INTER LIGNES

AUTOMNE 2019 #23

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

La créativité inconsciente des « Années folles » 1920-1929

Les Presses Universitaires
INSTITUT CATHOLIQUE DE TOULOUSE

UR C.E.R.E.S. Culture, Éthique, Religion Et Société

C.E.R.E.S
CULTURE ÉTHIQUE RELIGION ET SOCIÉTÉ

**Faculté des Lettres
et des Sciences humaines**

Institut Catholique de Toulouse

INTER-LIGNES

Direction Bernadette Rey Mimoso-Ruiz

Automne 2019

Numéro 23

Illustration de couverture
Peinture acrylique «Femme au chapeau-cloche rouge» Christine MONSION
avec l'aimable autorisation de l'auteur.

COMITÉ DE LECTURE
Christophe Balagna, Laetitia Carrio, Olivier Damourette, Mickaëlle Cedergren,
Gérard Dastugue, Marie-Christine Seguin, Karine Wiltord,

COMITÉ SCIENTIFIQUE
Pierre Brunel (Paris IV Sorbonne) Alain J.J. Cohen (San Diego, États-Unis),
Christian Desplat (Pau, Pays de l'Adour) Montserrat Serrano Mañez
(Granada, Espagne), Encarna Medina Arjona (Jaén, Espagne)
Mounir Oussikoum (Beni Mellal, Maroc)

LA CRÉATIVITÉ INCONSCIENTE DES « ANNÉES FOLLES » 1920-1929

SOMMAIRE

LA CRÉATIVITÉ INCONSCIENTE DES « ANNÉES FOLLES » 1920-1929

INTRODUCTION 3

DOSSIER

La redéfinition de la féminité au temps des Années folles 7
Huei-Yu Huang

Les Années folles et la photographie. Étude de quelques clichés insérés dans Nadja d'André Breton 25
Madalina Grigore-Muresan

Les bals des artistes russes à Paris entre 1923 et 1929, ou l'art de la création euphorique et éphémère 41
Marie Cleren

ÉTUDES

Epifanía poética : de la didáctica a la mística, la palabra poética es múltiple, aspectos en tres poetas latinoamericanos 61
Marie-Christine Seguin

En lisant en écrivant ou comment le sens et les sens coexistent chez Julien Gracq 77
El Arbi El Bakkali

LECTURES

Amélie Nothomb
Soif 92

Youssouf Amine Elalamy
C'est beau, la guerre, La Laune 94

INTRODUCTION

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz
CERES Institut catholique de Toulouse

Le XIXe siècle a expiré dans les tranchées, s'est échoué dans les débris des villes ravagées et s'est brisé sur les visages torturés des « gueules cassées » pour laisser place à une société avide de modernité dans une résilience spectaculaire.

L'appétit de vivre et de créer dans l'euphorie d'une renaissance après ces années terribles laisse croire que plus rien ne peut désormais arriver tant il semble que l'extrême a été côtoyé. L'Europe dont la carte politique a été totalement bouleversée avec la disparition de l'Empire austro-hongrois, traverse une décennie où malgré les deuils, une frénésie créative déferle sur tout l'Occident et jusqu'aux États-Unis. L'ère de la modernité s'ouvre sur les progrès technologiques où l'aviation se fait civile, la « fée électricité » éclaire le pays jusque dans les campagnes, le téléphone résonne dans les bureaux et les appartements cossus et l'automobile envahit les rues et les routes, au mépris des élégants cabriolets, des fiacres citadins. Le rôle actif des femmes pendant la guerre laisse libre voie aux élans du féminisme et les femmes vont aller court-vêtues, les cheveux coiffés « à la garçonne », jetant aux orties les encombrants corsets, elles expriment la liberté et le désir infini de balayer un passé trop lourd pour s'inscrire dans la nouveauté, en ne songeant qu'à jouir du présent. Les rescapés et la nouvelle génération aspirent à une société pacifique et régénérée qu'accompagne le bouillonnement artistique des arts. Le secours des armées américaines de 1917 a introduit le jazz qui lance ses accords teintés d'une Afrique réinventée et anime de folles soirées dans la capitale française. Paris devient le centre

mondial de la littérature avec l'apparition du dadaïsme, la naissance du surréalisme en écho aux découvertes de l'inconscient. La ville accueille réfugiés de l'Europe centrale, Russes blancs en exil et peintres juifs aux talents multiples, s'installent à Montparnasse où ils retrouvent l'Espagnol Picasso, l'Italien Modigliani, et tant d'autres pour inventer une nouvelle manière de représenter le monde que l'on nommera « L'École de Paris »[1]. Entre l'onirisme de Chagall, la ville vue par Utrillo et les traits géométriques des cubistes, la peinture balaie les codes du siècle précédents, tandis que l'architecture s'émancipe de l'influence haussmannienne, ose les courbes de l'Art Déco et l'usage du béton qui détrône la pierre ancestrale alors que le mobilier du courant moderniste se fait fonctionnel, géométrique, coloré, reléguant dans le passé les fioritures napoléoniennes et la patine du chêne ciré. Dans cette révolution, se dessine la vigueur d'une volonté de vivre après avoir côtoyé l'enfer, comme pour ouvrir les portes d'une société nouvelle, débarrassée des fantômes de la guerre. Cette effervescence attire le monde entier et nombreux sont les écrivains américains à s'inspirer du Gai Paris (Dos Passos, Hemingway, etc.) où le cinéma renaît et, de sourd, devient parlant, le théâtre délaisse les Boulevards et devient à la fois populaire et cérébral avec le Cartel, la musique se répand dans les foyers avec la radiophonie, et pour les plus chanceux, du phonographe qui déverse les chansons de Mistinguett et de Maurice Chevalier, tandis que Joséphine Baker attire un public international à la Revue Nègre.

Toute une société se sent confortée par l'assurance de la constance des richesses apportées par les colonies, pensant que l'empire français colonial sera éternel et la prospérité incessamment croissante. Jusqu'au coup d'arrêt brutal du Black Thursday (1929), nul ne voit s'approcher les ombres qui vont recouvrir le monde deux décennies plus tard. Alors que Paris danse le charleston, Mussolini marche sur Rome (1922), Hitler harangue les consommateurs des brasseries de Munich (1920) et prépare la revanche du IIe Reich tandis que Berlin s'érige en référence de courants artistiques novateurs, dans l'euphorie de la République de Weimar.

Cette inconscience libère les imaginaires, semble supprimer les frontières dans une fraternité artistique qui ne sera qu'un feu de paille, une parenthèse lumineuse dans le XXe siècle avant la nuit du nazisme ou du fascisme.

Le dossier présent dans ce dernier numéro que je dirige porte les variantes de cette explosion créatrice.

Ainsi, le ton est donné par l'article de Huei-yu Huang dans « La redéfinition de la féminité au temps des Années folles » qui examine le parcours de trois femmes : Coco Chanel dans sa dimension d'héroïne de la libération physique de la femme vue par deux biographes (Paul Morand et Isabelle

1 Nadine Nieszawer, Maris Boyé, Paul Fogel, Peintres juifs à Paris. École de Paris (1905-1939), Paris, Denoël, 2000.

Fiemeyer), et les deux personnages romanesques que sont Monique la Garçonne de Victor Margueritte (1922) et Thérèse Desqueyroux de François Mauriac (1927). Le rôle du regard social posé sur les femmes, les audaces et les fragilités des personnages laissent entendre que la cause féministe est encore dans les limbes, mais qu'elle devient malgré tout une présence et repose sur les transgressions des usages et des mœurs.

Si le cinéma et la peinture prennent une place considérable, l'art photographique n'est pas en reste, comme le démontre Madalina Grigore-Muresan quand elle étudie « Les années folles et la photographie. Étude de quelques clichés insérés dans *Nadja* d'André Breton ». Le recours à la photographie permet la suppression des descriptions et donne un ton nouveau au romanesque, qui trouvera résonance dans les années cinquante avec l'apparition du cinéroman. L'image photographique s'oppose à la déformation des corps tels que figurés dans la peinture devenue plus abstraite que figurative et « pour Breton, ces images sont en lien étroit avec son expérience personnelle, ses souvenirs, sa quête de la vérité, sa conception de la littérature. »

Une incursion dans l'art de la danse qui connaît, lui aussi, une créativité d'importance, est due à Marie Cléren qui propose d'observer « Les bals des artistes russes à Paris entre 1923 et 1929, ou l'art de la création euphorique et éphémère » et s'interroge sur la face cachée de ces fêtes extravagantes organisées par des artistes russes de l'Avant-garde qui bousculent tous les codes et réunissent dans un même élan, peintres et poètes venus de tous les horizons. L'article propose une interprétation de ces étourdissements exubérants qui pourraient être aussi un paravent pour écarter les prémonitions des années noires qui s'annoncent.

L'élection de ces trois articles repose sur une sélection destinée à mettre en lumière des aspects peu représentés de ces Années folles, avant que le monde ne bascule dans la tragédie dont nous portons encore les stigmates. Les prochains numéros d'*Inter-Lignes* seront assurés conjointement par Olivier Damourette et Karine Wiltord qui leur donneront à n'en pas douter, une impulsion nouvelle.

DOSSIER

LA REDÉFINITION DE LA FÉMINITÉ AU TEMPS DES ANNÉES FOLLES

Huei-Yu Huang
Université des langues Ursuline Wenzao (Taïwan)

Les « Années folles », selon A. Goldmann, renvoient à la décennie qui « suivit la fin de la Première Guerre mondiale jusqu'au krach boursier de Wall Street en 1929 »–une période de soulagement après « la der des ders ». Bien que cette assurance, avec le recul, apparaisse naïve, les contemporains y vivaient une « insouciance » et « une vraie joie de vivre plus jamais atteinte depuis »[1]. À cette envie de paix et de tranquillité s'ajoute le désir de la rupture avec le passé et la violence. G. Guilleminault voit la période comme « une ère de folie qui s'ouvrait pour les Français. Oubliant ses deuils, ses ruines, ses finances à jamais ébranlées, ses quatre millions de morts et de blessés, la France s'abandonnait à l'ivresse d'une victoire chèrement payée »[2] ; ou encore une définition par rapport à l'extravagance de l'époque que décrit M. Sachs dans la chronique du *Temps du bœuf sur le toit* : « grande période de folie, de luxe, de dépenses de désordre et d'internationalisme »[3]. Les richesses amassées rapidement

1 Annie Goldmann, *Les Années folles*, Paris, Casterman Giunti, 1994, p. 21.

2 Gilbert Guilleminault, *Le roman vrai de la IIIe république : les années folles*, Paris, Denoël, 1956, p. 9.

3 Maurice Sachs, *Le temps du bœuf sur le toit* (1935), Grasset, 2015, p. 122 ; Quelques pages après, pour donner des exemples, l'auteur décrit des dépenses irrationnelles des nouveaux riches : « La guerre a permis à ceux qui fournissaient les matières premières et aux marchands de canons, d'alimentation, etc., d'acquérir des richesses immenses. Ils jettent aujourd'hui l'argent par les fenêtres pour se faire une renommée, une élégance, une famille, etc ». p. 129.

pendant la guerre sont « étalées au cours de fêtes somptueuses auxquelles participent artistes, danseurs, écrivains ou photographes venus du monde entier »[4]. La représentation s'appuie alors sur une vie citadine entraînée dans un rythme de fêtes plus folles les unes que les autres.
Ainsi fait naître l'appellation d'« Années folles » qui désigne une période où le désir de l'oubli de la guerre, de la distraction et des expérimentations se fait sentir dans l'air du temps, notamment dans celui de la vie citadine. Or, les contemporains non métropolitains « continuent d'appliquer les règles d'avant-guerre dans une France qui a changé d'époque »[5] malgré l'influence ressentie de nouvelles ambiances, pensées et mœurs. Les confrontations des classes, des géographies et des générations contribuent au multiculturalisme de la société française, si bien qu'elles offrent aux romanciers des ressources précieuses à la création de nouvelles images de femmes, brossées sous divers angles socioculturels dans leur parcours distinct. Suite à la mise à l'épreuve des rôles sociaux des deux sexes durant la guerre émergent de nouvelles esthétiques féminines, d'aspirations et de revendications, tout cela fait l'objet de la présente étude.

La féminité définie sous l'angle socio-historique

La notion de « féminité » apparaît durant les années 1930 dans sa distinction avec la notion de « masculinité » sous l'angle psychologique. Pour mesurer les rapports entre sexe et genre, Terman et Miles (1936) proposent une échelle bipolaire unidimensionnelle, composée de 910 items–attributs associés à la masculinité ou à la féminité. Ces deux termes étaient alors, jusqu'à la fin des années 1960, considérés comme « deux pôles opposés et réciproquement exclusifs d'une même dimension le long de laquelle peut être situé chaque individu »[6]. Il faut attendre les années 1970 pour que se développe le concept de l'androgynie possible chez un même individu. S. Bem, en renouvelant les items des échelles M-F, construit un nouvel instrument–BSRI : *Bem Sex Role Inventory* (1974). La chercheuse américaine fait valoir le bon équilibre psychologique pour lequel chaque individu devrait pouvoir se positionner conjointement et aussi fortement sur les deux dimensions. Les résultats de tests du BSRI

4 *Ibid.* p. 129.

