979, 3h06.

³⁵ La *persona* renvoie à l'aura de la star, et se construit par l'ensemble de son œuvre, de ses rôles choisis dans sa carrière, des discours portés sur elle, et de ses représentations médiatiques (interviews, pubs, actions publiques...).

³⁶ Dumas Maurice, *Qu'est ce que la misogynie ?*, Paris, Arkhe, 2017.

³⁷ Miller George, *Mad Max : Fury Road*, Warner Bros, 2015, 2h.

³⁸ Clarey Aaron, « Why you should not go see 'Mad Max : Fury Road' », *Return of kings* [en ligne], 11/05/2015. [Consulté le 09/05/2018], <http://www.returnofkings.com/63036/why-you-should-not-go-see-mad-max-feminist-road>.

³⁹ Jonhson Rian, *Star Wars : épisode VIII — les derniers Jedi*, Walt Disney Studios Entertainment, 2017, 2h32.

⁴⁰ Bertel Emeline, *The Huffington Post* [en ligne], « Quelqu'un a effacé toutes les femmes du dernier *Star Wars* et c'est risible », 17/01/2018. [Consulté le 09/05/2018] https://www.huffingtonpost.fr/2018/01/17/quelquun-a-efface-toutes-les-femmes-du-dernier-star-wars-et-cest-ri-sible_a_23335693/.

⁴¹ Tarantino Quentin, *Kill Bill : Volume I*, Miramax, 2003, 1h52min, et *Kill Bill : Volume II*, Miramax, 2004, 2h18.

⁴² Dubreuil Maroussia, *Le Monde* [en ligne], « Et Cannes créa le tout-puissant Harvey Weinstein », 04/05/2018, [Consulté le 01/05/2018], http://abonnes.lemonde.fr/m-actu/article/2018/05/04/et-cannes-crea-le-tout-puissant-harvey-weinstein_5294373_4497186.html.

⁴³ Tarantino a insisté pour que Uma Thurman conduise un véhicule en mauvais état, sans doublure cascadeur, en lui demandant de rouler plus vite que ce qui était prévu, donnant l'impression à l'actrice d'être un « outil cassé ». Voir Léo Soesanto, *Libération* [en ligne], « Uma Thurman, Weinstein et Tarantino : des souffrances hors-champ », 04/02/2018, [Consulté le 10/05/2018], http://next.liberation.fr/cinema/2018/02/04/uma-thurman-weinstein-et-tarantino-des-souffrances-hors-champ_1627363.

⁴⁴ Tarantino Quentin, *Boulevard de la Mort*, Dimension Films, The Weinstein Company, A Band Apart, 2007, 2h07.

⁴⁵ « You wanna get hot ? Then suck on this for a while, bitch ! », traduction : version sous-titrée française DVD.

⁴⁶ McGowan Rose, *Brave*, Paris, Harper Collins, 2018, p.190-191.

⁴⁷ Cervulle Maxime, « Quentin Tarantino et le (post)féminisme. Politiques du genre dans *Boulevard de la mort* », *Nouvelles Questions Féministes* 2009/1, Vol. 28, p.35-49.

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ « Oh, don't like it up the ass, do you, you redneck lunatic bastard ? Oh, yeah, gonna bust a nut up in this bitch right now ! Oh, I'm the horniest motherfucker on the road ! », traduction : version sous-titrée française DVD.

⁵⁰ Rodriguez Robert, *Planète Terreur*, Dimension Films, The Weinstein Company, A Band Apart, 2007, 1h46.

- ⁵¹ Cf. Land Brent, *Variety* [en ligne], « Robert Rodriguez Says Casting Rose McGowan in 'Grindhouse' Was an F-U to Harvey Weinstein », 27/10/2017. [Consulté le 10/05/2018] <http://variety.com/2017/film/news/robert-rodriguez-rose-mcgowan-harvey-weinstein-1202600946/>.
- ⁵² McGowan Rose, *op.cit.*, p.196.
- ⁵³ *Ibid.*, p.195-196 : « Il s'agissait simplement d'un abus perpétré par un homme ivre de pouvoir, sans personne pour lui tenir tête. [...] S'il existait un Oscar de la souffrance, j'aurais été la grande favorite. »
- ⁵⁴ McGowan Rose, *op.cit.*, p.185 : « Je me disais que si mon nom apparaissait au générique d'un film de Rodriguez ou Tarantino, je serais protégée. Je ne serais plus blacklistée. [...] J'avais une telle soif de nouveauté après avoir été spoliée de tant d'expériences et de rôles par un impitoyable Porc. »
- ⁵⁵ *Ibid.*, p.184.
- ⁵⁶ Antonioni Michelangelo, *Blow-Up*, MGM, Bridge Films, A Carlo Ponti Production, 1966, 1h51min.
- ⁵⁷ Murat Laure, « 'Blow Up', revu et inacceptable », *Libération* [en ligne], 12/12/2017, [Consulté le 10/05/2018], http://www.liberation.fr/debats/2017/12/12/blow-up-revu-et-inacceptable_1616177.
- ⁵⁸ Sgherri Marie-Sandrine, « Han Solo, James Bond, ces héros qui agressent les femmes », *Le Point* [en ligne], 23/10/2017, [Consulté le 10/05/2018], http://www.lepoint.fr/societe/han-solo-james-bond-ces-heros-qui-agressent-les-femmes-23-10-2017-2166648_23.php.
- ⁵⁹ Scott Ridley, *Blade Runner*, The Ladd Company, 1982, 1h52min.
- ⁶⁰ Keshner Irvin, *Star Wars : Episode V – L'Empire contre-attaque*, Lucasfilm, 1980, 2h07min.
- ⁶¹ Campbell Martin, *Le Masque de Zorro*, TriStar Pictures, Sony Pictures Home Entertainment, 1998, 2h16.
- ⁶² Hamilton Guy, *Goldfinger*, United Artists, 1964, 1h50min.
- ⁶³ Mathieu Nicole-Claude (éd.), *L'Arraînement des femmes. Essais en anthropologie des sexes*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1985, pp.169-245.
- ⁶⁴ Lippman Julia R., « I Did It Because I Never Stopped Loving You : the effects of media portrayals of persistent pursuit on beliefs about stalking », 16/02/2015, <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0093650215570653>.
- ⁶⁵ Le réalisateur Woody Allen est accusé d'abus sexuel par sa fille adoptive Dylan Farrow 1992. Voir l'article de Nolwenn Le Blevenec, *Le Nouvel Obs* [en ligne], « Woody Allen accusé d'abus sexuel : ce n'était pas parole contre parole », 30/01/2018. [Consulté le 10/05/2018], <https://www.nouvelobs.com/rue89/notre-epoque/20180129.OBS1395/woody-allen-accuse-d-abus-sexuel-ce-n-etait-pas-parole-contre-parole.html>.
- ⁶⁶ Gallot Clémentine, « Weinstein, Polanski, Louis CK... : Que peut-on encore regarder à l'heure des scandales ? », *Cheek Magazine* [en ligne], 21/11/2017, [Consulté le 10/05/2018], <http://cheek-magazine.fr/culture/weinstein-polanski-louis-ck-culture-scandales/>.
- ⁶⁷ *Rotten Apples* [en ligne], <https://therottenappl.es/>.
- ⁶⁸ Zimmermann Sylvain, « César 2017 : pourquoi Roman Polanski renonce-t-il à présider la cérémonie ? », *RTL* [en ligne], 24/01/2017. [Consulté le 07/05/2018], <http://www.rtl.fr/culture/cine-series/cesar-2017-pourquoi-roman-polanski-renonce-t-il-a-presider-la-ceremonie-7786896160>.
- ⁶⁹ Willimon Beau, Fincher David, *House of Cards*, Netflix, 2013–2018.

Vincent Macaigne

Un théâtre furieusement et nécessairement au présent

Isabelle Debyser, ED 267, IRET, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Résumé : En dix ans, Vincent Macaigne s'est fait un nom sur la scène contemporaine, notamment grâce au succès d'*Au moins j'aurai laissé un beau cadavre*, sa réécriture d'Hamlet qui a séduit de nombreux spectateurs au Festival d'Avignon, où ce spectacle a été créé en juillet 2011, mais qui a aussi divisé la critique. Comme d'autres metteurs en scène contemporains, Vincent Macaigne séduit autant qu'il déplaît. En effet, on aime ou on déteste les cris, le bruit et la fureur qui caractérisent ses spectacles, de même que son habitude d'inciter le public à monter sur scène. Cet article vise à montrer que la théâtralité de ses spectacles est fondée sur un rapport très fort au présent, tant dans son écriture et sa façon de traiter le temps de la fiction que dans l'importance accordée à la représentation, nécessairement ponctuée de moments de fête ou de violence.