5 Dominique Desanti, *La femme au temps des Années Folles*, Paris, Stock/Laurence Pernoud, 1984, p. 117.

6 Cendrine Marro, « Évaluation de la féminité, de la masculinité, et auto-attribution des qualificatifs « féminin » et « masculin ». Quelle relation ? », *L'orientation scolaire et professionnelle* [En ligne], 31/4 |2002, mis en ligne le 01 décembre 2005, consulté le 30 septembre 2016. URL: http:// osp.revues.org/3421; DOI: 10.4000/osp.3421.

la conduisent à établir la « théorie des schémas de genre »[7] basée sur les théories de l'approche développementale cognitive et de l'approche de l'apprentissage social. D'après S. Bem (1984), à l'exception des androgynes qui n'ont pas tendance à schématiser leurs perceptions et comportements selon les caractéristiques du genre, nombreux sont les individus enclins à se forger une identité à partir des liens qu'ils établissent entre le sexe donné, les valeurs et les pratiques sexuées promues par la société[8].
Les instruments de mesure basés sur les échelles M-F n'apparaissent pas sans susciter des débats sur la légitimité des items proposés. De même qu'A. Constantinople (1973) souligne les concepts fumeux des descripteurs de masculinité et féminité, manquant de définitions liées à des positions théoriques[9], S. Bem (1984) met l'accent sur le processus de schématisation chez l'individu au lieu de s'attarder sur les définitions culturelles du genre étant donné leurs caractères locaux et arbitraires[10].
Dans ce contexte polémique du terme socialement controversé, H. Piéron propose une définition de la féminité permettant de contourner la difficulté des qualificatifs déterminés. Ses attributs sont ainsi examinés sous l'angle socio-historique :

> Caractéristiques différentielles admises de la femme, liées biologiquement au sexe pour une part, mais pour une plus grande part, conditionnées par l'influence du milieu, sociopolitique et religieux.[11]

Considérée comme un héritage historique d'une interaction entre le biologique et le social, cette notion de la « féminité » n'est pas précisée dans ses exemples concrets de l'illustration des « caractéristiques différentielles ». En revanche, une importance est accordée à sa portée sociale, soulignant son caractère changeant en fonction des facteurs géographique, historique et politique d'une société donnée.
Si, de nos jours, les classements appelés « échelles Masculinité-Féminité » sont remis en question, l'emprise des modèles « féminins » sur le développement de la potentialité personnelle n'est pas infime dans les années 1920. Le degré d'adhésion aux rôles des sexes y demeure un critère évaluatif

7 Sandra Ruth Lipsitz Bem, « Gender schema theory: A cognitive account of sex typing», *Psychological*, 88(4), 1981.
8 Sandra Ruth Lipsitz Bem, « Androgyny and gender schema theory: A conceptual and empirical investigation », *Nebraska Symposium on Motivation,* 32*,* 1984, pp. 179-226.
9 Anne Constantinople, « Masculinity-femininity: an exception to a famous dictum», *Psychological Bulletin,* 80, 1973, pp. 389-407. Article partiellement traduit dans « La différence des sexes. Questions de Psychologie » d'Hurtig& Pichevine, 1986, p. 227.
10 S; R. Lipsitz Bem, « Androgyny and gender schema theory: A conceptual and empirical investigation», *op. cit.,* pp. 179-226.
11 Henri Piéron, *Vocabulaire de la psychologie* (7e édition), Paris, PUF, 1987.

pour la sociabilité et l'identité d'une personne. En partageant l'hypothèse de C. Marro qui considère les qualificatifs sexués comme repères pour « la structuration de notre identité, de nos conduites, le fonctionnement et l'identification de la personnalité de chacun »[12], nous cherchons à comprendre l'émergence de nouveaux qualificatifs « féminins » dans leur épaisseur historique en nous interrogeant sur les différents contextes dans lesquels ils se sont développés. Plus précisément, comment de nouvelles configurations de la féminité des années 1920 réforment-elles des qualificatifs féminins traditionnellement admis ? Quelles sont les raisons et les significations de l'adoption des nouvelles féminités chez les contemporaines ? Suite au bouleversement social dû à la Grande Guerre, quelles nouvelles valeurs cherchent-elles, qui sont pourtant à l'encontre des conventions de l'époque ?

Pour y répondre, nous recourrons aux œuvres romanesques dans lesquelles les féminités sont créées en référence aux phénomènes socioculturels de l'époque. Il s'agit de Thérèse Desqueyroux du roman éponyme[13] de François Mauriac, Monique de *La Garçonne*[14], et des biographies romancées de Chanel : *L'allure de Chanel de* Paul Morand et *Coco Chanel – un parfum de mystère* de Isabelle Fiemeyer[15]. L'analyse commence par la mise en lumière de leur profil marqué par l'esthétique du temps pour ensuite s'interroger sur l'origine et la signification de cette manifestation esthétique, et enfin nous examinerons de nouvelles valeurs recherchées dans la revendication d'une nouvelle identité féminine.

La masculinisation de traits physiques et l'émergence de nouvelles figures féminines

Mauriac, Marguerite et Morand ont tous vécu une époque où les conjonctures mondiales ont changé la mentalité des gens en suscitant des interrogations concernant l'adaptation aux nouvelles conditions de vie d'après-guerre, y compris les réflexions de femmes sur leur redéfinition identitaire. Sur le plan physique, il est difficile d'évaluer le degré des ressemblances ou différences des héroïnes étudiées, mais quelques traits communs se

12 Cendrine Marro, « Évaluation de la féminité, de la masculinité, et auto-attribution des qualificatifs « féminin » et « masculin ». Quelle relation ? », *L'orientation scolaire et professionnelle* [En ligne], 31/4 | 2002, mis en ligne le 01 décembre 2005, consulté le 10 novembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/osp/3421 ; DOI : 10.4000/osp.3421.

13 François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, Paris, Bernard Grasset, 1989, 189 pages.

14 Victor Margueritte, *La garçonne (1922)*, Paris, Flammarion, 2013, 310 pages.

15 Paul Morand, *L'allure de Chanel (1976)*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1996, 248 pages ; Isabelle Fiemeyer, *Coco Chanel – un parfum de mystère (*1999), Paris, Éditions Payot et Rivages, 2007, 168 pages. Ces deux fictions seront confrontées à l'ouvrage biographique d'Edmonde Charles-Roux, intitulé *Le temps Chanel* pour ses qualités référentielles.

trouvent dans leurs profils représentés. En effet, les images ne sont pas brossées sans se référer au style populaire de la « garçonne », l'esthétique emblématique de l'époque.

Le terme de la « garçonne » apparu pour la première fois dans l'écrit de J.-K. Huysmans pendant les années 1880. Le néologisme a été destiné à décrire une silhouette androgyne et longiligne de la fille afin de brosser le portrait d'une « adolescente aux formes encore enfantines »[16]. Cette silhouette fluide et enfantine s'oppose en effet à l'esthétique des femmes adultes du XIXe siècle qui se caractérise par une corpulence signifiant la maternité satisfaite. Pour se donner une silhouette féminine sous forme de S, le haut du corps est moulé dans le corset pour mettre en avant la poitrine et les hanches émergent à l'aide d'une tournure et de multiples jupons. Il s'agissait ainsi d'un temps où les signes extérieurs relatifs aux deux sexes étaient bien distingués par rapport à ceux du XXe siècle. La connotation du terme se transforme au fil du temps et commence à se lier à des sujets moraux dans les années 1890. J.-K. Huysmans écrit : « Florence paru, avec son sourire de petit voyou et ses hanches de garçonne. Je ne peux pourtant pas narrer au confesseur ce qui se brassait dans l'ombre parfumée de ses vices »[17]. Dès lors, l'androgynie adolescente se double des sens d'immoralité ou de maladies mentales.

Cette acceptation du terme marquée par une ambiguïté physique et morale se voit également, mais d'une autre manière, dans la création de l'héroïne, Monique, du roman *La Garçonne* (1922). Chez Margueritte, le terme de « garçonne » connote un sens de déviation des normes, tel qu'il brosse le profil frappant de Monique, caractérisé par son air d'« un petit quelque chose de mystérieux, de meurtri »[18] et par sa coupe de cheveux courts :

> Aujourd'hui, pour la femme, c'est le symbole de l'indépendance, sinon de la force. Jadis, Dalila émasculait Samson, en lui coupant les cheveux. Aujourd'hui, elle croit se viriliser, en raccourcissant les siens[19].

Ce profil de l'héroïne correspond à l'esthétique de l'époque où la vogue de la coiffure « à la garçonne » souligne une tentation de virilisation chez des femmes en témoignant d'une volonté du changement tant au niveau moral que physique. La mode se pratique notamment chez de jeunes femmes en milieu métropolitain, sachant que les femmes plus âgées gardent toujours les cheveux longs coiffés en chignon. Les cheveux courts,

16 Joris-Karl Huysmans, *Croquis parisiens* (1905), Lausanne Suisse, La bibliothèque des arts, 2001, p. 138.

17 Joris-Karl Huysmans, *En route*, Paris, Stock, 1895, p. 262.

18 Victor Margueritte, *La garçonne*, *op. cit.*, p. 140.

19 *Ibid.*, p. 139.

un attribut auparavant admis de sexe masculin, sont ainsi apparus à la fin de la Grande Guerre chez les femmes qui se voulaient indépendantes et capables de faire face dans différentes situations.

Étant déclenchée par les personnalités de l'époque, l'offensive des cheveux courts a lieu précisément en mai 1917. L'événement est même consigné dans le journal de P. Morand : « la mode depuis quelques jours est, pour les femmes, de porter les cheveux courts. Toutes s'y mettent : Mme Letellier et Chanel, tête de file »[20]. N'ayant point apprécié la silhouette opulente de l'avant-guerre, comprimée par le corset, Chanel lance la nouvelle mode féminine afin de libérer le corps des femmes, pour qu'il soit plus facile de travailler, de se déplacer. Elle virilise elle-même ses traits physiques en adoptant la « coupe «garçonne» qui fait une petite tête moulée dans un chapeau-casque ou un chapeau-cloche, emprunts aux vêtements masculins, lignes droites, fluidité et liberté, robes-chemises, sans compter les bains de mer et le bronzage, de tout cela Coco a déjà eu l'idée »[21]. Malgré son succès, l'image androgyne ne s'est pas répandue sans provoquer des réprobations, notamment en ce qui concerne le port du pantalon chez les femmes. Les mœurs de l'époque n'y sont guère favorables. Suite à son interdiction par la loi du 17 novembre 1800, deux circulaires de 1892 et 1909 l'ont levé en autorisant l'habit, « si la femme tient par la main un guidon de bicyclette ou les rênes d'un cheval »[22]. Cette permission sous contrainte traduit effectivement la réticence de la société vis-à-vis de sa pratique.

Il s'avère évident que les portraits de Monique et Chanel se campent en rapport étroit avec le monde réel. L'introduction des ressources sociales dans l'histoire assure une fonction référentielle en s'accordant de valeurs réalistes. Dans le sens inverse, la répercussion du roman sur le monde réel produit de même une force considérable. La réussite exceptionnelle du roman *La garçonne* fait naître une figure mythique dont l'image est propagée par les médias, tels que la revue, la peinture, le cinéma, ou la musique. Un grand nombre des caractéristiques peu admises autrefois en tant que qualificatifs féminins se répandent désormais dans la société. En effet, au-delà des zones métropolitaines, l'image androgyne s'étend sur les régions rurales en modifiant les façons de s'habiller, de se coiffer et de penser chez des femmes à la campagne.

Dans le roman *Thérèse Desqueyroux*, Mauriac dépeint une héroïne provinciale étouffée par le milieu où vivent les gens qui suivent les modes de vie

20 Paul Morand cité par Edmonde Charles-Roux dans *Le temps Chanel,* Paris, Chêne, Grasset, 1986, p.143.

21 Isabelle Fiemeyer, *Coco Chanel – un parfum de mystère*, *op.cit.*, p. 82.

22 « Abrogation de l'interdiction du port du pantalon pour les femmes–Sénat », [En ligne : https://www.senat.fr/questions/base/2012/qSEQ120700692.html]. Consulté le 3 octobre 2018.

d'avant-guerre dans une satisfaction de leur conservatisme. Physiquement, la coupe de cheveux courts n'est pas soulignée chez l'héroïne de Mauriac, mais il existe des descriptions témoignant de son style marqué par la mode garçonne. Comme par exemple sa masculinisation à travers l'acte de fumer. Thérèse, à l'instar de Monique et Chanel, est une fumeuse. Selon le jugement que sa belle-famille lui porte : « Elle n'a pas nos principes, malheureusement ; par exemple, elle fume comme un sapeur : un genre qu'elle se donne ; mais c'est une nature très droite, franche comme l'or »[23]. Le discours exprime une réprobation de son acte, ce qui est un avis partagé par son mari, mais ce dernier éprouve paradoxalement une admiration complexe à son égard :

> Lorsque Bernard [son mari] était rentré, il avait admiré qu'elle fût grave, comme une personne qui a beaucoup réfléchi, et même arrêté déjà un plan de conduite. Mais elle avait tort de tant fumer : elle s'intoxiquait ![24]

L'admiration de son mari résulte alors de la gravité, intelligence et capacité de réfléchir, dégagés de l'image d'une fumeuse, tout en s'accompagnant d'une inquiétude sur son état de santé, voire sur son autodestruction tant au niveau physique que moral. Il est possible que la crainte soit liée à une préservation de la progéniture, l'une des valeurs les plus importantes chez les femmes de l'époque. Pendant sa grossesse, elle estime que la sollicitude que lui montre Bernard n'est point pour elle mais pour l'enfant : « il se souciait non de moi, mais de ce que je portais dans mes flancs » (p. 92). Sur le plan moral, il est probable que l'aspect douteux de l'image vient de sa transgression des attributs des deux sexes conditionnés. D'après Wyckoff (1997) et Corbeau (1997), l'acte de fumer est associé à la bouche humaine, donc à la liberté de parole, traditionnellement attribuée aux hommes jusqu'au tournant du XXe siècle. Il est à noter que la cigarette se réservait, au XIXe siècle, aux « femmes vivant en marge de la respectabilité »[25], y compris les prostituées et les femmes affranchies des normes sociales, telles que les comédiennes ou les écrivaines. En l'occurrence, la consommation féminine de tabac traduit un « mode de vie douteux », dans lequel s'entremêlent une « moralité suspecte et des idées subversives vis-à-vis du pouvoir patriarcal traditionnel »[26]. D'où, la réception mitigée, voire dans la plus part de cas négative, d'une image fumeuse qui soulève des craintes.

23 F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, *op. cit.*, p. 46.
24 *Ibid.*, p. 57.
25 Catherine Ferland, « Mémoires tabagiques. L'usage du tabac, du XVe siècle à nos jours », *Drogues, santé et société*, *6* (1), p. 41
26 *Idem.*

Si la mode de la « garçonne » se voit provocatrice, ambiguë, et douteuse à cause des signes de transgression des attributs sexués, qu'est-ce qui pousse des femmes de l'époque à adopter ce style malgré l'image mitigée qu'elles se donnent ? Quels enjeux se cachent derrière cette manifestation des signes de virilisation qui causent tant de méfiances de la société à leur égard ?