Mots-clés : présent, scène, ici et maintenant, violence, Vincent Macaigne

Abstract: In ten years, Vincent Macaigne has made a name for himself on the contemporary stage, in particular thanks to the success of *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre*, his adaptation of Hamlet, which delighted many spectators at the Festival d'Avignon, where the play was premiered in July 2011, but also divided the critics; as many other contemporary theatre directors, Vincent Macaigne charms as much as he displeases. Indeed, one may love or hate the shouting, the sound and the fury that characterize his productions, as well as his habit of enticing the audience to come on stage. This article aims to show that the theatricality of his productions is strongly linked to the present, both in his writing and his way of dealing with fictional time and in the importance attached to the performance, necessarily punctuated by festive or violent moments.

Keywords: present, stage, here and now, violence, Vincent Macaigne

I Introduction

En quelques années, du spectacle *Idiot !*, présenté au Théâtre de Chaillot au printemps 2009, à *Je suis un pays* et *En manque*, proposés au Festival d'Automne à Paris en 2017, Vincent Macaigne s'est imposé sur la scène contemporaine. Pendant cette période, il a présenté trois réécritures, *Idiot !*, *Requiem 3* et *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre* — qui s'appuient sur de grands textes de la littérature occidentale, en l'occurrence *L'Idiot* de Dostoïevski, l'Ancien Testament et *Hamlet* de Shakespeare — et deux créations originales, *Je suis un pays* et *En manque*. Bien que ses spectacles paraissent s'inscrire dans des temporalités différentes, allant des premiers aux derniers jours de l'humanité, c'est-

à-dire de la Genèse à un futur post-apocalyptique imaginé par Macaigne dans *Je suis un pays*, ce sont tous des spectacles au présent. En effet, même s'ils ne portent pas directement sur l'actualité, ils parlent de problématiques actuelles, multiplient les références contemporaines, jouent librement avec le temps du récit, et sollicitent voire impliquent les spectateurs — le metteur en scène se plaît notamment à faire monter le public sur scène —, leur rappelant ainsi constamment que le temps de la représentation est d'abord un présent partagé. En outre, l'auteur et metteur en scène a longtemps estimé que ses textes ne devaient pas être figés et souhaité qu'ils continuent à évoluer au fil des représentations, refusant leur publication pendant une décennie, jusqu'à la parution de *Je suis un pays* en mai 2018.

Dans les spectacles de Vincent Macaigne, les références contemporaines sont nombreuses. En effet, ce théâtre au présent s'écrit avec tous les signes du langage théâtral. Ainsi, on y entend de nombreux tubes plus ou moins récents, de « *Smells Like Teen Spirit* » de Nirvana à « *Diamonds* » de Rihanna, ou on y retrouve les codes du jeu télévisé et de la télé-réalité, comme dans *Je suis un pays*, où on assiste à une parodie de jeu télévisuel, « *Qui veut tuer le roi ?* ». Dans cette émission, filmée caméra à l'épaule et retransmise en direct sur grand écran, un téléspectateur possédant un ticket gagnant obtient une arme et le droit de s'en servir contre le roi, qui est enfermé dans une cage, mais sans la moindre chance de le tuer puisqu'il est immortel. Certes, ce genre de références n'est pas une nouveauté sur la scène contemporaine, mais elles s'intègrent à un système plus large d'actualisation des mythes ou de verbalisation d'une colère, d'une fureur et d'un désenchantement d'aujourd'hui, que le metteur en scène associe à sa génération, née dans les années 70-80. Dans cet article, nous ne dresserons pas un inventaire des éléments contemporains de ses spectacles, mais nous nous appuyerons sur certains d'entre eux pour voir ce qui fait de son théâtre un théâtre au présent, notamment en jouant avec le temps de la fiction, en le tordant, en l'adaptant, en le mettant au service de l'ici et maintenant, afin qu'il parle d'aujourd'hui, qu'il raconte notre époque. Puis, nous verrons comment dans ses spectacles, Vincent Macaigne s'applique à faire du temps de la représentation un présent partagé avec les spectateurs, chaque spectacle devenant ainsi une sorte de cérémonie avec ses codes et ses rituels, voire une forme d'« exorcisme à l'état brut¹ ».

I Le temps de la fiction au service de l'écriture du présent

Le théâtre est, par essence, un art au présent — la représentation théâtrale implique nécessairement une énonciation au présent — même s'il s'applique souvent à donner à voir un temps fictionnel censé appartenir au passé ; c'est là tout le paradoxe du temps théâtral, tel que l'a souligné Anne Ubersfeld :

Le temps fictionnel est toujours-déjà-passé : doublement passé puisque T et T' sont antérieurs à la représentation [...].

Antérieur [...] du fait que T raconte une histoire au passé, même si ce passé est immédiat (la grève d'hier, par exemple, qui se poursuit aujourd'hui) : si faible soit-il, l'intervalle temporel n'en existe pas moins entre la fiction et le scénique.

Mais en même temps le temps théâtral est un ici-maintenant : « Le théâtre, dit Thomas Mann, est un présent qui ignore le jour passé ». Le jeu du comédien est une énonciation au présent qui oblige donc le spectateur à éprouver physiquement, comme au présent, le passé fictionnel. Ce paradoxe, fondateur de la théâtralité vécue comme événement, a des conséquences tout à fait importantes : elle oblige le spectateur à éprouver comme vivant et réel un passé disparu ; elle instaure donc la dialectique vécue passé-présent².

Bien qu'au théâtre, l'écriture et le jeu soient toujours au présent, la mise en scène s'inscrit parfois ouvertement dans un passé réel ou fantasmé, notamment lorsque sont montés des textes célèbres, associés, dans l'inconscient collectif, à un contexte historique particulier. Cependant, beaucoup de metteurs en scène contemporains s'affranchissent de ces contraintes contextuelles, en font abstraction, et se réapproprient des histoires du passé en les actualisant, par la réécriture et par la mise en scène. C'est notamment le cas de Vincent Macaigne, lorsqu'il choisit de réécrire de grands mythes littéraires ou religieux — au sens de récits majeurs, bien connus du public occidental —, en l'occurrence l'histoire d'Abel et Caïn, *Hamlet* de Shakespeare et *L'Idiot* de Dostoïevski. Ces récits célèbres, il les extrait de leur temporalité originelle et les considère comme un matériau narratif, une base textuelle et fictionnelle qui peut entrer en résonance avec des problématiques actuelles, contemporaines. Il ne s'interdit donc pas de conserver les citations qui peuvent avoir un écho différent au XXI^e siècle. Dans *Idiot !* par exemple, la première réplique du Prince Mychkine, alors qu'il est assis dans la salle parmi les spectateurs, provoque les rires du public, surtout en 2014, lorsque le spectacle est recréé dans le cadre du Festival d'Automne :

Et j'affirme aujourd'hui, avec sérieux et devant tout le monde, que nous n'avons pas eu ici, oui ici, un seul vrai socialiste, et cela tout simplement parce que nos socialistes, ils viennent d'une sorte d'aristocratie ou d'une sorte de noblesse ; tous nos sociologues débiles et colériques ne sont rien que des libéraux du temps des propriétaires des biens immobiliers³.

Or, ce qui semble être alors une plaisanterie écrite pour divertir le public, à une époque où le Parti socialiste est au pouvoir en France, reprend en réalité presque mot pour mot des paroles prononcées dans le premier chapitre du livre 3 du roman de Dostoïevski. La distinction entre les socialistes russes de la deuxième moitié du XIX^e siècle — marxistes, socialistes scientifiques, prônant une participation active à la lutte des classes — et les socialistes français du XXI^e siècle n'étant pas explicitée, cette citation crée une distance ironique avec le texte de Dostoïevski, mais peut aussi amuser le public sans qu'il ait nécessairement conscience de la référence au roman d'origine. Ainsi, le travail de réécriture ne consiste pas seulement à écrire *au* présent, mais aussi à écrire *le* présent, éventuellement en repérant et en conservant ce qui, dans le texte d'origine, peut prendre une résonance particulière au moment de la représentation.

Cette écriture du présent implique une sélection d'histoires du passé qui permettent de révéler un aspect du monde qui serait immuable, ou du moins pérenne. Ainsi, les trois textes choisis par Macaigne pour écrire *Idiot !*, *Requiem 3* et *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre* ont tous à voir avec la violence, sa genèse, sa récurrence ou son omniprésence. Cette violence inévitable est notamment très présente dans les romans de Dostoïevski, comme le souligne Léon Chestov dans *La Philosophie de la tragédie* :

[...] tout ce qu'il y a de monstrueux, d'ignominieux, de difficile, de douloureux dans la vie, tout ce qu'il y a en elle de problématique, trouve en Dostoïevski un champion ardent et puissant. Comme s'il le faisait exprès, il foule aux pieds sous nos yeux le talent, la beauté, la jeunesse, l'innocence. Il y a dans les romans de Dostoïevski bien plus d'horreurs que dans la réalité⁴.

Cette violence et cette cruauté des hommes et du monde sont la moelle du spectacle *Idiot !* : débarrassée du contexte spatio-temporel du roman, la Russie aristocrate et bourgeoise de la deuxième moitié du XIX^e siècle, la fable donne à voir une société qui pourrait être la nôtre, dans lequel un individu, le prince

Mychkine, est maltraité, piétiné, souillé, traîné dans la boue, au propre comme au figuré, et humilié par ceux qui l'entourent, car il a le tort d'avoir la gentillesse et la naïveté d'un enfant dans un monde d'adultes. Or cette violence et cette cruauté expliquent en partie la colère et le désenchantement que Macaigne attribue à sa génération et qu'il souhaite faire entendre dans ses pièces : « Dans notre époque, la colère est légitime, elle justifie le fait qu'un acteur vienne s'exprimer devant un public⁵ ». Cette colère est aussi imputable à un contexte socio-économique inquiétant pour les jeunes, en Europe notamment. Ainsi, lors d'une interview sur France Inter, dans l'émission « Boomerang » du 31.10.2014, Vincent Macaigne explique être touché par le fait que, alors que certaines populations dans le monde ont l'espoir que leurs enfants soient plus heureux qu'eux, les jeunes Européens ont peur que leurs enfants soient plus malheureux. La colère exprimée dans ses spectacles est aussi celle de sa propre génération d'acteurs, qu'il estime désabusée car elle accumule les déceptions et les incertitudes quant à l'avenir. C'est ce qu'il explique à Jean-Louis Perrier dans le magazine *Mouvement* paru début 2011, au moment de la reprise de *Requiem 3* au Théâtre des Bouffes du Nord :

La souffrance de *L'Idiot*, celle d'*Hamlet*, je les ressens d'autant mieux qu'elles traduisent de vrais problèmes sociaux en France. Parce qu'il y a une vraie injustice. Notre colère n'est pas complètement infondée. On nous a fait croire qu'on était des enfants gâtés, et on s'est rendu compte que ce n'était pas si vrai. Quand des comédiens de 35 ans vivent dans 15 m² avec toilettes sur le palier alors qu'ils jouent sur les plus grandes scènes françaises et qu'on nous répète qu'on a beaucoup de chance, ça met en colère⁶.

Les sentiments étant intemporels, toute souffrance, toute colère d'hier peut évidemment trouver sa traduction contemporaine, et a toute sa place dans une écriture du présent.

Déarrassés de leur contexte d'origine et réduits à leur substantifique moelle, c'est-à-dire à leur force, à leur énergie, à ce qui en fait une matière vivante encore pertinente au XXI^e siècle, les grands textes choisis par Vincent Macaigne n'en sont pas moins des récits, qu'il convient de déconstruire, de réduire et de réassembler. Prenons l'exemple de *L'Idiot* de Dostoïevski. Parmi les libertés prises par Macaigne par rapport au roman, on note une réduction drastique du nombre de personnages, dans la mesure où il ne conserve que les huit principaux, en l'occurrence le Prince Mychkine, Nastassia, Rogojine, Aglaïa, Hippolyte, Lebedev, Totski et Gania. Le récit est lui aussi réduit, se concentrant sur les événements majeurs, tout en conservant de nombreuses paroles des personnages secondaires, redistribuées aux personnages principaux, notamment à Lebedev qui reprend plusieurs anecdotes du roman, celles qui sont des sortes d'apologues sans vraie morale. La première partie du spectacle *Idiot !* se concentre sur le livre 1 de *L'Idiot*, et plus précisément sur la fête d'anniversaire de Nastassia Filippovna, et se termine par un autre texte de Dostoïevski sur les bourgeois parisiens, extrait de ses *Notes d'hiver sur impressions d'été*, et prononcé par Aglaïa. Pendant l'entracte, on distribue aux spectateurs un résumé de ce qui se passe entre les deux parties, qui est une réécriture très libre du début du livre 2, dans laquelle les six mois du roman deviennent des années. A la fin de l'entracte, Hippolyte se hisse sur une caisse dans le hall du théâtre et commence à faire son discours d'adieu, qu'on trouve dans le livre 3 du roman. De retour dans la salle, on assiste à une scène inédite, qui mêle des réflexions sur le rêve, la mort et le temps qui passe, à une représentation de la vie de couple impossible de Rogojine et Nastassia, puis à la mise en scène de plusieurs passages des livres 2, 3 et 4 : les retrouvailles du Prince Mychkine et de Rogojine, la tentative d'escroquerie dont est victime le Prince qui est calomnié

dans un article de presse violent dont Hippolyte se fait le rapporteur, les retrouvailles d'Aglaïa et du Prince, le suicide raté d'Hippolyte, l'anniversaire du Prince, ainsi que ses ultimes erreurs et maladroites, notamment quand il casse un vase et quand il éconduit Aglaïa pour Nastassia, le regrette aussitôt, mais se rend compte qu'il est trop tard et qu'il a perdu les deux femmes. Enfin, Rogojine tue Nastassia, et on retrouve le Prince « redevenu idiot », comme l'indique un afficheur à palettes, et pendu par les pieds. Cette réécriture est donc plus qu'une simple réduction de l'épais roman de Dostoïevski, c'est une véritable recomposition du récit, en tordant librement le temps de la fiction, tout en conservant une trame qui semble linéaire. En outre, Vincent Macaigne affirme, dans une note d'intention, avoir voulu « non pas [...] raconter *L'Idiot*, mais [...] créer une œuvre scénique qui parle de la rage de Dostoïevski⁷ ». Ainsi, dans *Idiot !*, il nous raconte une histoire qui certes ressemble à celle que Dostoïevski a écrite mais n'est plus tout à fait la même, et donc pourrait être une histoire d'aujourd'hui.

Dans ses créations originales, *En manque* et *Je suis un pays*, Vincent Macaigne joue aussi avec le temps pour parler d'aujourd'hui, bien que ces deux spectacles s'apparentent à des dystopies. En effet, ils sont censés se passer dans le futur, un futur proche pour *En manque*, qui parle d'une collectionneuse d'art milliardaire qui a acheté toutes les œuvres d'art du monde pour les mettre ensuite à disposition de tous dans sa fondation, et un futur post-apocalyptique plus lointain pour *Je suis un pays*, qui dépeint un monde à la dérive, sans repères après une catastrophe, un monde dans lequel les grandes firmes industrielles sont à la manœuvre dans l'ombre alors que le peuple est contenu, maîtrisé et infantilisé à l'aide de divertissements télévisuels abrutissants et omniprésents. Ainsi, même s'ils semblent se situer dans un monde différent du nôtre, après la chute ou la ruine des Nations, c'est-à-dire après l'échec et la disparition de notre modèle politico-économique occidental, ces spectacles proposent en réalité une version extrême, voire cauchemardesque dans *Je suis un pays*, du monde d'aujourd'hui. Dans le programme du Festival d'Automne 2017, Vincent Macaigne affirme d'ailleurs « travailler à ce qui pourrait être une archéologie de notre monde contemporain ». En réalité, ce n'est pas après la catastrophe qu'il situe ses histoires mais plutôt avant, dans la mesure où il a « l'impression que nous sommes devant de grands changements, peut-être positifs, mais aussi de grands troubles⁹ », et donc l'impression de proposer un théâtre d'« avant-guerre¹⁰ ». Cela fait écho à cette « sorte d'état d'urgence¹¹ » dont parle Fabienne Pascaud dans sa critique d'*Au moins j'aurai laissé un beau cadavre*, tout comme Jean-Pierre Thibaudat qui qualifie Vincent Macaigne d'« artiste en état d'urgence permanent¹² ». Ces deux critiques jouent avec la notion d'état d'urgence qui, outre sa connotation à la fois politique et juridique, est une sorte d'oxymore, dans la mesure où l'urgence est censée être soudaine et éphémère, alors qu'un état sous-entend une certaine durée. En tout cas, un état d'urgence implique d'être mobilisé, sur le qui-vive, prêt à réagir à une menace réelle. Chez Macaigne, on peut percevoir une urgence à dire le monde, à exprimer sa colère et ses inquiétudes, peut-être avant qu'il ne soit trop tard.