L'adoption d'un nouveau genre féminin : signe d'un esprit révolutionnaire ou symptôme d'un mal-être ?

Il est possible que l'affichage des attributs « masculins », tels que l'acte de fumer, le port du pantalon, le maintien d'une silhouette maigre et androgyne, etc., chez les trois héroïnes traduise une réclamation de l'égalité des droits, un refus de la discrimination entre les sexes. Comme l'explique Y. Ripa dans la préface du roman *La Garçonne*, en « rebattent les cartes des assignations de genre »[27], la pratique des configurations modernes révèle un « rejet de la hiérarchisation de la différence des sexes »[28]. Or, lorsque cette pratique se fait d'une manière démesurée, elle soulignerait des problèmes psychologiques de l'individu. Comme la façon de fumer de Thérèse : « il fallait qu'elle pût les flairer indéfiniment et que la chambre baignât dans une brume qu'avait aspirée et rejetée sa bouche »[29] . La dépendance à la cigarette, à l'instar de celle de Monique à l'opium, n'est pas moins le signe d'inadaptation au milieu où elles vivent. Thérèse « déteste de fumer dans le noir »[30], mais a besoin de s'immerger « dans une brume » au jour pour ne plus voir clair le monde autour d'elle, ainsi que de remplacer l'air naturel avec la fumée des cigarettes, ce qui exprime son inclination à se plonger dans une rêverie déconnectée du monde réel insatisfaisant à ses yeux.

À cette dépendance s'ajoute son penchant au camouflage que trahit sa façon de se maquiller. Bien que Thérèse ne se maquille pas comme Monique avec les yeux passés au charbon noir et la bouche en rouge foncé, elle se farde en plein jour, pratique peu conforme aux mœurs du pays. À l'instar de l'acte de fumer, les conventions d'avant-guerre veulent que les femmes suggérant la respectabilité de son entourage ne se fardaient pas le jour et discrètement le soir. Cependant, Thérèse se veut une femme d'aujourd'hui au dépit de pratiques locales et de réprobations de son entourage. Son écart ne relève pas uniquement du choix esthétique mais se rapporte au problème moral. Le romancier, au lieu d'associer le maquillage à sa fonction de l'embellissement, le rattache à l'apparence dénaturée de l'héroïne, de

27 Yannick Ripa dans Victor Margueritte, *La garçonne*, *op. cit.*, p. 12.
28 *Idem.*
29 F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, *op. cit.*, p. 127.
30 *Ibid.*, p. 31.

manière à souligner son manque d'authenticité. Ainsi, au jour du mariage, Thérèse parut à tous « laide et même affreuse » : « elle ne se ressemblait pas, c'était une autre personne… »[31]. Les invités « incriminèrent la toilette blanche, la chaleur ; ils ne reconnurent pas son vrai visage »[32]. À cela s'ajoute son habitude de se composer le visage pour masquer ses pensées, ses désirs et ses sentiments devant un entourage avec qui elle ne partage pas de mêmes principes. En effet, des confrontations permanentes et des échecs de communication répétitifs l'ont conduite à renoncer à se livrer. Aussi s'enferme-t-elle dans son apparence trompeuse et dans la solitude éternelle où la communication sincère n'est point possible.

Quant à Monique et à Chanel, deux citadines de la capitale, leur image se rapproche dans certains aspects, malgré leur origine sociale distincte : Monique est issue d'une haute société parisienne, tandis que Chanel provient de la classe populaire de province. Toutes deux, en faisant fi des anciennes conventions, mènent une carrière brillante et conduisent une automobile en portant le pantalon, privilèges de la domination masculine à l'époque. De plus, Monique manifeste son lesbianisme et ses relations hétérosexuelles multiples en pratiquant la contraception, de même que Coco Chanel n'a pas d'enfant et ses relations avec les célébrités masculines de l'époque deviennent les anecdotes qui font partie de sa légende. À noter que « la loi «scélérate» de 1920 réprime comme délit d'intention la provocation à l'avortement et à la propagande anticonceptionnelle »[33]. L'adoption de ce décret a pour but de repeupler la France pour vaincre le péril démographique, sachant que « la natalité est au cœur des préoccupations gouvernementales »[34] après la Grande Guerre. C'est pour ces raisons que le passage décrit concernant la pratique de la contraception de Monique devient l'une des parties les plus scandaleuses du roman.

Le scandale s'aggrave d'autant plus que Monique est issue du milieu de la grande bourgeoisie où la place des femmes est fixée au giron familial et la distribution des rôles sexués doit être respectée. Dans ce contexte, il semble que Monique cherche à s'affranchir des règlements pesant sur elle, en tentant de se redéfinir, à travers une transposition identitaire, comme une femme libre. Son adoption du style de la « garçonne » exprime alors une volonté d'acquérir une vie indépendante en tant que preuve de l'affranchissement, dans le sens où les signes de virilisation manifestés sont moins considérés comme une volonté d'être homme qu'une revendication d'être traitées égales dans le rapport des sexes.

31 *Ibid.*, p. 50.
32 *Idem.*
33 Jacques Marseille, *La France des années folles, 1913-1931,* Decazeville, Edition Carl Aderhold, 2001, p. 98.
34 *Ibid.*, p. 76.

Si la pratique d'une nouvelle féminité chez Thérèse et Monique révèle leurs sentiments d'inadaptation au monde où elles vivent, Chanel, en revanche, se sert des circonstances historiques pour arriver à ses fins. Tel est le cas de l'innovation vestimentaire qu'elle fait pour l'adapter aux privations alimentaires et aux conditionnes de vie pendant la guerre. La difficulté de l'accès aux matières premières et le besoin d'un habit confortable pour travailler à la place des hommes partant à la guerre poussent Chanel à raccourcir la longueur des robes et à utiliser largement le jersey, d'autrefois la matière première des sous-vêtements masculins, dans sa collection de vêtements féminins[35]. L'économie, la souplesse et la flexibilité du tissu répond aux besoins des femmes actives et contribue à son grand succès depuis les années 1920. Par ailleurs, elle suit son intuition en installant durant la guerre sa maison de couture à Biarritz, une ville proche de la frontière espagnole, sous-entendant de réserves en matières premières et en clientèle étrangère disposée à dépenser[36].

Vivant dans son temps, Chanel prend conscience des conjonctures internationales et en profite pour développer son empire de la mode. En revanche, pour Monique, le luxe dans lequel vit la grande bourgeoise en temps de guerre est représenté comme une cause de sa réprobation du cynisme. Dans une fête de charité organisée par le Tout-Paris, Monique ressent un sentiment d'écœurement devant des profiteurs de la guerre qui se parent de la charité sans éprouver la moindre pitié à l'égard des victimes et des invalides :

> Le luxe et la sottise qui paradaient là, sous ces lambris gouvernementaux – tandis que s'additionnaient tapageusement les recettes, proclamées par chacune, à coups de grosses caisses – lui soulevaient le cœur. L'étiquette dorée : « Au profit des Mutilés français » ne parvenait pas à recouvrir, dans sa mémoire et dans sa sensibilité, l'atroce vision du grand Hospice de Boisfleury….[37]

Le fait que Monique ne tolère pas ces injustices et ces hypocrisies sociales souligne son système de valeurs inconciliable avec celui de son milieu. Toutefois, cette image du monde cynique n'est guère la première préoccupation de Chanel, elle-même en tire profit pour rebattre les cartes dans l'industrie de la mode. Charles-Roux estime que la Grande Guerre offre un prodigieux avantage à Chanel. Le monde de l'avant-guerre ne s'ouvre pas aux couturières quel que soit leur talent, or, sous l'effet de la guerre, tout a changé, ce qui a conduit à « un profond chambardement des modes

35 Isabelle Fiemeyer, *Coco Chanel – un parfum de mystère* (1999), Paris, Editions Payot et Rivages, 2007, p. 56.

36 E. Charles-Roux, *Le temps Chanel, op. cit*, 1986, pp. 130-143.

37 Victor Margueritte, *La garçonne, op. cit.*, p. 60.

dont Chanel était pour une part responsable »[38]. À partir d'une inspiration des vêtements masculins, Chanel promeut une nouvelle féminité mieux adaptée au train de vie après la Grande Guerre en ancrant le style de la « garçonne » dans l'histoire de la mode féminine.

Parmi les trois profils des héroïnes, il semble que l'adoption d'un nouveau style distinct de celui des générations précédentes constitue pour Monique et Thérèse un signe extérieur de crise de valeurs, une façon pour elles de rompre avec le conformisme et de braver les conventions sociales afin de revendiquer la liberté, au moins et en premier lieu, celle de se forger une image propre. Quant à Chanel, en tant que promoteur du style de la « garçonne », l'adoption par elle-même de cette image androgyne relève de son entreprise de libérer le corps des femmes. C'est une carrière qui la passionne, dans laquelle elle trouve de l'assurance et de la confiance en elle. Elle s'affirme dans les choix esthétiques et dans la façon de vivre, ce qui devient même l'essentiel de son existence.

En admettant que la transgression des normes esthétiques d'autrefois révèle l'inadaptation des héroïnes, sinon un défi lancé contre l'ordre établi, une tentation de percer des règles qui régissent les mondes de deux sexes, on se demande quelles valeurs authentiques recherchent Monique et Thérèse, à l'opposé des celles de leur milieu d'origine ? Comment, dans une époque charnière, le bouleversement social fait-il émerger de nouvelles pensées chez les femmes ?

De nouvelles valeurs recherchées à l'encontre des conventions sociales de l'époque

D'après S. Berstein, la société et la culture bourgeoise sont aux yeux des révolutionnaires les principales responsables de la grande tuerie dans le sens où leurs idéologies ont poussé les sociétés européennes à s'entre-déchirer. Le libéralisme, la démocratie ainsi que l'humanisme sont révélées par le caractère atroce de la guerre comme le pharisaïsme et l'absurde[39]. C'est ainsi que s'accentuent davantage les conflits de Monique et Thérèse avec leur milieu social où le maintien de l'ordre établi, du patrimoine et de l'intérêt familial constitue la première préoccupation.

Thérèse est « la fille la plus riche et la plus intelligente de la lande »[40] et possède une étendue de forêt de pins, de même que Monique issue d'une grande famille qui fabrique des explosifs et des munitions de guerre. Toutes deux reçoivent de solides études grâce à l'éducation des filles promue

38 E. Charles-Roux, *Le temps Chanel, op. cit*, 1986, p. 203.

39 Serge Berstein et Pierre Milza, *Hitoire de la France au* 20e *siècle*–1900-1930, Bruxelles, Editions Complexe, 1999, p. 462.

40 F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, *op. cit.*, p. 41.

dans les années 1920. Thérèse a étudié dans un lycée laïc, endroit qui lui « apparaît comme un paradis »[41] et où elle est prise par la maîtresse comme exemple donné à ses camarades :

> Thérèse ne demande point d'autre récompense que cette joie de réaliser en elle un type d'humanité supérieure. Sa conscience est son unique et suffisante lumière. L'orgueil d'appartenir à l'élite humaine la soutient mieux que ne ferait la crainte du châtiment…[42]

L'éducation permet à Thérèse de s'entraîner à la réflexion, à former une conscience lucide en la conduisant à chercher une « humanité supérieure ». Ce désir de la réalisation personnelle et de la transcendance n'est pas atténué après son mariage. Face à sa belle-famille qui se comporte selon la tradition, l'obligation et l'opinion publique dans le souci du maintien de l'ordre, elle se débat contre le « morne destin commun »[43] qui l'attache à eux. Quant à Monique, elle a suivi des cours de littérature et de philosophie à la Sorbonne, et lit *Du mariage*[44] de L. Blum dans lequel l'auteur démontre l'inégalité des conjoints au mariage en encourageant la fin de la virginité obligatoire des jeunes filles avant la cérémonie officielle. Avec l'esprit large et les idées avancées, Monique s'est donnée à son fiancé avant le mariage, ce qui représente en ce temps pour une fille bien élevée la preuve d'un amour suprême.

D'après N. Heinich, la virginité représente à l'époque « la garante de vertu dont dépendront validité et viabilité du contrat matrimonial »[45]. Tout peut être remis en cause si la femme perd cette virginité ainsi que la confiance que l'homme y aura placée[46]. Cependant, avec le mépris des conventions relatives à la tradition bourgeoise, Monique estime que « ce qui fait la valeur des unions, ce n'est pas la sanction légale, c'est la volonté du choix »[47]. Il est probable que son acte ne provient pas d'une inconséquence mais d'une volonté de défier les conventions, au point qu'à la découverte de l'infidélité et des raisons mercantiles de son fiancé (devenant l'associé de l'usine de son père), elle est décidée à passer une nuit avec un inconnu dans une chambre d'hôtel. La transgression sexuelle pour venger la tromperie de son fiancé est considérée par sa famille comme une « déviance » qui risque de mettre en péril le patrimoine familial,

41 *Ibid.,* p. 37.
42 *Ibid.,* p. 36.
43 *Ibid.,* p. 84.
44 Léon Blum, *Du mariage* (1907), Paris, Albin Michel, 1990, 281 pages.
45 Nathalie Heinich, *Etat de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale,* Gallimard, 1996, p. 39.
46 *Idem*.
47 Victor Margueritte, *La garçonne*, *op. cit.*, p. 45.

alors que c'est en sacrifiant sa réputation qu'elle exprime la protestation des valeurs patriarcales privilégiées qui conditionnent le sort des enfants. Nous pouvons également trouver dans l'histoire de Thérèse l'emprise familiale, fondée sur une préservation du patrimoine au détriment des intérêts personnels des enfants, tel que l'importance de la progéniture d'une femme avant son existence individuelle. C'est pour cela que Thérèse se plaint d'être traitée comme « un vase sacré, le réceptacle de leur progéniture »[48] et pense être sacrifiée, le cas échéant, par sa belle-famille à l'enfant qu'elle porte dans ses flancs : « je n'étais que le sarment ; aux yeux de la famille, le fruit attaché à mes entrailles comptait seul »[49]. Son existence est ainsi remise en cause, sans être pouvoir s'assumer dans sa propre individualité.