Malgré la vision sombre, désenchantée du monde qu'ils proposent, *En manque* et *Je suis un pays* ne sont pas pour autant dénués d'espoir. En effet, ce sont des spectacles qui parlent davantage du présent que du futur, et dans lesquels la résistance est possible, tout comme l'amour et la tendresse. Malgré une esthétique et des thèmes qui rappellent le mouvement punk — la contestation de l'ordre établi, l'esprit de subversion, le sentiment d'urgence, le goût pour le désordre, le recours à la dérision — le slogan « *No future* » ne s'applique pas complètement ici, dans la mesure où apparaissent des sortes de boucles temporelles ; la « fin de l'Histoire¹³ » est en

fait un début, une chance de recommencer, de faire mieux, voire une injonction à se réappropriier le présent. Ainsi, dans *En manque*, qui semble représenter la fin de l'histoire économique et la fin de l'histoire de l'art, le spectateur assiste à la matérialisation d'une renaissance, qui peut être interprétée comme une double victoire, celle de la vie sur la mort et celle de la nouvelle génération sur la précédente : Mme Burini, la collectionneuse d'art milliardaire à la tête d'une fondation qui contient toutes les œuvres d'art du monde, gît au sol, inerte, au-dessus d'elle, une grande bache se remplit d'eau, jusqu'à devenir une poche bleue géante, qui soudain se perce et déverse des litres d'eau sur le corps inanimé de Sofia, inondant ainsi le plateau ; de cette poche des eaux géante percée surgit le personnage de Liza, la fille de Mme Burini. Cette impressionnante renaissance extracorporelle, au-dessus de ce qui semble être le cadavre de la mère, peut être perçue comme la matérialisation de la possibilité du renouveau. Ainsi, même dans les histoires les plus sombres de Vincent Macaigne, un recommencement est possible, on peut obtenir une nouvelle chance d'écrire le présent, mais à condition d'être mû par la volonté féroce de se le réapproprier, sans compter sur de vaines promesses et de faux prophètes. C'est aussi ce qui ressort de l'analyse que fait Eric Vautrin de *Je suis un pays*, spectacle dans lequel il est annoncé d'entrée que la jeune Marie, qui n'est alors qu'une petite fille qui joue et qui refuse d'enlever son costume de Superman, sera la mère du prophète à naître :

Une des figures de ce drame épique et onirique, Marie, cache son enfant qu'une prophétie avait désigné comme un prophète, pour que « l'avenir nous appartienne » – comme une façon de cesser de croire au futur pour inventer le présent. Cette séquence résume le théâtre de Vincent Macaigne : nul élu, nulle évidence, nulle transcendance, nul espoir entretenu, mais la féroce nécessité d'embrasser le monde tel qu'il se donne à vivre, à commencer par le théâtre dans l'instant de la représentation¹⁴.

I Le temps de la représentation comme présent partagé

Depuis *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre*, créé au Festival d'Avignon 2011, le public est régulièrement convié à monter sur scène dans les spectacles de Vincent Macaigne ; c'est presque devenu une marque de fabrique. Ce rituel serait né d'un pari, comme le raconte Brigitte Salino dans *Le Monde* :

[Le spectacle] commence dans une ambiance assez survoltée, avec un appel au public à venir sur le plateau [...]. Comme dans le bon vieux théâtre d'intervention des années 1960, le public entre dans le jeu, chante, danse et crie. Puis on lui dit de regagner les gradins.

[...] Ce que le public ne sait pas, c'est que ce début est né d'un défi. Le soir de la première, samedi 9 juillet, Vincent Macaigne avait parié 50 euros avec un acteur qui lui avait dit : « Je les ferai monter sur scène. - Essaye, on verra bien¹⁵ ! »

Après cette première expérience de cérémonie inaugurale festive avec les spectateurs, tous les spectacles qui ont suivi ont réitéré cette invitation à monter sur scène, devenue essentielle dans le théâtre de Vincent Macaigne. Ainsi, lors de la « re-création » — terme préféré par le metteur en scène à celui de reprise — d'*Idiot !* en 2014, le spectacle est modifié pour commencer directement par la fête d'anniversaire de Nastassia, alors qu'en 2009, il débutait par deux prolepses : Hippolyte, seul, face public, qui essaie de se suicider en se tirant une balle dans la tête, mais le coup ne part pas, puis une courte scène qui correspond à la fin du roman, c'est-à-dire quand le Prince Mychkine et Rogojine se retrouvent, dans l'obscurité, en présence du corps inerte de Nastassia ; après quelques répliques,

les deux hommes regardent le cadavre brûler. Cette modification du début du spectacle permet de reprendre et de peaufiner le dispositif festif et immersif, d'en faire une sorte de mise en condition des spectateurs, plongés dans le spectacle avant même d'avoir franchi les portes du théâtre. En effet, lorsqu'il arrive devant le théâtre, le spectateur est accueilli par des personnages de la pièce, dont un Totski surexcité, haranguant la foule avec un mégaphone, incitant tous ceux qui le souhaitent à se préparer à fêter l'anniversaire de sa fille adoptive Nastassia. Devant le Théâtre de la Ville par exemple, les spectateurs sont incités à se prendre par la main, à faire une farandole et à traverser la route, pour aller tourner autour de la fontaine de la place du Châtelet, avant d'aller chanter « Joyeux anniversaire » devant le Théâtre du Châtelet. A leur retour au Théâtre de la Ville, on leur demande de chanter bien fort dans le hall du théâtre. Puis, lorsqu'il pénètre dans la salle, le public a l'impression d'entrer dans une boîte de nuit, uniquement éclairée par des lasers, ce qui complique évidemment les choses lorsqu'il s'agit de trouver sa place ; les spectateurs sont conviés à monter sur scène et, parmi ceux qui le font, certains se mettent torse nu à la demande de Totski, qui dit vouloir trouver un bon mari pour sa fille. De plus, le volume de la musique est très fort, les haut-parleurs diffusant en boucle de la techno russe dans le hall du théâtre, puis l'hymne national russe dans la salle. Lors d'une interview sur France Inter, Vincent Macaigne explique que pour lui, tout cela constitue une « manière de se laver du dehors », une façon de créer un sas qui « mettrait tout le monde dans une même énergie¹⁶ ». À ses yeux, cette explosion d'énergie avec le public est nécessaire pour obtenir un silence et une écoute accrue ensuite. Cette entrée en matière particulière permet aussi de mêler voire confondre le temps fictionnel et le temps vécu par les spectateurs, qui sont d'emblée intégrés dans le cadre spatio-temporel du spectacle, puisqu'ils arrivent à une fête, qui a déjà commencé, et ils peuvent, s'ils le souhaitent, y participer. Dans d'autres spectacles de Macaigne, *Je suis un pays* et *En manque*, le public est aussi invité à venir sur le plateau, mais pas forcément au début du spectacle — au début d'*En manque*, les spectateurs qui le souhaitent peuvent monter sur scène pour visiter la fondation d'art créée et inaugurée par Madame Burini, mais la fête sauvage a lieu plus tard dans le spectacle. Dans le programme du Festival d'Automne 2017, Vincent Macaigne affirme aimer faire monter le public sur scène parce que, d'après lui, « ça troue l'espace-temps du spectacle¹⁷ ». Ainsi, ces fêtes avec les spectateurs sur le plateau sont des moments au présent qui, bien qu'intégrés à l'histoire racontée, suspendent le récit au profit du spectacle, créant alors une temporalité commune pour les artistes et le public, un présent partagé.