En revanche, ce qui se diffère dans les deux histoires romanesques, c'est le sujet qui représente le patrimoine familial. Chez Margueritte, il s'agit de la « vente » d'une fille dont la valeur dépend de sa réputation liée à sa virginité, tandis que chez Mauriac, c'est la possession de la terre dont le goût est partagé par les bourgeois et les paysans bordelais : « la propriété est l'unique bien de ce monde, et rien ne vaut de vivre que de posséder la terre »[50]. Non seulement le père mais aussi la belle-famille de Thérèse se mettent tous d'accord sur ce principe essentiel : « la propriété est l'unique bien de ce monde, et rien ne vaut de vivre que de posséder la terre »[51]. Bien que Thérèse avoue d'avoir « la propriété dans le sang »[52], elle cherche de surcroît « une vie de l'esprit »[53] au-delà des limites des Landes et du Bordelais. L'aspiration de vivre dans un monde peuplé des « élites », « ceux qui existent »[54] se lie à sa nature et à sa conscience développée durant ses études. Le développement intellectuel fait des deux héroïnes des êtres qui se distinguent par un désir d'un monde renouvelé, plus en avance que celui-ci où vivent leurs entourages.

Pourtant, les nouvelles valeurs, habitudes et pensées libérées d'après-guerre que prônent les deux héroïnes ne sont point celles que défend leur entourage. Malgré la tromperie de son futur gendre, la mère de Monique tente de la persuader d'accepter le mariage arrangé comme prévu pour que la réputation de sa fille et la famille ne soit pas jetée « en pâture à la méchanceté publique », en estimant qu'« il y a des cas où le mensonge lui-même peut devenir un devoir »[55]. Le mariage n'est à leurs yeux qu'une

48 F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, *op. cit.*, p. 92.
49 *Idem*.
50 F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, *op. cit.*, p. 75.
51 *Idem*.
52 *Idem*.
53 F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, *op. cit.*, p. 81.
54 *Idem*.
55 V. Margueritte, *La garçonne* (1922), *op. cit.*, pp.114-116.

stratégie matrimoniale au bénéfice des deux familles. L'amour réciproque que demande Monique n'est guère leur première préoccupation dans leur arrangement matrimonial.

De même, le conformisme de son entourage cause l'asphyxie morale de Thérèse. Le silence de la petite ville pèse sur elle qui désire se rapprocher des choses vivantes, des gens qui s'intéressent à la lecture, à la réflexion en faisant preuve d'une facilité à se livrer. Thérèse les estime pouvoir la changer « de la discrétion provinciale, du silence »[56]. « [...] chez nous, chacun garde sur sa vie intérieur ! Les ragots de Saint-Clair ne touchent qu'aux apparences : les cœurs ne se découvrent jamais »[57]. C'est ainsi que Paris l'attire vivement avec « les êtres redoutables » et « la foule des hommes », plus intéressants à ses yeux que « la foule des arbres »[58]. L'image du milieu où elle vit s'oppose malheureusement à celle de son idéal, si bien qu'elle tente de se sauver par la voie de religion. Mais en vain, l'issue bouchée, la religion que pratique son entourage n'est qu'extérieure et dénaturée. Ils se contentent d'assister à la messe et de suivre la procession de la Fête-Dieu[59], de même que leur pratique des rites religieux n'est qu'une manière d' « accomplir le devoir »[60] sans les conduire à se vouer à un catholicisme authentique.

Si le conflit entre Thérèse et sa belle-famille vient de l'insatisfaction de leurs caractères formalistes qui ne lui servent pas d'exemples des vertus chrétiennes, ni lui suggèrent une voie surnaturelle qui conduit à l'essence de la vie, celui de Monique avec sa famille provient de sa révolte contre les valeurs patriarcales que défend son milieu social. Il paraît que les éducations que reçoivent Monique et Thérèse développent chez elles une lucidité qui les rend conscientes de leur insatisfaction et du dysfonctionnement de leur milieu d'origine. Cependant, les connaissances académiques ne leur permettent pas de trouver le moyen de s'entendre avec ceux qui leur paraissent contestables, ni le chemin qui leur permet de s'affirmer dans une nouvelle identité désirée.

Conclusion

Si Chanel représente une femme exceptionnelle qui se fraye un chemin dans son épanouissement individuel au profit des avantages circonstanciels, Monique n'échappe cependant pas aux étiquettes imposées aux femmes de l'époque. Le parcours tumultueux de Monique ne représente qu'une garçonne passagère, rédemptrice dans le sens où l'héroïne se retrouve à la

56 F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, *op. cit.*, p. 81.
57 *Idem*.
58 F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, *op. cit.*, p. 138.
59 *Ibid.*, p. 96.
60 *Ibid.*, p. 97.

fin de l'histoire une femme « convenable », laissant les cheveux repousser et entre dans l'institution du mariage avec un homme, à l'instar d'un sauveur, qu'elle aime. Quant à Thérèse, s'immergeant dans le silence de la petite ville, elle désire partir à Paris pour vivre dans un « royaume dont la loi eût été de devenir soi-même »[61]. Or, à peine a-t-elle réussi de se libérer et commencé sa quête identitaire à Paris, l'histoire prend sa fin, une fin ouverte pour que tout reste possible[62].

Néanmoins, nous pouvons constater les nouvelles images de femme qu'elles se donnent, marquées par une volonté de survivre et une prise initiative dans leur recherche d'une nouvelle identité. Contrairement aux personnages féminins d'avant-guerre tels que Madame Bovary et Anna Karénine qui procèdent au suicide en s'abandonnant au désespoir, Thérèse renonce au suicide aussitôt qu'il ait été conçu, Monique se redresse après un plongeon du moral en montant une boutique de décoration, et de même, Chanel ne baisse pas les bras devant un monde professionnel dominé par le sexe masculin.

Sous l'angle socio-historique, la féminité des années 1920 est étudiée dans une réévaluation des qualificatifs sexués traditionnellement répartis. Les trois héroïnes témoignent d'une détermination dans le refus d'une docilité aux règlements imposés, malgré que les conduites semblent parfois contestables, provocatrices, et opportunistes. L'ambiguïté des conduites nous amène à réfléchir sur les conditions de femmes de l'époque afin de trouver des explications plausibles. En admettant que les facteurs socioculturels qui façonnent et conditionnent les membres de la société étaient complexes du fait de la cohabitation de différentes idéologies, la redéfinition identitaire que les héroïnes entreprennent n'apparaît pas comme facile à achever. Les résistances et réprobations qu'elles ont rencontrées montrent à quel point les anciens modèles féminins étaient solidement défendus par l'institution, la loi, et la société dans son ensemble et que la valeur patriarcale restait la tradition établie. Malgré que de nouvelles silhouettes féminines s'engendrent et s'affichent à l'ensemble de la société française en s'étendant aux zones rurales, l'affranchissement des femmes demeurait plus apparent qu'effectif pendant cette période-là. Pourtant, elles deviennent les modèles féminins à partir desquels se fondent des images de femmes modernes, définies par une volonté de s'adapter aux nouvelles conditions de vie en vue d'une meilleure intégration sociale.

61 *Ibid.*, p. 84.

62 Si nous nous référons au roman *La fin de la nuit* (publié en 1935, représenté comme la suite de *Thérèse Desqueyroux*), nous saurons que son aventure à Paris se termine mal, et elle est retournée et morte à Argelouse, la petite ville où se déroule l'histoire de *Thérèse Desqueyroux*.

Bibliographie

Bard, Christine, *Les Garçonnes–Modes et fantasmes des Années folles*, Paris, France, Flammarion, 1998.

Berstein Serge et Pierre Milza, *Histoire de la France au xxe siècle, tome 1 : 1900-1930*, Complexe, 2004.

Blum, Léon, *Du mariage* (1907), Paris, Albin Michel, 1990.

Charles-Roux, Edmonde, *Le temps Chanel,* Paris, Chêne Grasset, 1986.

Constantinople, Anne, « Masculinity-femininity: an exception to a famous dictum », *Psychological Bulletin, 80*, 1973 , pp. 389-407. Article partiellement traduit dans d'Hurtig & Pichevine, 1986, pp. 225-250.

Desanti Dominique, *La femme au temps des Années Folles*, Paris, Stock/Laurence Pernoud, 1984.

Goldmann, Annie, *Les Années folles*, Paris, Casterman Giunti, 1994.

Ferland, Catherine, « Mémoires tabagiques. L'usage du tabac, du xve siècle à nos jours », *Drogues, santé et société*, *6* (1), 2007, pp. 17–48.

Fiemeyer, Isabelle, *Coco Chanel – un parfum de mystère (*1999), Paris, Editions Payot et Rivages, 2007.

Guilleminault, Gilbert, *Le roman vrai de la IIIe république : les années folles*, Paris, Denoël, 1956.

Heinich, Nathalie, *Etat de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale,* Gallimard, 1996.

Huang Huei-yu, *Poétique du personnage et didactique da la littérature en classe de FLE : Image de la féminité à l'époque des « Années folles »*, thèse, Paris 3, 2018.

Huysmans, Joris-Karl, *Croquis parisiens* (1905), Lausanne Suisse, La Bibliothèque des arts, 2001.

Huysmans, Joris-Karl, *En route*, Paris, Stock, 1895.

Lipsitz Bem, Sandra Ruth, « The measurement of psychological androgyny », *Journal of consulting and clinical psychology,* 42, 1974, pp. 155-162.

Lipsitz Bem, Sandra Ruth, « Gender schema theory: A cognitive account of sex typing», *Psychological*, 88(4), 1981, pp. 354-364.

Lipsitz Bem, Sandra Ruth, « Androgyny and gender schema theory: A conceptual and empirical investigation», *Nebraska Symposium on Motivation,* 32, 1984, pp. 179-226.

Margueritte, Victor, *La garçonne (1922)*, Paris, Flammarion, 2013.

Marseille Jacques, *La France des années folles, 1913-1931,* Edition Carl Aderhold, 2001.

Mauriac, François, *Thérèse Desqueyroux*, Paris, Bernard Grasset, 1989.

Monier, Frédéric, *Les années vingt : 1919-1930*, Paris, éd. Jean-François Sirinelli, Librairie générale française, 1999.

Morand, Paul, *L'allure de Chanel (1976)*, Paris, Folio Gallimard, 1996.

Piéron, Henri, *Vocabulaire de la psychologie* (7e édition), Paris, PuF, 1987.

Sachs, Maurice, *Le temps du bœuf sur le toit* (1935), Grasset, 2015.

Résumés

La féminité, sous l'angle socio-historique, est regardée comme un héritage historique d'une interaction entre le biologique et le social. Les qualificatifs sexués traditionnellement admis ne font pas moins partie de repères identitaires influençant les conduites et la personnalité d'un individu. Cependant, suite au bouleversement social causé par la Première Guerre mondiale émergent de nouvelles figures féminines à l'encontre des modèles traditionnels. Le présent article s'interroge alors sur les contextes sociaux dans lesquels se développent de nouvelles féminités construites à partir d'une transgression des règles établies tant au niveau physique que moral. Trois figures emblématiques font l'objet de l'étude : Monique de *La Garçonne* de V. Margueritte, Thérèse Desqueyroux du roman éponyme de F. Mauriac, et Coco Chanel des biographies romancées de P. Morand et d'I. Fiemeyer, pour mettre en lumière les relations entre les facteurs socioculturels et la redéfinition de l'identité féminine au temps des Années folles.

Mots-clés : féminité, la garçonne, Années folles, approche socio-historique, redéfinition identitaire.

Femininity, from the socio-historical point of view, is regarded as a historical legacy of an interaction between biological and social. The gendered qualifiers traditionally accepted are no less part of identity references influencing the conduct and personality of an individual. However, following the social upheaval caused by the First World War, new female figures emerged from the traditional models. The present article examines the social contexts in which new femininity developed from a transgression of rules established both physically and morally. Three emblematic figures are the subject of the study: Monique from *The Bachelor Girl* by V. Margueritte, Thérèse Desqueyroux from the eponymous novel by F. Mauriac, and Coco Chanel from the fictional biographies of P. Morand and I. Fiemeyer, to

bring out the relations between socio-cultural factors and the redefinition of female identity in the Roaring Twenties.

Keywords: femininity, the flapper, the Roaring Twenties, socio-historical approach, redefinition of identity.

La feminidad, desde el punto de vista Socio-Histórico, se considera un legado importante en la interacción entre lo biológico y lo social. Los calificadores de género tradicionalmente aceptados no son menos parte de las referencias de identidad que influyen en la conducta y la personalidad de un individuo. Sin embargo, luego de la agitación social causada por la Primera Guerra Mundial, surgieron nuevas figuras femeninas de los modelos tradicionales. Luego, el presente artículo examina los contextos sociales en los que se desarrollaron nuevos feminismos a partir de una transgresión de las reglas establecidas tanto física como moralmente. Tres figuras emblemáticas son el tema del estudio: Monique de *La Garconne* de V. Margueritte, Thérèse Desqueyroux de la novela homónima de F. Mauriac y Coco Chanel de las biografías ficticias de P. Morand y I. Fiemeyer, para resaltar la relación entre los factores socioculturales y la redefinición de la identidad femenina en la época de los locos años veinte.

Palabras clave: feminidad, el niño, los locos años veinte, enfoque sociohistórico, redefinición de la identidad.

Notice biographique

Huei-yu HUANG a fait une licence en Science du langage à l'Université de Poitiers, puis un master et un doctorat en Didactique des langues et des cultures à la Sorbonne Nouvelle. Son doctorat portait sur la didactique de la lecture-écriture du personnage, notamment en ce qui concerne les images des femmes à l'époque des Années folles. Après deux ans d'enseignement au département des études chinoises à l'Université de Strasbourg, elle enseigne actuellement le français langue étrangère en tant que professeur assistant à l'Université des langues Wenzao. Ses centres d'intérêt concernent la didactique du FLE, l'étude de la narratologie, et la féminité des années 1920.
Courriel: yuyu0818@gmail.com

LES ANNÉES FOLLES ET LA PHOTOGRAPHIE. ÉTUDE DE QUELQUES CLICHÉS INSÉRÉS DANS NADJA D'ANDRÉ BRETON[1]

Madalina Grigore-Muresan
Université Stendhal-Grenoble 3

Le mouvement surréaliste joue un rôle essentiel dans les années folles par son aspect novateur, par la volonté des artistes de rompre les liens avec l'esthétique ancienne et par une créativité sans bornes. Parallèlement à l'apparition de nouvelles formes littéraires, les spécialistes notent l'essor de la peinture, l'invention de nouvelles danses, des ballets suédois, du music-hall, de l'opérette, du cinéma muet, entre autres. L'émancipation de la photographie, à la même époque, reste moins souvent citée, ce qui nous pousse à lui consacrer cette petite étude.