Alors que les fêtes sur scène constituent un présent agréable, dans la mesure où la communion avec les spectateurs volontaires se veut enjouée et festive avec de la musique et de la danse, les scènes de violence, qui sont aussi des moments de présent partagé, c'est-à-dire des moments où le présent du spectateur et le présent de la fiction se confondent, apparaissent comme le revers de la médaille ; le public peut faire la fête sur le plateau, mais il doit aussi assister à des scènes de violence marquantes, notamment du fait de leur durée. En effet, lorsque sont représentés des crimes — meurtre, viol, torture —, les spectateurs ne peuvent bénéficier d'une ellipse temporelle salvatrice et doivent être confrontés à un déchaînement de violence qui semble ne jamais s'arrêter, dans la mesure où ces scènes durent de longues minutes. Par exemple dans *Requiem 3*, conçu comme « un spectacle choral sur la souillure [...] et sur une genèse de la violence¹⁸ » à partir du mythe biblique d'Abel et Caïn, le personnage de Caïn commet le premier crime de l'humanité en assassinant son frère, puis en commet un deuxième en violant Sarah, la femme d'Abel. Cette scène de viol est longue, réaliste et éprouvante. Elle dure

une dizaine de minutes, pendant lesquelles Sarah frappe le dos de Caïn et répète « Arrête ! », jusqu'à ne plus avoir la force de le faire. Vincent Macaigne évoque cette scène dans la revue *Psychanalyse* : « Le viol est un moment du spectacle où le temps se dilate, c'est un temps qui dérange, un acte sexuel qu'on ne peut pas voir, une entrée dans le temps qui se dégage¹⁹ ». Ce moment est d'autant plus dérangeant pour un public qui a l'habitude de voir des fictions cinématographiques ou télévisuelles dans lesquelles les viols sont souvent éludés, après quelques images furtives annonçant le crime qui est sur le point d'être commis. Cette longue scène de viol renvoie aussi le spectateur à son voyeurisme et à son impuissance, inhérents à sa position de spectateur.

Par ailleurs, même quand la violence semble représentée de façon plus ludique et moins réaliste, c'est-à-dire avec une profusion de faux sang qui éclabousse parfois les premiers rangs, elle n'en est pas moins dérangeante parce qu'elle dure un long moment sur scène, et capture ainsi le spectateur dans un temps présent dont il aimerait pouvoir se soustraire. C'est le cas dans *Requiem 3*, lors de l'assassinat d'Abel, et dans *Au moins j'aurai laissé un beau cadavre*, lors de la scène de « La Souricière », la pièce dans la pièce qui devient une œuvre d'enfance qu'aurait écrite Hamlet et Ophélie. Dans cette partie du spectacle, on assiste à un assassinat particulièrement violent : accroupi au-dessus de sa victime, à côté d'une douzaine de bouteilles de faux sang rangées dans un cageot, l'assassin vide ces bouteilles une à une en les frappant bruyamment contre sol, ce qui donne l'impression que c'est le crâne de sa victime qui est en train d'être fracassé. Malgré l'aspect ouvertement factice de cette mise en scène où l'artifice est clairement visible, la violence des coups assénés, le bruit des bouteilles en plastique qu'on écrase, la vision des giclées de sang et, surtout, la durée de ce moment contribuent à installer un réel malaise. Ici aussi, « le temps se dilate²⁰ », laissant le spectateur gérer ses émotions face à un faux crime mais une mise en scène et des gestes réellement violents.

Ces moments de fête ou de violence, qui ponctuent tous les spectacles de Vincent Macaigne, sont des façons de s'adresser au public, de le secouer, de l'obliger à ressentir quelque chose. Le rejet, l'adhésion, le dégoût, le plaisir, toutes les réactions sont valables, l'essentiel étant qu'il se passe quelque chose entre la salle et la scène dans ce présent commun qu'est l'instant de la représentation. Les cris, la véhémence, le bruit et la fureur, qui sont aussi des éléments caractéristiques des spectacles de Macaigne, ont la même vocation, celle d'entrer en communication avec le public, par la manière forte, certes, mais sans méchanceté, comme le remarque Jean-Louis Perrier en 2011 :

Dans une véhémence qui est aussi débordement de tendresse, geste de piété envers l'humain, Vincent Macaigne secoue le public en l'adjurant au réveil. Il tend la main à une fraternité élargie ouverte sur le doute. Pas de discours, mais des adresses, des tentatives de rencontre entre scène et salle [...] ²¹.

En outre, les cris, la musique parfois très forte, les fêtes auxquelles sont conviés les spectateurs et les scènes de violence peuvent s'apparenter aux éléments rituels d'une cérémonie, dont les participants oscilleraient entre jouissance et effroi. Dans une certaine mesure, Vincent Macaigne fait de la représentation théâtrale une célébration collective du temps présent, à la fois joyeuse et terrifiante, à l'image de la vie. En effet, comme le souligne Eric Vautrin dans le dossier de presse de *Je suis un pays*, le théâtre de Macaigne « n'est pas celui des solutions, mais celui de la fête rituelle qui défait ce qui persiste pour retrouver la possibilité de chemins nouveaux²² ».

I Conclusion

Lors de la re-création d'*Idiot !* en 2014, Vincent Macaigne détaille, dans une note d'intention, ses principaux axes de recherche et de travail, qu'il partage avec l'équipe de création — comédiens, techniciens, scénographes — qui l'accompagne depuis ses premiers spectacles :

[...] ramener les acteurs et les spectateurs au concret de leur présent commun, travailler sur l'accident comme effet de réel créateur d'histoire, inscrire le public dans une attention vive afin qu'il soit dans l'histoire et qu'il devienne acteur de l'esthétique mise en place, faire que le public et le spectacle appartiennent à la même époque, au même temps et au même lieu²³.

Faire un théâtre au présent, qui parle du présent et qui crée un présent commun le temps d'une représentation, est donc une ligne directrice pour le metteur en scène, qui souhaite raconter son époque tout en exprimant sa colère, ses craintes et ses espoirs. Ainsi, lorsqu'il réécrit l'histoire d'Abel et Caïn, *L'Idiot* ou *Hamlet*, son intention dépasse le pur exercice de style qui consiste à moderniser, actualiser ces histoires du passé ; il les conçoit comme une matière vivante, présente, qui peut et doit parler d'aujourd'hui. En fait, ce sont tous les moyens du théâtre qui sont mis au service du présent à chaque étape de la création, en amont, au moment de l'écriture — les histoires du passé ou du futur parlent toutes du temps présent — ou en aval, sur le plateau au moment de la représentation. Ce temps du spectacle est primordial dans le travail de Vincent Macaigne, qui l'envisage comme une bruyante et furieuse communion avec le public, un moment de vie, de violence aussi, une fête rituelle, un présent partagé. Une expérience à laquelle le spectateur pourrait repenser plus tard et dont il pourrait dire, en reprenant à son compte une réplique qu'on entend souvent dans les spectacles de Macaigne, « nous aurons été vivants²⁴ ». •

¹ Pascaud Fabienne, « Chronique théâtre : *Requiem 3*, de Vincent Macaigne, aux Bouffes du Nord », *Télérama* radio [En ligne], *Télérama*, 6 mars 2011 [consulté le 2 mai 2018], <http://www.telerama.fr/scenes/chronique-theatre-requiem-3-de-vincent-macaigne-aux-bouffes-du-nord,66370.php>.

² Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, Paris, Belin, coll. Lettres Belin Sup, 1996, p.200-201.

³ Cette citation est extraite du spectacle *Idiot !* et retranscrite à partir d'une captation (au Théâtre National de Chaillot en mars 2009).

⁴ Chestov Léon, *La Philosophie de la tragédie. Dostoïevski et Nietzsche*, trad. du russe par de Schloezer Boris, Paris, Le Bruit du temps, 2012, p.169.

⁵ Lalanne Jean-Marc, Sourd Patrick, « Hamlet de sang et or », *Les Inrockuptibles*, n° 831, novembre 2011, p.64.

⁶ Perrier Jean-Louis, « L'Ecorcheur écorché », *Mouvement*, n°58, janvier-mars 2011, p.62.

⁷ Cette note d'intention figurait dans le dossier pédagogique édité par le Théâtre de la Ville à l'automne 2014, à l'occasion de la reprise du spectacle *Idiot !*, et peut être consultée sur le site [theatre-contemporain.net](http://www.theatre-contemporain.net) : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Idiot/ensavoirlplus/>.

⁸ Citation extraite d'une interview de Vincent Macaigne (propos recueillis par David Sanson) et figurant dans le programme de *Je suis un pays* et *En manque*, édité par le Festival d'Automne, p.3. Ce programme est aussi disponible sur le site du Festival d'Automne [consulté le 21 mai 2018] : https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Macaigne_BD1.pdf.

⁹ *Id.*

¹⁰ *Id.*

¹¹ Pascaud Fabienne, « Un Hamlet tourneboulé par Vincent Macaigne », *Telerama.fr* [En ligne], *Télérama*, 15 juillet 2011 [consulté le 16 mars 2018], <http://www.telerama.fr/scenes/un-hamlet-tourneboule-par-vincent-macaigne,71205.php>.