Le terme « photographie », qui date de 1832, est formé des éléments « photo » et « graphie », d'origine grecque, et signifie littéralement « écriture de la lumière ». En 1838, Louis Jacques Daguerre invente un procédé nouveau qui est une image positive directe, obtenue sur une plaque de cuivre couverte d'une couche d'argent. Le temps de pose pour la prise de vue est très long : 15 minutes. La plaque est ensuite développée à l'abri de la lumière par des vapeurs de mercure, puis fixée. On obtient ensuite une image d'une grande finesse. Cette technique est restée dans l'histoire de la photographie sous le nom de daguerréotype, selon le nom de l'inventeur. On a conservé des images de Paris, mais sans les piétons,

1 Ce texte a été à l'origine une communication orale, « La photographie, nouvelle frontière du texte littéraire. Étude de quelques images dans *Nadja* d'André Breton », qui a eu lieu le 22 mai 2010 à l'Université de Wien, Autriche, Institut für Romanistik.

en mouvement et donc non imprimés sur l'image compte tenu du temps de pose nécessaire.

La technique qui consiste à obtenir une image par la photographie, sur papier, plastique ou verre, est plus tardive, datant de 1854. Cette technique de l'instantané, la photographie, est censée reproduire du réel et a tout d'abord une fonction utilitaire, étant utilisée dans le journalisme, les sciences naturelles, l'histoire, etc. Cependant, il en existe un usage artistique, car plusieurs photographes ont pris des clichés se voulant esthétiques. Ce caractère peut exister indépendamment de la volonté de l'artiste, puisque des clichés pris dans une perspective documentaire ont été reconnus, après coup, comme étant artistiques.

La photographie a été souvent mise en rapport avec le texte littéraire. Tout d'abord, elle remplace l'enluminure, le dessin ou la gravure, qui ont accompagné, à travers les siècles, le texte littéraire, pour orner la page, donner à voir une scène, un personnage, représenter un passage plus intéressant de l'œuvre. Ce but ornemental a cependant été rapidement dépassé au XIXe siècle par Gustave Doré, par exemple, dont les gravures accompagnant les *Fables* de La Fontaine ou les *Contes* de Perrault proposent une interprétation de l'histoire.

Au début du XXe siècle, dans les années folles, un rôle tout à fait original est attribué à la photographie par André Breton. Dans son roman autobiographique *Nadja*[2], écrit en 1928, revu et corrigé en 1962, cet écrivain surréaliste insère quarante-huit illustrations, dont la plupart (29) sont des photographies prises par l'auteur ou par ses amis dans des buts précis, comme on le verra par la suite. Le livre évoque une période brève de la vie de l'écrivain, caractérisée par des sorties aux spectacles, des promenades dans Paris, des rencontres avec des amis et surtout avec Nadja, une femme mystérieuse, qui donne son titre au livre. En quoi consiste exactement la nouveauté du livre surréaliste mêlant l'écriture et la photographie ? Quels aspects quotidiens, historiques, techniques, artistiques ou littéraires les clichés choisis et insérés dans l'ouvrage mettent-ils en valeur ? Quelles fonctions remplissent les prises de vue : décrire, témoigner, évoquer une personne, un lieu, un objet, conserver un souvenir, faire un retour en arrière ? Notre étude tentera d'apporter quelques éléments de réponse.

La description

Tout d'abord, l'écrivain utilise la photographie pour remplacer les descriptions. Dans le roman réaliste, chez Balzac ou Stendhal, il y a une alternance entre le discours narratif, qui raconte les événements, et le discours descriptif, qui décrit le lieu où se déroule l'action : un hôtel, une

2 André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, collection « soleil », 1963.

maison, un jardin, une ville. Chez Breton, qui veut innover et prendre ses distances par rapport à la littérature réaliste, la description littéraire devient inutile, car le lecteur peut observer la photographie : « […] l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description », affirme l'auteur dans l'« Avant-dire (dépêche retardée) », rédigé en 1962[3]. Breton refuse le romanesque, combat les clichés littéraires, les règles déjà établies par la tradition, ayant une « démarche antilittéraire »[4]. À leur place, il propose un nouveau lien entre le texte et la photographie : il s'agit d'un rapport qui suppose plus d'authenticité et d'objectivité grâce à la technique des prises de vue. Par ailleurs, on observe une étroite collaboration entre l'écrivain et les photographes.

L'allusion dans le texte de Breton au marché aux puces de Saint-Ouen[5] est accompagnée d'une photographie montrant ce lieu. Cette image n'a rien d'artistique, ni de beau, elle nous apparaît donc comme un document, un témoignage. Elle représente le marché aux puces, un jour d'hiver, sans soleil, sous un ciel de plomb. Au premier plan, à droite, on aperçoit un tas de vieux vêtements posés sur une table, qui bloque la vue et empêche de distinguer l'étalage situé en face. À gauche, toujours au premier plan, il y a une énorme boîte en carton, ouverte, par terre, dans la boue. À côté d'elle, se trouvent d'autres boîtes, plus petites, apparemment remplies de livres. Trois personnes debout, une femme et deux hommes, habillés en tenue d'hiver, se trouvent au second plan. Il s'agit d'une vendeuse (ou d'un vendeur), pris(e) de dos, et de deux potentiels acheteurs qui se promènent dans le marché observant les étalages. Les trois personnes regardent dans trois directions différentes, une seule ayant le visage tourné vers l'objectif de la caméra. Enfin, à l'arrière-plan, est situé un vieux bâtiment en béton et dernière lui, il y a les sommets des arbres dépourvus de feuilles. C'est une photographie prise sur le vif, sans aucune mise en scène. Si l'on pense aux différentes fonctions du langage selon Jakobson[6] et si l'on transpose sa théorie à l'analyse de l'image, celle-ci a une fonction référentielle, nous permettant de voir un marché aux puces, à Paris, en 1927.

Notons que ce lieu, comme d'autres choisis et donnés à voir par le photographe à la demande de Breton, n'est pas un lieu illustre de Paris, comme Montmartre ou les endroits de la rive gauche, très fréquentés dans les années folles par les artistes et les intellectuels venus du monde entier. Au contraire, il a l'air d'être plutôt un endroit délaissé, sans intérêt, banal, à

3 A. Breton, *Nadja, op. cit.*, p. 3.

4 Michel Beaujour, *Terreur et rhétorique : Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes ; autour du surréalisme*, Paris, Jean Michel Place, 1999, p. 81.

5 A. Breton, *Nadja, op. cit.*, p. 62.

6 Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 216.

l'opposé des lieux célèbres. Cette démarche originale de choisir un endroit anodin pour le présenter aux lecteurs s'oppose à celle de Charles Nègre. Ce dernier, photographe français de la deuxième moitié du XIXe siècle, a photographié surtout les monuments de Paris et a tenté de restituer le caractère imposant de ces édifices, tout en conservant le charme poétique des éléments qui les entourent[7].

Cependant, la photographie banale du marché aux puces acquiert tout son sens dans la perspective surréaliste : on accorde beaucoup d'intérêt aux objets sans valeur, extravagants, hétéroclites, étranges, qu'on peut trouver n'importe où et qu'on expose ensuite chez soi. Dans un autre livre, Breton parle de ces objets insolites et cite une cuillère ayant une forme bizarre[8]. Dans *Nadja*, il avoue être souvent « [...] en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'entends et où je l'aime [...] »[9]. Ainsi, ce type de marché apparaît comme un lieu « stratégique », malgré son manque de beauté, un endroit qui permet la découverte d'objets singuliers.

Les appareils, les ustensiles d'ordre commun jouent un rôle important dans le mouvement surréaliste qui va de pair avec la désacralisation des arts dans les années folles en particulier, ainsi que tout au long du XXe siècle. Rappelons que Marcel Duchamp réalise des « *ready made* », c'est-à-dire des objets manufacturés exposés tels quels, ce qui est l'expression de sa remise en cause radicale de la fonction de l'art[10]. Certes, l'objet se rattache au quotidien, au réel, au pratique, mais l'artiste qui le choisit et qui le regarde peut transformer sa fonction principale et lui conférer un tout autre statut. Il est saisi dans sa singularité. D'une roue de bicyclette, d'un porte-bouteilles ou d'un urinoir, l'artiste fait un objet d'art, par un simple détournement subversif de sa fonction. Le hasard n'intervient pas dans sa démarche qui est plutôt programmée. L'art est devenu un commentaire et une critique de lui-même[11].

On pourrait croire qu'A. Breton reprend la même démarche au moment où il fait photographier un autre objet banal, le demi-cylindre blanc. Contrairement à son propre principe, il ne considère pas, cette fois-ci, que l'image remplace la description. Cet objet, qui indique la courbe statistique en relief de croissance démographique d'une ville, est donc décrit : « [...] cette sorte de demi cylindre blanc irrégulier, verni, présentant des reliefs

7 André Jammes, *Charles Nègre photographe : 1820-1880*, Paris-Choisy-le-Roi, Imprimerie de France, 1963, p. 50.

8 André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1976 (1937).

9 A. Breton, *Nadja*, *op. cit.* p. 49.

10 Michael-Francis Gibson, *Duchamp dada*, Nouvelles éditions françaises, Paris, Casterman, 1991, p. 216.

11 *Ibidem.*

et des dépressions sans signification pour moi, strié d'horizontales et de verticales rouges et vertes [...] »[12].

Il s'agit donc d'une chose banale, qui n'est pas utile à un écrivain, mais qui attire Breton, toujours à la recherche de curiosités. L'objet décrit et photographié à la fois acquiert un nouveau statut : il sort de la banalité, il est isolé, montré, mis en relation avec les arts comme la littérature d'Avant-garde et la photographie. En même temps, il est manipulé pour montrer une nouvelle manière de voir les arts : on peut s'intéresser à ce qui est insignifiant, apparemment méprisable, en opposition avec les pratiques des époques précédentes.

Peut-on affirmer que ce demi-cylindre, séparé de son contexte utilitaire, photographié, donné à voir aux lecteurs, acquiert une fonction esthétique ? Ce n'est pas sûr, car il n'est pas présenté comme le fruit d'un art, mais comme une curiosité. D'ailleurs, la critique a mis en évidence le fait que « [...] les représentations photographiques s'affirment dans *Nadja* par le refus de tout effet esthétisant, voire même esthétique [...] »[13]. L'écrivain surréaliste se détache de toute influence en cherchant à surprendre par son originalité, sa créativité, par cette association inouïe entre le cliché et la narration.

Comme la description, le portrait apporte l'aspect référentiel utile à l'actualisation de la narration.

Le portrait

Se promener dans un marché aux puces permet aussi de faire des rencontres intéressantes, comme le rapporte l'écrivain, agréablement surpris par la présence d'une jeune fille bavarde, rieuse, lectrice de Shelley, Nietzsche et Rimbaud et qui écrit elle-même des vers en forme libre[14]. Malheureusement, personne n'a pris le soin de la photographier, seul le texte littéraire l'évoque, libre au lecteur de se l'imaginer.

Cependant, le livre contient d'autres portraits, de Breton lui-même, de Péret, de Blanche Derval, etc., le portrait étant la plus ancienne application de la photographie, comme l'affirmait le critique Ernest Lacan, en 1856. Ces clichés pourraient être interprétés comme un clin d'œil au lecteur, car ils font le lien avec d'autres arts qui exploitent la figure humaine : la littérature, la peinture et le cinéma.

Dans les portraits insérés dans le roman *Nadja*, on remarque le gros plan qui met l'accent sur le visage. Ainsi, Blanche Derval a un visage sérieux, les

12 A. Breton, *Nadja*, *op.cit.* p. 49.

13 Jean-Albert Bron, Christine Leiglon et Annie Urbanik-Rizk, *Nadja, André Breton, Littérature et langages de l'image*, Paris, Ellipses, 2002, p. 86.

14 A. Breton, *Nadja*, *op.cit.* p. 50.

cheveux coupés courts selon la mode des années folles et un regard fixe, mélancolique. Elle porte une robe élégante, sans manche, et comme seul bijou, des boucles d'oreilles. C'est une actrice que Breton a vue au « Deux masques », un théâtre sordide de Paris, dans une pièce intitulée « Les Détraquées », qui a failli être interdite à cause de son sujet scabreux : dans une institution de jeunes filles, une élève disparaît, puis est retrouvée morte dans une armoire. La directrice de l'établissement et son amie, Solange (Blanche Duval), semblent être les coupables, victimes elles-mêmes de la folie.

La question de la folie, qui a fasciné Breton, pourrait être mise en rapport avec le nom même de cette période de bouillonnement artistique des années 1920-1929. Dans les années folles, il y a un vrai combat entre le figuratif et l'abstrait, le conscient et l'inconscient, l'ordre et le désordre. L'unité n'existe plus, mais on observe en revanche la diversité, la prolifération des genres et des formes artistiques qui prennent un essor incontrôlable. Les surréalistes ressentent le besoin d'aller au-delà des manifestations conscientes pour explorer les forces de l'inconscient, y retrouver des énergies cachées. L'inconscient reste le milieu de tensions, des forces contradictoires, ambivalentes. Ces conflits peuvent mener à la névrose, à la folie, ou au contraire, à la création artistique. Le for intérieur reste une source inépuisable pour l'artiste qui s'ouvre au monde : il opère une synthèse entre le réel et le rêve, le jour et la nuit, laissant libre cours à l'imagination, aux hallucinations. De cette manière, il peut libérer l'âme de tout son poids et faire de la lumière là où il n'y avait qu'obscurité. L'œuvre d'art représente exactement ce point de rencontre, si fragile, des forces antagonistes telles l'individuel et le collectif, la lumière et les ténèbres, l'homogène et l'hétérogène.