¹² Thibaudat Jean-Pierre, « Vincent Macaigne, un artiste en état d'urgence permanent », Balagan, le blog de Jean-Pierre Thibaudat [En ligne], *Mediapart*, 23 septembre 2017 [consulté le 11 octobre

2017], <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/230917/vincent-macaigne-un-artiste-en-etat-d-urgence-permanent>.

¹³ Concept hégélien, repris et réinterprété au XXe siècle, d'abord par Alexandre Kojève, puis par Francis Fukuyama, notamment dans son livre *La Fin de l'Histoire et le dernier homme* (1992).

¹⁴ Vautrin Eric, « Je suis un pays. L'avenir nous appartient », *Dossier de presse : Je suis un pays* [En ligne], Théâtre de Vidy-Lausanne, septembre 2017 [consulté le 8 mars 2018], http://www.vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_file/dpresse_jesuisunpays_180213.pdf.

¹⁵ Salino Brigitte, « Vincent Macaigne laisse un beau cadavre à Avignon », *Le Monde*, Jeudi 14 juillet 2011, p.21.

¹⁶ Ripoull Audrey, Trapenard Augustin, « Vincent Macaigne un théâtre intelligent », *Boomerang*, France Inter, 31 octobre 2014.

¹⁷ Citation extraite de l'interview de Vincent Macaigne figurant dans le programme de *Je suis un pays* et *En manque*, édité par le Festival d'Automne, op. cit., p.5.

¹⁸ Six Leslie, « Pudeur et vocifération », *OutreScène : Contemporaines ? Rôles féminins dans le théâtre aujourd'hui*, n° 12, mai 2011, p.61.

¹⁹ Léon Patricia, Rathier Jean-Paul, « En attendant Hamlet avec Vincent Macaigne », *Psychanalyse*, n° 21, 2011, p.124.

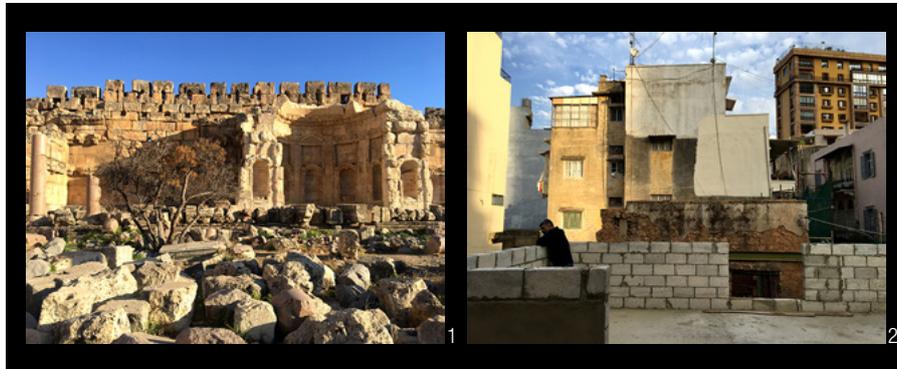
²⁰ *Id.*

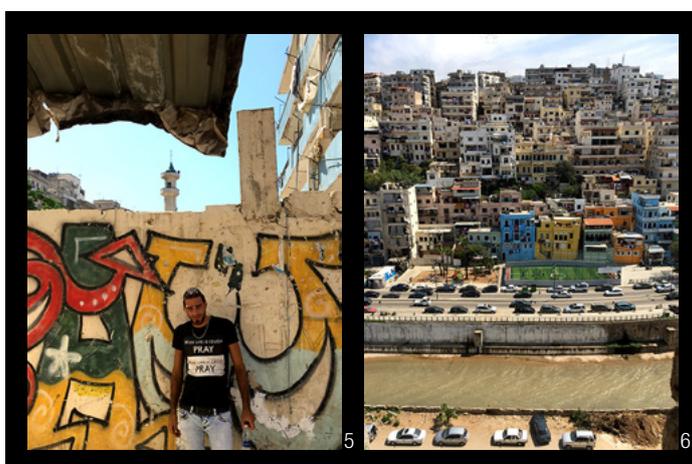
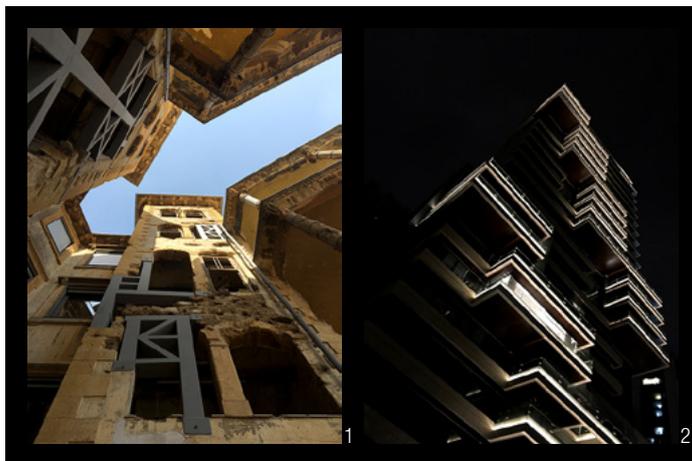
²¹ *Op. cit.*, p.65.

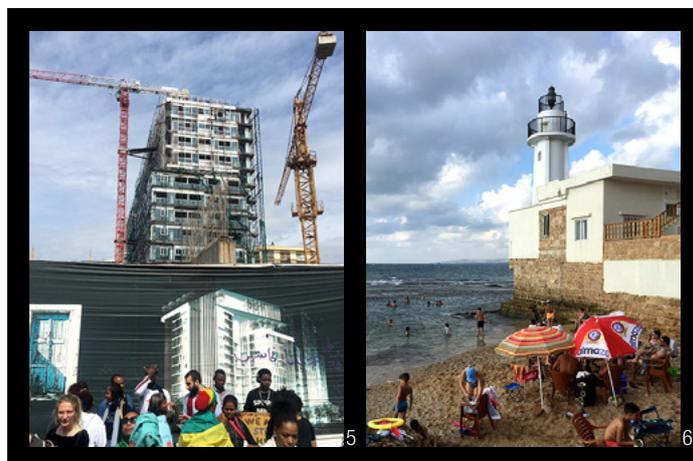
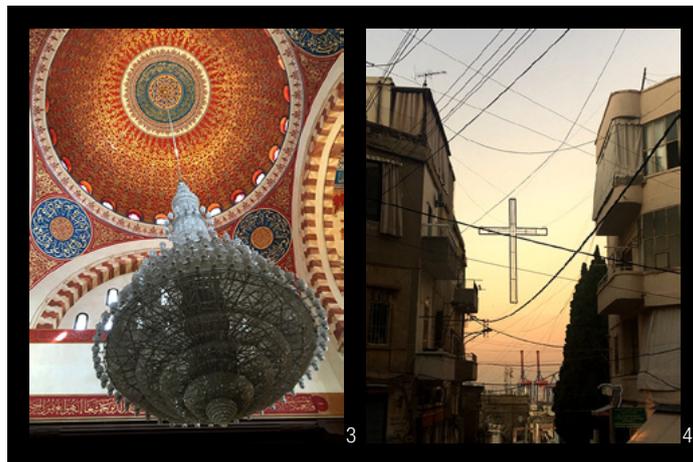
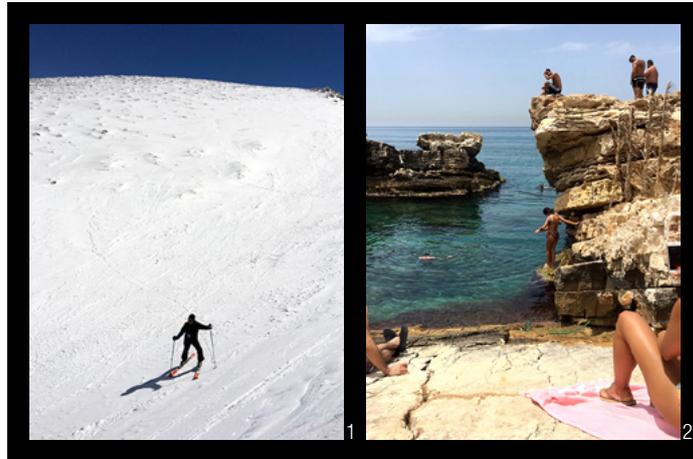
²² Vautrin Eric, « Je suis un pays. L'avenir nous appartient », *Dossier de presse : Je suis un pays*, op.cit.

²³ Cette note d'intention, qui figurait dans le dossier d'accompagnement du Théâtre de la Ville, est disponible en ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Idiot/ensavoirplus/>.

²⁴ Cette réplique apparaît notamment au début de Requiem 3. Parmi les messages annonçant le couronnement imminent d'Abel, qui défilent sur un panneau lumineux, figure la phrase « Malgré cette grossièreté, nous aurons été vivants ! ».







Biographies des auteurs

139

Revue *Traits-d'Union*

#09 Le(s) Présent(s)

Esther Cam-Ly Cyna est doctorante en civilisation américaine à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, ainsi qu'en histoire de l'éducation à l'université de Columbia, à New York. Sa thèse porte sur les questions de ségrégation et discrimination à l'école en Caroline du Nord, des années 1970 à 1990. Elle prépare un projet en humanités numériques (Harlem Education History Project), et travaille également pour un centre de recherche (The Center for Educational Equity) qui accompagne des plaignants dans un procès fédéral dont le but est d'instaurer un droit à

l'éducation aux États-Unis. Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon, elle est lauréate d'une bourse Fulbright de la Commission Franco-Américaine, ainsi que d'une bourse P.E.O. destinée aux femmes poursuivant des études doctorales.

Jeanne Castillon est enseignante de lettres modernes au collège Gabriel Péri à Aubervilliers et doctorante, attachée au centre de recherche THALIM de l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Ses travaux de recherche concernent les dispositifs graphiques dans l'œuvre de Claude Simon et sont dirigés par Mireille Calle-Gruber. Elle est intervenue lors de colloques et journées d'études pour y présenter une partie de ses recherches sur Claude Simon, notamment lors de la journée d'étude d'avril 2017 consacrée à « Dubuffet : l'asphyxiante culture » organisée par l'université de Rennes, et lors du colloque international « L'écrivain-artiste : de l'image-texte à l'hypertexte » à l'université de Safi (Maroc, 2017).

Isabelle Debyser est professeure certifiée de lettres modernes, titulaire de la certification complémentaire théâtre, et elle enseigne dans l'académie de Créteil. Après un Master en Études Théâtrales (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3) sur le théâtre de Vincent Macaigne, elle prépare actuellement une thèse à l'Institut de Recherche en Études Théâtrales (IRET) de l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, sous la direction de Joseph Danan, sur le sujet « Sang, sueur, bruit et fureur. La violence sur la scène européenne depuis le Festival d'Avignon 2005 ».

Alice Desquilbet est agrégée de lettres modernes et a exercé en tant que professeur de lycée pendant quatre ans. Elle est actuellement doctorante contractuelle à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 sous la direction de Xavier Garnier et rattachée à l'Unité mixte de recherche THALIM (Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité). Son sujet de thèse porte sur « La poétique de la complémentation dans les textes de Sony Labou Tansi après 1980, une écopoétique ? ». Elle travaille avec le groupe Sony à l'Institut des Textes et Manuscrits

Francophones (ITEM) du CNRS et fait partie du collectif ZoneZadir.

Alexandre Melay est docteur en arts plastiques, esthétique et théorie des arts contemporains (Université de Lyon) et artiste-plasticien, diplômé de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon. Sa thèse, dirigée par Valentine Oncins et soutenue en 2015, porte sur les concepts de temporalité et de spatialité dans l'esthétique japonaise. Ses recherches, de nature transdisciplinaire, concernent les formes de l'espace-temps dans les pratiques artistiques en lien avec les enjeux de notre monde actuel. Artiste-chercheur, son travail artistique théorique interroge les réalités constitutives et réflexives du monde contemporain, ainsi que les formes ou les phénomènes de mutations qui caractérisent notre contemporanéité.

Léa Maroufin est doctorante contractuelle en socio-anthropologie à l'université Grenoble-Alpes au sein du laboratoire Litt&Arts. Ses recherches portent sur les processus de patrimonialisation des sites archéologiques en zone rurale et sur leurs usages dans les mises en récit des territoires associés. Dans le cadre de sa thèse, dirigée par le professeur Florent Gaudez, elle étudie la réception de la Caverne du Pont d'Arc, fac simulé de la grotte Chauvet. Ce travail vise à décrire les

interactions entre le lieu, les guides, et les visiteurs, tout en questionnant la dimension fictive, voire onirique, que suscite cette expérience.

Géraldine Moreau est doctorante en sociologie, sous la direction de Bruno Péquignot et d'Olivier Thévenin, à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, au sein du laboratoire CERLIS. Sa recherche doctorale porte sur le rôle du corps dans l'apprentissage et sur la transmission du geste technique. Elle s'appuie sur la comparaison de deux formations professionnelles : un CAP en ébénisterie et un diplôme d'artiste mime corporel dramatique. C'est l'occasion d'interroger les rapports entre deux notions souvent opposées : artisanat et art, ou, plus largement, les arts et les métiers. Son travail de thèse est complété par un important investissement sur le terrain en tant qu'intervenante en mime corporel et en tant que chargée de développement culturel au sein de l'Association « Apprendre par corps ».

Marcela Rivas-Jamett est professeure agrégée d'espagnol à l'académie de Versailles, en poste au lycée Marguerite Yourcenar (91) et chargée de cours en Littérature et civilisation de l'Espagne classique à l'université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. Elle prépare un doctorat en civilisation au département des études ibériques et latino-américaines de l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Dirigées par Pierre Civil, ses recherches ont pour objet « La représentation de la mort dans la peinture d'histoire espagnole du XIXe siècle : conventions, innovations et réception politique et sociale ». Elle est intervenue lors du 143^e congrès du Comité des travaux historiques et scientifiques sur la Transmission des savoirs. Elle a par ailleurs effectué un cursus en arts graphiques à l'École municipale supérieure des arts et techniques de la ville de Paris (EMSAT), qu'elle a complété par une formation en morphologie à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris.

Héloïse Van Appelghem est doctorante contractuelle en cinéma et audiovisuel, au sein de l'École doctorale « Arts et Médias » de l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Membre de l'Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (IRCAV), elle réalise une thèse depuis 2017 sous la direction de Laurent Jullier, intitulée « La double peine. Formes et motifs de l'émancipation féminine dans les road movies du cinéma des grands espaces, de 1960 à nos jours ». Elle a été intervenante à la 5^{ème} édition des Journées d'études transdisciplinaire des Masters sur le Genre à l'université Paris-Sorbonne en mars 2017, ainsi qu'au séminaire « Cinémas de genre : formes, usages, étiquetages » organisé par l'IRCAV en décembre 2017.

Biographies des invités

François Hartog est historien et directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, où il occupe la chaire d'historiographie ancienne et moderne. Son dernier ouvrage, *La nation, la religion, l'avenir, sur les traces d'Ernest Renan*, est paru aux éditions Gallimard en 2017.

Jérôme Meizoz enseigne la littérature française à l'université de Lausanne où il co-dirige la formation doctorale interdisciplinaire. Lauréat du Prix de l'Académie suisse des sciences humaines (2005), il a publié notamment : *Ramuz. Un passager clandestin des Lettres françaises*, Zoé (1997) ; *L'Âge du roman parlant 1919-1939*, avec une préface de Pierre Bourdieu, Librairie Droz (2001) ; *Le Gueux philosophe. Jean-Jacques Rousseau, Antipodes* (2003) ; et aux éditions Slatkine : *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur* (2007) ; *La Fabrique des singularités* (2011) ; *La littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation* (2016). Il a également participé à l'édition des romans de Charles Ferdinand Ramuz dans la Bibliothèque de la Pléiade (2005) et aux

œuvres complètes de Charles-Albert Cingria (*L'Âge d'Homme*, 2012-2018). S'ajoutent encore ses ouvrages littéraires : *Les Désespérés*, Zoé (2005) ; *Père et passe*, Le Temps qu'il fait (2008) ; *Séismes*, Zoé (2013) ; *Pénurie* (avec Zivo), Art & Fiction (2013) ; *Haut Val des loups*, Zoé (2015) ; *Faire le garçon*, Zoé (2017). Il a reçu en février 2018 à Berne le Prix suisse de littérature pour *Faire le garçon*.

Nathalie Heinich est sociologue au CNRS (Paris). Outre de nombreux articles, elle a publié près d'une quarantaine d'ouvrages, traduits en quinze langues, portant sur le statut d'artiste et d'auteur (*La Gloire de Van Gogh, Du peintre à l'artiste, Le Triple jeu de l'art contemporain, Être écrivain, L'Élite artiste, De l'artification, Le Paradigme de l'art contemporain*) ; les identités en crise (*États de femme, L'Épreuve de la grandeur, Mères-filles, Les Ambivalences de l'émancipation féminine, Ce que n'est pas l'identité*) ; l'histoire de la sociologie (*La Sociologie de Norbert Elias, Ce que l'art fait à la sociologie, La Sociologie de l'art, Pourquoi Bourdieu, Le Bêtisier du sociologue, Dans la pensée de Norbert Elias, La Sociologie à l'épreuve de l'art*) ; et les valeurs (*La Fabrique du patrimoine, De la visibilité, Des valeurs*). Elle a par ailleurs publié deux récits autobiographiques : *Maisons perdues* et *Une histoire de France*.