La personnalité d'A. Breton n'échappe pas à cette dichotomie, se trouvant au carrefour des sciences et des lettres et assurant l'harmonie des contraires. L'écrivain a fait des études médicales et a travaillé au Centre psychiatrique de Saint-Dizier (1917), d'où son intérêt pour Nadja, qui a un rapport à la folie. Rappelons son identité : c'est une jeune femme que l'écrivain a rencontrée dans la rue. On connaît son vrai nom, Leona Camille Gislaine D. L'initiale D est celle de son nom de famille, qu'elle n'a pas communiqué à Breton, désirant rester dans l'anonymat. Elle est née à Lille, en 1902. C'est une personne d'origine modeste qui a quitté le nord de la France en 1923, après avoir donné naissance à une petite fille. À Paris, elle a été vendeuse, danseuse de cabaret, a vécu de la prostitution, du trafic de drogues. Pendant une semaine, Breton la rencontre tous les jours. Elle se donne le nom de Nadja, début du mot russe *nadejda*, qui veut dire « espérance ». Quelques semaines après leur rupture, en 1927, Breton apprend qu'elle souffre d'une psychose et qu'elle est internée dans un asile. Elle y restera jusqu'à sa mort, à l'âge de 39 ans, en 1941. Par conséquent,

le point commun entre Blanche Derval photographiée et Nadja est bien la fascination de l'écrivain pour la femme qui cache un mystère, une fêlure intime. Si la personne Nadja a sombré dans la folie, la littérature lui permet de renaître en tant que personnage devenu mythique.

D'autres portraits des clichés proposent des plans rapprochés : on aperçoit un visage, un buste, des bras et des mains. C'est le cas pour la photographie de Paul Eluard, ami de Breton et du professeur Claude, psychiatre. Paul Eluard, photographié par Man Ray, a un visage lumineux, avec un front haut et des cheveux coiffés en arrière. Il porte un costume très élégant, une chemise blanche et une cravate à rayures. Ces portraits ont peut-être la fonction de perpétuer le souvenir de ces personnes. Cependant, dans l'esthétique surréaliste, seuls les portraits photographiés sont capables de donner une représentation « objective » du réel, contrairement à la peinture, et ont fasciné, avant Breton, d'autres écrivains. Au réel s'ajoutent d'autres concepts pour caractériser la photographie : « [...] elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine [...] l'Occasion, la Rencontre [...][15]. L'être qui pose est en train de se fabriquer un autre corps, de devenir immobile, de se transformer à l'avance en image, de devenir un objet[16]. Comme le demi-cylindre, la photographie devient un objet tout comme les autres et nous pouvons la définir avec les mots de R. Caillois : « Au contraire des illusions, les objets surréalistes donnent plus qu'ils ne promettent. [...] Eux aussi ont trois dimensions, une pesanteur normale, une température convenable, en un mot tout ce qui permet d'accorder aux choses un certificat de réalité absolue et de pouvoir compter sur leur présence au prochain réveil ou au retour de quelque voyage »[17].

Enfin, un troisième type de portrait cadre la personne jusqu'à la mi-cuisse (le plan américain). C'est le cas de Desnos, un autre ami de l'écrivain, photographié par surprise dans l'intimité de sa chambre, en train de dormir sur un fauteuil (premier cliché), ensuite en train de se réveiller, le regard hagard (deuxième cliché). L'artiste a surpris un moment privilégié : le passage du monde des rêves vers celui de la réalité. Ce sont deux photographies vraisemblablement prises sur le vif, contrairement à celle de Paul Eluard qui a été préparée. Desnos sur le point de dormir ou de se réveiller ou encore Benjamin Péret souriant[18] nous font penser à la fonction principale de la photographie : celle de surprendre un geste, une attitude, l'expression du visage associée à l'expression du sentiment (ici le sourire du contentement). En un mot, elle fixe durablement ce qu'il y a de plus

15 Roland Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 15.

16 *Idem*, p. 25, 27, 29.

17 Roger Caillois, *Images du labyrinthe*, Paris, Gallimard, 2008, p. 23.

18 A. Breton, *Nadja*, *op.cit.* p. 23.

instantané, ce qui se défait rapidement, ce que l'on ne capture que dans l'instant présent, ce qui fuit, mais qui, par l'action de la lumière, s'imprime sur la pellicule. C'est le triomphe de l'art et de la technique sur l'éphémère. Les portraits dont nous venons de parler ont ainsi une fonction émotive, pas tant à cause du cadrage et de la posture des personnes, que grâce au choix opéré par l'écrivain : en effet, il y a un lien d'amitié ou d'admiration avec l'individu photographié. Par ailleurs, on peut encore évoquer un rapport subtil avec les différents arts : la photographie est un art visuel, mais le portrait d'un poète comme Paul Eluard renvoie aux arts du langage, tout comme celui de Blanche Duval fait allusion au spectacle et à la mise en scène de la folie meurtrière vue comme symbole de la dégradation du monde. Le surréalisme a su valoriser cette nouvelle technique, contrairement aux autres mouvements[19], l'associant aux arts comme la sculpture et l'architecture.

La sculpture et l'architecture

À ces portraits contemporains fait écho le cliché photographique de la statue d'Etienne Dolet[20] qui se dressait alors sur la place Maubert à Paris. C'était un écrivain et imprimeur français du XVIe siècle. Il a été représenté par l'artiste dans le costume de l'époque, le regard digne et les mains attachées. A ses pieds, il y a une presse d'imprimerie. Cette image sculptée, surgie du passé, attire Breton, en même temps qu'elle lui cause un « insupportable malaise »[21]. Dolet, défenseur de la tolérance religieuse et éditeur d'ouvrages jugés hérétiques, fut condamné à mort et périt sur le bûcher, le 3 août 1546. Sous la Troisième République, la figure de ce « martyre » était devenue le symbole de la libre pensée, la statue, inaugurée le 19 mai 1889, constituant dès lors le lieu de rassemblement de la Fédération française de la Libre Pensée. La statue sera fondue en 1942 et, à la fin de la guerre, ne subsiste plus que le socle, aujourd'hui disparu. Le choix des photographies n'est pas anodin, d'après Paul Edwards, qui pense que l'écrivain surrréaliste ressent le besoin de partager ses visions fantasmatiques au lecteur. En faisant une interprétation de l'inconscient, Edwards montre ainsi comment Etienne Dolet pourrait être une projection de Breton. Il rappelle que « l'image est la réalisation d'un désir comme en fournissent les rêves parce qu'elle propose que chaque moment de 'martyre' sera un jour reconnu à la gloire de celui qui l'a souffert. Breton,

19 Baudelaire a critiqué la photographie, la trouvant vulgaire et coupable de susciter l'égotisme : « La société immonde se rua comme un seul Narcisse pour contempler sa triviale image sur le métal », in X. Greffe, *Artistes et marchés*, Paris, La documentation française, 2007, p. 230.

20 A. Breton, *Nadja*, *op.cit.* p. 22.

21 *Idem*, p. 23.

qui chercha la polémique et qui se vit conspué par tout le monde en dehors de son cercle, ne peut que s'identifier avec Dolet »[22].

D'autres photographies sont présentes pour montrer des endroits fréquentés par l'écrivain. Par exemple, l'Hôtel des Grands Hommes[23], place du Panthéon, près du Jardin du Luxembourg et de la Sorbonne, où Breton a habité en 1918. Cette image-souvenir a aussi un aspect documentaire, nous laissant voir, au premier plan, une statue de profil, et à l'arrière-plan, l'hôtel, une bâtisse du XVIIIe siècle devant laquelle attend une sorte de charrette à laquelle est attelé un cheval. Au rez-de-chaussée de l'immeuble de six étages, il y a une imprimerie.

Si la statue est présente pour sa beauté, cet hôtel a un aspect pratique, il est utile, permet de loger des gens, comme d'autres constructions architecturales. On remarque le cadrage de la photographie, prise par Boiffard, qui sépare l'hôtel des autres bâtisses, à droite et la gauche, l'isolant, lui donnant un statut à part. Quatre fenêtres de l'établissement sont ouvertes, comme pour rappeler la présence des espaces intérieurs. À l'une de ces ouvertures, on peut percevoir le buste d'une personne, de profil, qui fait écho au personnage représenté dans la statue. L'hôtel montre une architecture fonctionnelle simple, mais noble, qui va avec son nom, « l'Hôtel de grands hommes », mais qui s'inscrit à perfection dans l'ensemble de photographies du livre, qui évitent de présenter des endroits connus, célèbres, touristiques, en privilégiant des lieux liés à un épisode autobiographique.

Comme dans le cas des portraits, cette image apparaît en tant qu'allusion aux différents arts : la sculpture (la statue placée devant), l'architecture (l'hôtel lui-même) et l'art du langage (l'imprimerie). Notons qu'aujourd'hui, l'Hôtel des Grands Hommes, entièrement rénové en 2002 dans le style Empire, est un hôtel de luxe associé à la figure du père du surréalisme, André Breton, qui y a écrit son manifeste *Les champs magnétiques*. Son désir inconscient, à l'époque où il était jeune encore, de devenir un grand homme à son tour, a été finalement exaucé.

Enfin, un autre monument photographié montre que Breton n'était pas insensible à la beauté de l'art : il s'agit de la Porte Saint-Denis, qui fut érigée en 1672 par l'architecte François Blondel et le sculpteur Michel Anguier, inspirée par les arcs romains (l'Arc de Titus, par exemple). Le monument a été construit sur l'ordre de Louis XIV, en l'honneur de ses victoires sur le Rhin et en Franche-Comté. La Porte Saint-Denis, d'une hauteur de 50 mètres, située au croisement de l'axe Saint-Denis et du boulevard de Bonne Nouvelle, a l'aspect d'un arc de triomphe. Elle a remplacé une porte

22 Paul Edwards, *Soleil noir. Photographie et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 301.

23 A. Breton, *Nadja*, *op.cit*. p. 30.

médiévale dans la muraille de l'ancienne enceinte de Charles V. En haut du monument, il y a une dédicace en latin pour exprimer la magnificence du roi. D'autres inscriptions célèbrent les récentes victoires du roi en Hollande et sur le Rhin. La symbolique de la porte nous renvoie à l'idée d'ouverture : le surréalisme ouvre une nouvelle voie. La porte représente un endroit clé, réunissant le passé et l'avenir, symbolisant le double caractère du temps, une synthèse des arrivées et des départs[24].

Sous la dédicace, le sculpteur Michel Anguier a exécuté deux bas-reliefs pour commémorer le passage du Rhin à Tholus, qui a mis en déroute les troupes ennemies, et le siège de Maastrich. Ce sont des scènes de bataille, avec des chevaux et des soldats. D'autres bas-reliefs ont été sculptés sur les piliers de la Porte : on peut voir des casques, des cuirasses, des armes, des drapeaux, tout ce qui peut suggérer les symboles des victoires militaires. A la base des piliers, le sculpteur a représenté deux figures allégoriques : la Hollande est une femme désespérée, flanquée d'un lion blessé, rugissant, écrasant de sa patte une épée et sept flèches brisées, symboles des sept Provinces terrassées. De l'autre côté, l'homme représenté est le fleuve Rhin, dompté, tenant dans sa main un gouvernail. Des victoires militaires il n'y a qu'un pas à faire pour penser aux victoires littéraires. Les artistes surréalistes ont mené un vrai combat pour s'imposer.

Contrairement aux autres monuments photographiés, la Porte Saint-Denis, très célèbre, a été dans le passé une source d'inspiration pour d'innombrables graveurs et peintres, parmi lesquels Georges Stein et Jean Béraud. Breton lui accorde une place dans son livre tout en insistant sur sa beauté et… son inutilité[25], à une époque où l'utile commence à devenir un concept de plus en plus répandu, considéré comme novateur.

Le geste d'insérer des photographies dans un livre présuppose un travail de collaboration entre l'écrivain et les artistes.

Les artistes photographes

La plupart des clichés ont été pris par Man Ray, photographe américain, ami de Breton, qui a quitté Philadelphie pour Paris en 1921. Il fréquente le milieu artistique de Montparnasse et réalise des portraits d'intellectuels qu'il rencontre. D'abord peintre, Man Ray se met un jour à photographier ses propres toiles, qu'il détruit ensuite, en conservant uniquement les photographies, la trace de l'œuvre. C'est en 1920 qu'il a découvert le photogramme, appelé par lui « rayogramme », d'après son propre nom : l'image obtenue donne l'impression de l'hallucination (l'œil perçoit une

24 Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 333.

25 A. Breton, *Nadja*, *op.cit.* p. 30.

spirale qui tourne). Ce procédé fait de lui un « maître incontestable de la lumière », selon Breton. Il pratique aussi le photomontage, l'équivalent du collage en peinture. Sa deuxième découverte date de 1930 : il s'agit de la solarisation, procédé qui donne au visage et au corps une aura particulière. Parallèlement, il réalise quelques films : *L'Etoile sur mer* (1928), *Les Mystères du château de Dé* (1929). La critique a établi un parallèle entre le « rayogramme » et l'écriture automatique, sans lien avec la pensée contrôlée, des *Champs magnétiques*. Cette écriture peut venir à l'esprit dans un moment privilégié, qui est le seuil entre le sommeil et le réveil, ou pendant une hallucination. Les deux techniques, photographique et littéraire, mettent en valeur l'inconscient et son pouvoir de création. Breton signale d'ailleurs que « L'écriture automatique apparue à la fin du XIXe siècle est une véritable photographie de pensée »[26]. Il faudrait ajouter : « de la pensée inconsciente ».

D'autres clichés sont pris par Jacques-André Boiffard, photographe français né en 1902 est décédé en 1961. Lors de ses études de médecine à Paris, il devient proche du milieu littéraire d'Avant-garde. Il publie des textes, des photographies et des récits de rêve dans la revue *La révolution surréaliste*, dès 1924. Il est l'assistant et le collaborateur de Man Ray, avec qui il apprend la photographie entre 1924 et 1929. Il photographie des portraits et des nus féminins, réalise ensuite des photographies de tournage de films pour Jean Painlevé, Jacques Prévert et Marcel Carné. Entre 1940 et 1959, il travaille comme radiologiste à l'hôpital Saint-Louis après avoir repris ses études de médecine.

Ces activités artistiques variées citées plus haut montrent clairement l'effervescence culturelle des années folles et l'intérêt pour des pratiques nouvelles. La photographie est un art nouveau s'opposant à la peinture contemporaine par le simple fait qu'elle reste représentative, comme le cinéma. En faisant appel à des artistes de son temps, A. Breton a réussi à valoriser cet art, à mettre en rapport différents domaines artistiques, à donner à voir et à lire un livre caractéristique de la belle époque au même titre que d'un mouvement littéraire de l'Avant-garde.

La présence des photographies insérées dans *Nadja* permet d'éviter la monotonie du récit. Le fil narratif est ainsi interrompu et le lecteur commence à regarder les images. En ce sens, la photographie apparaît comme un obstacle à la lecture, tout en s'imposant comme un art à part. Frontière du texte littéraire, elle garde un lien avec celui-ci, tout en proposant une évasion. Le lecteur qui contemple les images peut oublier le sujet du livre, l'histoire triste de Nadja, pour traverser le Paris de l'époque, pour

26 Exposition Dada Max Ernst, Paris, 1921, cité par E. de L'Ecotais, *Man Ray 1890-1976*, Paris, Taschen, Icons, 2001, p. 127.

repérer tel ou tel détail de l'architecture d'un bâtiment qui fait l'identité de la ville, etc.

L'image du vieux Paris semble d'autant plus précieuse si l'on pense que par la suite les urbanistes ont fait construire les immeubles et les rues de telle manière que les villes se ressemblent toutes dès que l'on quitte le centre historique[27]. Les capitales deviendront des métropoles avec des zones industrielles, des quartiers populaires, des immeubles fonctionnels. La ville conçue comme une œuvre d'art que l'on pouvait contempler et admirer, située dans un paysage adéquat, dont parle R. Assunto, disparaît. Elle fait place à des agglomérations où rien n'a plus de fonction esthétique, mais seulement utilitaire. Il s'agit d'un monde mécanisé, urbanisé à excès, de type totalitaire, au sein duquel l'être humain devient une pièce dans une gigantesque machine. Le cinéma muet, avec *Les Temps Modernes* (1936) de Chaplin, et la littérature contre-utopique en donne une image : *Brave New World* (1932) de Huxley, entre autres[28].

Un certain silence s'impose lorsqu'on regarde les photographies insérées dans *Nadja*. Le discours cesse d'un coup, au tournant d'une page, et un portrait, une rue, un objet, surgissent à l'improviste, étonnent, appellent la simple réalité d'un lieu, d'une personne, d'une relation. Pour nous, lecteurs d'aujourd'hui, cela évoque un temps révolu, l'époque des surréalistes, la jeunesse de ces écrivains, le cadre parisien des années folles, mythique, entré dans la légende. Pour Breton, ces images sont en lien étroit avec son expérience personnelle, ses souvenirs, sa quête de la vérité, sa conception de la littérature. A cette époque-là, dit Breton, « […] le surréalisme se cherchait encore, était assez loin de se cerner lui-même en tant que conception du monde. Sans pouvoir préjuger du temps qu'il avait devant lui, il avançait à tâtons et sans doute savourait avec trop de complaisance les prémices de son rayonnement. […] »[29].

Ces photographies nous donnent à voir l'horizon le plus concret de l'existence de Breton : les amis qu'il a fréquentés, les rues qu'il a traversées, les monuments qu'il a vus, les objets qu'il a touchés… à un moment donné. Elles trouvent toute leur signification dans un livre autobiographique, l'auteur évoquant une brève période de son existence. Elles nous font sortir du temps de la narration pour nous transplanter à une époque antérieure, comme un retour en arrière en littérature ou un *flash-back* au cinéma.

À la Belle Époque, la réalité est complètement modifiée par les artistes des mouvements avant-gardistes, tels les surréalistes, les impressionnistes, les

27 R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città*, Milan, Jaca Book, 1984 ; rééd. 1997, coll « Di fronte e attraverso, saggi di architettura », n° 120, trad. roumaine, Bucarest, Meridiane, 1988, p. 263.

28 *Idem*, p. 171

29 A. Breton, *Nadja*, *op.cit*. p. 51.

cubistes et les fauvistes. La peinture, comme le « rayogramme », se détache donc du figuratif, ainsi que des formes réelles, pour mettre en évidence l'abstrait, le non-figuratif, les images de l'inconscient. La Première Guerre Mondiale a bouleversé le monde, d'où ce refus de la réalité, trop atroce, et le refuge dans un autre monde, l'évasion dans les territoires moins explorés. La sensibilité artistique des années folles a enregistré ainsi les premiers signes de la décomposition du monde qui se sont confirmés ensuite par l'avènement de la Seconde Guerre Mondiale et des totalitarismes. Derrière la joie des intellectuels, la nonchalance des danses, la nouveauté des arts, il y avait bien une inquiétude profonde au sujet de l'avenir de l'homme et de la société.

Bibliographie

Arrouye, Jean, « La photographie dans *Nadja* », *Mélusine*, n°4, 1983.

Assunto, Rosario, *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città*, Milan, Jaca Book, 1984 (rééd. 1997, coll « Di fronte e attraverso, saggi di architecttura », n° 120, trad. roumaine, Bucarest, Meridiane, 1988).

Barthes, Roland, *La Chambre claire, Notes sur la photographie*, Paris, Le Seuil, 1980.

Brancquart, Marie-Claire, *Paris des surréalistes*, Paris, PUF, 1972

Breton, André, *Entretiens avec André Parinaud*, Paris, Gallimard, 1969.

Breton, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 2002.

Bron, Jean-Albert, Leiglon, Christine, Urbanik-Rizk, Annie, *Nadja, André Breton, Littérature et langages de l'image*, Paris, Ellipses, 2002.

Catalogue de l'Exposition Man Ray, Centre G. Pompidou, 1982.

Debaene, Vincent, *Nadja, André Breton*, Paris, Hatier, 2002.

Dictionnaire de la photographie, Paris, Larousse, 1966.

Freund, Gisèle. *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.

Grojnowski, Daniel. *Photographie et langage*, Paris, José Corti, 2002.

Guilleminault, Gilbert (dir.), *Les Années folles*, Paris, Denoël, 1956.

Jopeck, Sylvie. *La Photographie et l'(auto)biographie*, anthologie de textes, Paris, Gallimard, 2004.

Lalonde, Normande, « L'iconographie photographique de *Nadja* », in *The French Review*, vol. 66, n°1, octobre 1992, USA.

Levêque, Jean-Jacques, *Les Années folles* :1918-1939, Paris, ACR, 1992.

Montier, Jean-Pierre, Louvel, Liliane (et autres), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

Mourier-Casile, Pascaline, *André Breton,* Nadja, Paris, Gallimard, 1994.

Née, Patrick, *Lire* Nadja *de Breton*, Paris, Dunod, 1993.

Picquier, Michel, *Etienne Dolet, 1509-1546, imprimeur humaniste mort sur le bûcher*, nouvelle édition revue et augmentée, Lyon, Association laïque lyonnaise des amis d'Etienne Dolet, 2009

Sontag, Susan, *Sur la photographie*, trad. française, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1982 (1977).

Résumés

Cet article se propose d'étudier les procédés nouveaux dans *Nadja*. Breton veut briser les liens avec l'esthétique ancienne. Il fait appel à l'interdisciplinarité, il laisse libre cours à l'imagination et à l'inventivité. L'analyse des photographies insérées dans le roman permet de mieux remarquer les oppositions : conscient/inconscient, réel/imaginaire, figuratif/non-figuratif. Les surréalistes ressentent le besoin d'aller au-delà des manifestations conscientes pour explorer les forces de l'inconscient et y retrouver des énergies cachées. L'inconscient reste le milieu des tensions, des forces contradictoires, ambivalentes. Ces conflits peuvent mener à la névrose, à la folie, ou au contraire à la création artistique. Le for intérieur reste une source inépuisable pour l'artiste qui s'ouvre au monde.

Mots-clés : roman, photographie, surréalisme, inconscient, description, portrait.

This article proposes to study the new processes in *Nadja*. Breton wants to break the bonds with the old aesthetics. It appeals to interdisciplinarity, it gives free rein to imagination and inventiveness.
The analysis of the photographs inserted in the novel makes it possible to better notice the oppositions: conscious/unconscious, real/imaginary, figurative/non-figurative. The surrealists feel the need to go beyond conscious manifestations to explore the forces of the unconscious and find hidden energy in them. The unconscious remains the midst of tensions, and of contradictory and ambivalent forces. These conflicts can lead to neurosis, madness, or on the contrary, to artistic creation. The interior remains an inexhaustible source for the artist who opens himself to the world.

Key words: novel, photography, surrealism, unconscious, description, portrait.

Este artículo propone estudiar nuevos procesos en *Nadja*. Breton quiere romper los lazos con la vieja estética. Apela a la interdisciplinariedad, da rienda suelta a la imaginación y a la inventiva.
El análisis de las fotografías insertadas en la novela permite notar mejor las oposiciones consciente/inconsciente, real/imaginaria, figurativa/no figurativa. Los surrealistas sienten la necesidad de ir más allá de las manifestaciones conscientes para explorar las fuerzas del inconsciente y encontrar energía oculta. El inconsciente sigue siendo el medio de tensiones, fuerzas contradictorias, ambivalentes. Estos conflictos pueden conducir a la neurosis, la locura, o por el contrario a la creación artística. El interior sigue siendo una fuente inagotable para el artista que se abre al mundo.

Palabras claves: novela, fotografía, surrealismo, inconsciente, descripción, retrato.

Notice biographique

Actuellement enseignante de français dans le secondaire, Madalina Grigore-Muresan a donné des cours de littérature française à l'université Stendhal-Grenoble 3. Elle fait partie du Centre d'études stendhaliennes et romantiques et de l'équipe « Manuscrits de Stendhal » de la même université. Elle a publié quelques articles sur des auteurs du XXe siècle dans différentes revues universitaires. Ses thèmes de recherche sont : la femme séductrice, le mythe, l'imaginaire, la conception de l'espace, l'histoire et la mémoire collective, la figure du tyran, le rôle du dialogue dans le roman, entre autres.

LES BALS DES ARTISTES RUSSES À PARIS ENTRE 1923 ET 1929, OU L'ART DE LA CRÉATION EUPHORIQUE ET ÉPHÉMÈRE

Marie Cleren
Université de Caen

> J'ai voulu faire, à propos du bal, un « papier » sur les Russes à Paris. Les documents se présentaient savoureux et touffus ; j'ai pourtant renoncé, le sujet, pathétique, dépassant la causerie et ne s'accommodant pas de l'humour. Je m'en tiens donc à cette double formule qui résume la question :
> Autant que la France vit, aucun artiste russe n'est un sans-patrie.
> Autant que les artistes russes vivent, la France aura une poignée d'hommes de plus pour la glorifier et la défendre.
> Alliés et tributaires du génie français ils resteront, devant l'agression des barbares, ses troupes auxiliaires. Que ceux qui doutent de leurs forces et appréhendent la concurrence, nous appellent galamment des métèques, qu'importe !
> En affirmant ses amitiés françaises, l'artiste russe sait servir son pays et bien mériter l'humanité[1].

1 André Levinson, « Danses », *La Gazette des Sept Arts : architecture, peinture, sculpture, musique, poésie, danse, cinégraphe,* Canudo, directeur, février 1923, p. 16.

BAL

> La grande source nerveuse de dynamisme
> *À cette source, bois ; ne recrache pas.*
> L'orchestre se réduit à des rythmes de plus en plus durs, marqués.
> Des rythmes de marche.
> Regarde marcher. Marche si tu veux ; bois[2].

Le Paris de l'Entre-deux-guerres attire une grande partie des artistes européens qui viennent peupler les quartiers de Montmartre ou de Montparnasse. Cette concentration d'artistes a été propice à une myriade de créations originales conservées aujourd'hui dans les musées. Ce que nous avons oublié aujourd'hui, c'est que de nombreuses œuvres ont vu le jour, non dans les ateliers où se réunissaient les peintres et les poètes, mais lors des soirées qui avaient lieu régulièrement dans le Quartier Latin. Les fêtes organisées au bal Bullier par le comité de l'Union des artistes russes retiendront particulièrement notre attention car elles rassemblaient le cœur de l'Avant-garde européenne et favorisaient une forme de création inconsciente et éphémère disparue de nos manuels littéraires. Comme l'indique Hélène Menegaldo :

> Dans ces entreprises qui mobilisent un nombre considérable de participants, la théorie de l'« union des arts » chère à l'Avant-garde se concrétise peut-être plus pleinement que dans les Ballets Diaghilev par l'adjonction de la poésie, de la calligraphie et de la sculpture et de l'affiche. La scène n'est plus séparée de la salle, le spectateur est en même temps acteur, et la fête rappelle que l'art doit changer la vie[3].

Peu de documents subsistent sur ce comité qui réunissait des artistes russes ayant rejoint « l'École de Paris » après la Révolution bolchevique (1917) et la mort de Lénine (1924). Ce groupe créé en 1917 n'était pas uni par des idéaux communs, mais il fit cependant des essais pour créer une « Union des artistes russes » (parfois aussi nommée *Tchérev*) en organisant des bals et des expositions de groupe. Parmi les événements qui marquèrent les agapes ordonnées par les artistes russes retenons : la « Fête de Nuit » (30 juin 1922), le « Grand Bal TRAvesti/nsmental » (23 février 1923), le « Bal AAAA, au profit de l'Aide Amicale Aux Artistes » (4 mai 1923), le « Bal Banal » (14 mars 1924), le « Bal Olympique, vrai bal sportif costumé » (11 juillet 1924), le « Bal de la grande Ourse » (8 mai 1925), le « Bal des Deux Dianes » (19 mars 1926), et enfin le « Bal

2 Fernand Divoire, « Bal », *La Gazette des Sept Arts*, février 1923, p. 10.

3 Hélène Menegaldo, « La jeune génération des avant-gardistes russes à Paris (1921-1930) », *Slavicca occitania*, Toulouse, 10, 2000, p. 259.

fantastique, en l'honneur de Jules Verne » (12 avril 1929), resté dans les mémoires grâce à l'affiche réalisée par de Chirico et intitulée « Les Navigateurs ». L'U.A.R. fut aussi impliquée dans la fameuse « Soirée du Cœur à Barbe » (1923) où Tristan Tzara présenta sa pièce éponyme et Sonia Delaunay sa « Danseuse aux disques ». À l'image du Bal de la Horde, organisé chaque année au profit d'une caisse de bienfaisance des artistes de Montparnasse, les soirées de *Tchérev* sont le théâtre de manifestations exubérantes et fantaisistes dans une atmosphère se voulant bon enfant. Nous nous verrons comment ces soirées, pour lesquels les organisateurs multiplient les appels à l'insouciance[4], ont constitué une « grande source nerveuse de dynamisme » faisant souvent abstraction des conflits qui planent sur l'Europe.