Dove Allouche, né en 1972, vit et travaille à Paris en tant qu'artiste. Ses œuvres ont été présentées lors de nombreuses expositions personnelles, dont notamment *Des caractères extérieurs*, Galerie GB Agency, Paris (2018) ; *Negative Capability*, Contemporary Art Gallery, commissaire Nigel Prince, Vancouver (2018) ; *Mea culpa d'un sceptique*, Fondation d'entreprise Ricard, commissaire Kate Macfarlane, Paris (2016) et *Point triple*, Commissaire Jonas Storsve, qui a eu lieu au Centre Pompidou de Paris en 2013.

Hansel Obando est né dans la région colombienne de Tolima que sa famille a quitté peu après pour Bogotá. Très tôt, il sut que l'art allait jouer un rôle fondamental dans sa vie ; bègue, il souffrait de problèmes communicationnelles avec son entourage. Au milieu de ses études de graphiste, il décida de s'installer à Buenos Aires pour y poursuivre sa formation à l'école Da Vinci et puis à l'Image Campus Motion Graphics (Buenos Aires). Lors d'un voyage en Europe, il découvrit en première personne toute la richesse artistique dont ses professeurs avaient parlé et décida de ne plus travailler dans des agences de graphisme. Depuis, il « raconte des histoires à travers le collage », comme il décrit sa démarche.

Inès Prévot est architecte urbaniste diplômée de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville et de l'École d'Urbanisme de Paris où elle s'est spécialisée en montage de projets urbains dans les pays émergents et en développement. Basée à Beyrouth depuis avril 2018, elle intègre d'abord ONU-Habitat où elle participe à l'élaboration des profils des quartiers les plus vulnérables des principales villes du pays et à un projet traitant de la résilience des déplacés internationaux face aux défis des ressources en eau dans un contexte de changement climatique au Liban et en Jordanie. Suite à quoi elle rédige le rapport/mémoire *Liban : la gestion des ressources en eau dans le contexte de la crise migratoire syrienne*. Elle a par la suite contribué à l'élaboration du *masterplan* de la ville de Zahleh avec URBI, une des rares agences d'urbanisme libanaises. Elle travaille aujourd'hui comme consultante dans le bureau d'étude français Hydroconseil, à l'assistance technique pour le Programme de résilience économique et urbaine des villes secondaires libanaises et sur le Programme national de soutien au secteur de l'eau et de l'assainissement.

Photographies

Page 8

1. Vallée de la Qadisha, région maronite
2. Ligne de front à Kfar Falous bombardé en 1984 lors d'affrontements entre sunnites et chrétiens
3. Bassin de captation d'eau en prévention des sécheresses de l'été à Laqlouq
4. Livraison d'eau potable à Beyrouth

Page 12

1. Mosquée sur le front de mer de Tripoli
2. Quartier chrétien de Beyrouth
3. Réunion des Nations Unies à l'Hôtel Movenpick de Beyrouth
4. Illustration des campements de réfugiés par Lisa Mandel missionnée par Solidarités Internationale
5. Achrafieh, quartier chrétien de Beyrouth
6. Dépotage sauvage de déchets solides dans la région du Chouf
7. Habitat résidentiel à Achrafieh, Beyrouth
8. Les trois arcs en ogives, élément architectural typique du Liban (qui est en fait repris de l'architecture vénitienne puis réappropriés par les ottomans)

Page 15

1. Dîner typique dans une maison traditionnelle libanaise, Beyrouth
2. Le ramassage des poubelles se fait par des entreprises privées devant les portes des habitants
3. Hammam Al Jahid, Tripoli
4. Ballroom Blitz, Beyrouth
5. Raccordements illégaux dans le campement de Chatila, Beyrouth
6. Réservoirs d'eau à Hamra, Beyrouth

Page 16

1. Hôtel à Aaley, abandonné depuis la guerre civile aujourd'hui réinvesti par des réfugiés syriens
2. Condominium à Hamra, quartier à dominante musulmane, Beyrouth
3. Campement de Chatila, Beyrouth
4. Centre ville de Beyrouth, totalement reconstruit après la guerre civile
5. Mosquée chiite à Baalbeck
6. Croque-morts dans les rues d'Achrafieh, zone chrétienne de Beyrouth

Page 36

1. *No man's land* à la frontière israélienne
2. Vue d'Achrafieh, quartier chrétien de Beyrouth
3. Arrivée dans la plaine de la Békaa
4. Les montagnes de la région du Chouf, druze
5. La corniche de Beyrouth, seul accès à la mer de la ville
6. Le *Sea Wall* dans la région restreinte du Sud

Page 58

1. Centre-ville de Beyrouth
2. Montagnes de Laqlouq
3. Résistance d'un bâtiment à Beyrouth
4. Soirée dans un des condominium de Mar Mikhaël, Beyrouth
5. Maison délabrée à Haddadine à Tripoli, bâtiment prioritaire du *Culture Heritage Urban Development Programme*
6. La Résidence des Pins, maison de l'ambassadeur français, ancien casino ottoman
7. Une des entrées de la ville de Tripoli
8. Ruines et Eglise Saint-Georges dans le centre-ville de Beyrouth

Page 63

1. Le mythique Holiday Inn de Beyrouth, bombardé durant la guerre civile
2. Modèle de voiture commun dans les rues de Beyrouth
3. Manifestation pour les droits des femmes et de la communauté LGBTI dans le centre-ville de Beyrouth
4. Dans le château de Saïda
5. Maisons individuelles vers Châtine
6. Sur la ligne de démarcation des quartiers Jabal Mohsen et Tabbaneh à Tripoli (Affrontement en 2008 entre sunnites et alaouites)

Page 76

1. Nabaa, Burj Hammoud, quartier commune arménienne, limitrophe de Beyrouth
2. Mosquée chiite à Baalbeck
3. Mosquée à Tripoli
4. Sur les toits d'un immeuble à Geitawi, Beyrouth
5. Tripoli
6. Beyrouth

Page 87

1. Une maison délabrée habitée sur la ligne de démarcation de Tabbaneh et Jabal Mohsen, Tripoli
2. Camping à Laqlouq, site prisé pour les chasseurs
3. Place publique près du fleuve Abu Ali à Tripoli
4. Boîte de nuit KED à Beyrouth
5. Près des campements de Sabra et Chatila à Beyrouth
6. Dans la ville de Tyre

Page 99

1. Un guide devant la sculpture de Cléopâtre sur le site archéologique de Baalbeck qui abrite les ruines romaines les plus vastes du Moyen-Orient
2. Deux femmes devant des reliques de la mosquée chiite de Baalbek
3. Cabaret libanais *Bar Farouk* dans le mythique Metro Al Madina, Beyrouth
4. Paysage commun de rue à Beyrouth

Page 122

1. Ruines de Baalbeck
2. Chantier à Achrafieh, Beyrouth
3. Des pêcheurs au niveau de la décharge de Ouzai, quartier au Nord de l'aéroport de Beyrouth
4. Une enfant qui ramasse les déchets à Ouzai, Beyrouth

Page 123

1. *Beit Beirut*, maison sur la ligne de démarcation de Beyrouth, lieu militaire stratégique durant la guerre civile, aujourd'hui réhabilitée en musée
2. Nouvelle tour résidentielle de Beyrouth - vide
3. Naqoura, entrée du *No man's land* avec la frontière israélienne
4. Chantier à Achrafieh, Beyrouth
5. "*When life is rough, pray. When life is great, pray*", sur la ligne de démarcation de Tabbaneh et Jabal Mohsen, Tripoli
6. Vue sur l'Est de Tripoli depuis la citadelle

Page 124

1. Mzaar, ski resort
2. Joining Beach, Batroun
3. La grande Mosquée de Beyrouth
4. Les escalier Vendôme de Geitawi, Beyrouth
5. Beyrouth, ville côtière
6. Tyre, ville cotière



Membre de l'Université Sorbonne Paris Cité

Soutenu par le FSDIE
Fonds de Solidarité et de Développement
des Initiatives Étudiantes