Après avoir présenté les animateurs de ces fêtes artistiques, nous évoquerons les lieux qui les accueillaient avant de nous pencher sur les créations auxquelles elles donnèrent lieu. Parmi les sources de notre étude, nous nous appuierons principalement sur les affiches et programmes illustrés par des peintres russes du comité, précieux souvenirs de ces œuvres oubliées.

Un réseau : l'Union des artistes russes

Tchérev, le Comité d'organisation russe, est le fruit de la fusion en 1922 de la Chambre des poètes, présidée par Alexandre Guinger, et du cercle Gatarapak. Les membres du Comité avaient pour habitude de se rassembler au Caméléon à Montparnasse et furent accueillis par les successeurs de François Bullier pour les soirées dont il va être question ici. Le noyau dur de ce groupe était invariablement composé des mêmes éléments. Voici par exemple la constitution du Comité organisateur du Bal TRAvesti/nsmental, auquel il faudrait ajouter une liste d'invités comptant près de cent-cinquante artistes à la pointe de l'Avant-garde :

D.O. WIDHOPFF, Président
BILITT, Vice-président administrateur
GOURÉVITCH, Trésorier
IZDEBSKI, secrétaire

4 Invitation à la « Fête de Nuit », Bal costumé, vendredi 30 juin 1922, *in* « Recueil factice de programmes et d'articles de presse concernant le bal Bullier, 1847-1935 », BNF Richelieu, 8-RO-12936 : « Vous y viendrez tous pour donner de l'éclat à cette brillante soirée de franche gaité et de danse organisée par les artistes d'Avant-garde. Choisissez les costumes les plus excentriques et venez en foule. Vous danserez au rythme des jazz-band [*sic*] nègres et de la musique endiablée du grand orchestre/PREMIER PRIX DE COSTUME, librement choisi par le gagnant parmi les tableaux de l'Exposition/PREMIER PRIX DE DANSE, 12 portraits exécutés par le célèbre artiste photographe Choumoff/FORMIDABLE PROGRAMME, les plus grands artistes de Paris nous ont déjà assuré de leur gracieux concours. »

> INDENBAUM, Administrateur
> GRIGORIEFF, ZDANEVITCH, RAFALOVITCH
> LARIONOW, Barman5

Remarquons notamment la présence de Michel Larionow, compagnon de Natalia Gontcharova, peintre et décorateur des Ballets russes de Serge de Diaghilev qui lui commandait également des chroniques pour *Le Monde de L'art*, ainsi que celle d'Ilia Zdanevitch, dit Iliazd, animateur essentiel de la vie culturelle des années 20 car il était lui-même auteur et éditeur et qu'il avait établi des contacts avec les peintres cubistes et les poètes dadaïstes. Le choix du thème d'une des premières grandes soirées, « transmentales », lui revient. En effet, Iliazd avait créé avec Kroutchonyh, un type de poèmes dits « zaoum » qui s'inspirait des toiles cubistes et procédait par collage de sons et de syllabes de langues d'origines diverses. Cette poésie, dont le sens allait *au-delà du sens*, avait été qualifiée de « transmentale » par ses inventeurs dans la mesure où sa signification naissait des successions de rythmes et de motifs. Un manifeste publié à l'occasion du Bal TRAvesti/nsmental explique la signification du titre donné à la soirée :

> Pourquoi ce bal est nommé transmental ?
> Parce que ILIAZDE KROUTCHONYK TERENTIEV sont les créateurs de la poésie transmentale **sans images sans description sans mots usuels**[6].

De son côté, D.O (David Ossipovitch) Widhopff est reconduit au poste de Président à plusieurs reprises : en effet, ce peintre originaire d'Odessa, connu pour ses portraits et caricatures, était aussi directeur de *La Plume* et collaborateur au *Courrier français* et à *L'Assiette au beurre*. Ses nombreux contacts, ainsi que son goût avéré pour les plaisirs de la vie, faisaient de lui la personne idéale pour mettre en place ce genre d'événements. Par la suite, viendront s'ajouter au bureau d'autres figures du monde artistique de la Rive gauche telles Marie Vassilieff, Fotinsky ou Kisling[7].

---

5 Union des artistes russes, *Grand bal des artistes, travesti transmental*, vendredi 23 février 1923, au profit de la caisse de secours mutuel de l'union des artistes russes. Bullier, 31, avenue de l'Observatoire. Programme, Paris, Fr. Bernouard, (s. d.), 1923, In-fol. (330 x 260), p. 4.

6 Anonyme, « Manifeste », 1923, *in I libri di Iliazd : dall'avanguardia russa alla scuola di Parigi* mostra, Firenze, Biblioteca nazionale centrale, 9 aprile-11 maggio 1991, Orosei, chiesa di Sant'Ignazio, 19 maggio-9 giugno 1991, Castellucio di Pienza in Val d'Orcia per «Incontri in Terra di Siena», 20 luglio-4 agosto 1991, Firenze, Centro Di, 1991, p. 136. Nous soulignons.

7 Comité de l'Union des artistes russes pour le Bal Olympique : Widhopff : Président/Larionov : Vice-Président/Fotinsky : secrétaire/Bogoutsky : trésorier/Mme Marie Vassilieff/Mr Barthe/Mr Berline : membres du comité/Kisling : Barman

Les artistes russes sont, d'autre part, entourés d'une constellation de peintres et de poètes d'Avant-garde[8] ainsi que de danseurs, tels Borlin, Vera Rosenstein, Lizica Codreano ou de circassiens, comme les Fratellini et Dranen. La liste impressionnante des participants figure au verso des annonces de chaque fête et les illustrations des programmes montrent l'implication active des célébrités comme Picasso, Fernand Léger ou Rodtchenko, dans la préparation des bals. Ajoutons que ces soirées permirent le financement de la revue créée par Romov, *Oudar, Chronique des arts et lettres*, dont quatre exemplaires rédigés en russe parurent entre 1922 et 1923 et où figurent les noms des créateurs français les plus renommés. Ces rassemblements d'artistes de tous horizons dans une ambiance festive sont le signe d'une solidarité manifeste entre des pays diplomatiquement alliés depuis 1892 et qui s'étaient montrés unis pendant la guerre jusqu'en 1917 ; ils constituent un moyen de lutter contre l'hégémonie culturelle de l'Allemagne, ainsi que le note Raymond Cognat au sujet de la *Foire de Nuit* :

> Les organisateurs de cette belle soirée n'obéissent pas seulement au désir de se réunir pour s'amuser, ils poursuivent un triple but : venir en aide aux artistes français en Russie, ou aux artistes russes et même français actuellement en France, mais dont la situation est précaire et surtout créer un foyer d'art pour rétablir des liens intellectuels entre les deux grands pays. M. Romoff [*Sic*] a déjà commencé l'exécution de ce programme en publiant une revue qui contient de nombreuses reproductions d'artistes français. Cette fête à Montparnasse en augmentant les ressources permettra d'intensifier les moyens d'actions et de lutter dans la mesure du possible contre l'Allemagne qui cherche à accaparer à son profit tout le mouvement moderne. Il y a actuellement à Berlin cinquante-neuf maisons d'éditions qui veulent attirer les Russes chez eux, alors que ceux-ci, imbus de notre culture dont ils ont subi si profondément l'influence, conservent leur sympathie à la France et voudraient travailler d'accord avec elle, continuant à la considérer, malgré les calomnies, comme le grand centre

8 La liste des membres du Comité de la *Foire de Nuit* (30 juin 1922) reflète cette volonté fédératrice des organisateurs : Barth, Bissière, Blanchard, Canudo, Cendrars, Cocteau, Cognat, Delaunay, Dufy, Chavenon, Crissay, Dermée, Fels, Feder, Ferat, Foujita, Waldemar-Georges, Gleize, Gris, Halicka, Hayden, Huidobro, Jacovleff, Jeanneret, Kawashima, Kremegne, Kisling, Irène Lagut, Ledebeff, Léger, Lhote, Lipchitz, Loutchansky, Lurçat, Man Ray, Mestchersky, Medgyes, Metzinger, Miestchaninoff, Mondzain, Mortier, Moreau, Ortis, Ozenfant, Pascin, Picasso, Picabia, Raynal, Romoff, Salmon, Segonzac, Sorince, Soudeikine, Stravinsky, Survage, Tzara, Utrillo, Utter, S. Valodon, Van Dongen, Marie Vassilieff, Zadkine, Zdanévitch.

intellectuel et artistique du monde entier[9].

Des lieux de fêtes : la Salle Bullier et la Taverne de l'Olympia

Les soirées sont proposées dans des lieux emblématiques de la vie nocturne parisienne des années 1920 : Bullier, ancienne Closerie des Lilas, ou la Taverne de l'Olympia. En six années, le Comité organise plusieurs bals : Le 23 février 1923 marque une nouvelle ère de la fête costumée avec l'ouverture du « Grand Bal TRAvesti/nsmental » organisé au profit de la Caisse de secours de l'Union des artistes russes :

> À peine entré, on s'apercevait bien que ce bal avait un caractère très différent de ce qu'on a coutume de voir. Le propre des bals d'artistes à Paris est d'être bon enfant ? Une gaieté un peu grosse y règne, on s'amuse à la bonne franquette, on y danse, on y boit, on y chante de tout son cœur, dans un débraillé souvent gaillard très capable d'effaroucher les gens pudibonds et même les autres, mais tout cela reste dans le domaine de la farce rabelaisienne très saine, pas vicieuse pour deux sous, bien à la mode d'autrefois. Le bal russe de l'autre nuit n'avait pas du tout ce caractère et les smokings mêlés aux déguisements extravagants ajoutaient à l'aspect plus moderne, plus « 1923 » de la fête. La gaieté ne s'épanouissait pas librement, une certaine retenue empêchait les trop libres ébats mais la joie éclatait par instant, brutalement, avec une violence et une vivacité de tons tout à fait dans la note des peintures dont la salle était décorée. C'était un bal d'un grand caractère, l'atmosphère était créée, une atmosphère très littéraire propre à séduire les écrivains illuminés par les romans cérébraux et l'inquiétude de notre époque[10].

Ainsi, selon André Warnod, observateur de la vie mondaine de son époque, les soirées russes étaient révélatrices d'une tension latente qu'exprimaient les nouvelles formes imaginées par l'Avant-garde : cubisme, futurisme ou surréalisme. Deux milles personnes auraient pris part à l'événement.

9 Raymond Cogniat, « La Fête de nuit à Montparnasse », coupure de presse non-identifiée, 19 juin 1922, *in* Recueil factice d'articles de presse sur la fête donnée par les artistes modernes, au bal Bullier «Une nuit à Montparnasse», le 30 juin 1922. Un autre journaliste souligne l'aspect patriotique de cette fête : « D'ailleurs s'amuser et contribuer en même temps à favoriser la propagande de l'art français à l'étranger, c'est joindre l'utile à l'agréable », R.B., 29 juin 1922, coupure de presse non-identifiée.

10 André Warnod, « Le bal des artistes russes », *Comœdia*, 25 février 1923, coupure de presse non-paginée.

À l'occasion de chacun de ces bals, les artistes invités décoraient la salle avec des toiles ou des poèmes de leur composition. Pour le Bal TRAvesti/nsmental, ce sont Gontcharova, Lebedeff, Zadkine, Survoyes, Cheriane, Feder, Hélène Perdriat, Brunelleschi, Tzara, Picasso, Pascin, Larionow et d'autres qui mirent leur talent au service de la décoration du Bal Bullier et parèrent les colonnes de la salle de leurs dessins ou de leurs poèmes. Quant au Bal Olympique, on lui consacra la Taverne de l'Olympia entièrement repeintes par les artistes russes qui ornèrent de leurs toiles éphémères l'entrée du boulevard des Capucines et celles de la rue Caumartin, les murs de l'entrée et le bar ainsi que les deux salles de bal. Une trentaine de peintres se chargea des affiches mais les rares exemplaires conservés furent vendus à Drouot et éparpillés partout en Europe. Lors du dernier bal, en l'honneur de Jules Verne, le 12 avril 1929, des enfants couvrirent la salle Bullier de leurs propres toiles.

Les costumes sont la plupart du temps assortis au cadre comme pour la Fête de nuit où certains personnages semblent « sortis tout vifs de quelques tableaux modernes » et où « les Arlequins de Picasso étaient innombrables[11] ». Ainsi que l'expose le programme du bal de la Grande Ourse, ces costumes sont le reflet de l'esprit « moderne » dans lequel sont organisées ces soirées :

> Cette fois, l'Architecture Constructiviste sera le motif du Bal. L'Exposition des Arts Décoratifs, dans son programme n'offre pas de modèle de bal moderne. C'est pour combler cette lacune que nous faisons l'essai d'un pareil bal.
>
> Ce bal représentera donc un échantillon de Bal moderne. Le public ne sera pas, pour cela, obligé de venir dans des costumes rigoureusement « Modernes ».
>
> Tout comme l'année passé, au Bal banal, il peut se costumer à son idée, car quels que soient les travestis adoptés, un public actuel ne peut manquer d'être moderne.
>
> Enfin que l'appellation de la Grande Ourse n'aille pas vous fournir des suggestions au sujet du costume.
>
> Le Comité choisira sept Etoiles parmi les dames présentes qui figureront dans la constellation de la Grande Ourse. À ces sept dames sera remis l'insigne spécial de la Grande Ourse[12].

André Warnod s'amuse de la fantaisie des tenues arborées par certains le soir de Bal Fantastique :

11 A. Warnod, *art. cit.*, pas de pagination.

12 Bal de la Grande Ourse, Bal de la Grande Ourse. Organisé par L'Union des Artistes Russes à Paris. Salle Bullier, 31 avenue de l'Observatoire, Paris 8 Mai 1925. Annonce. *https://www.roeandmoore.com/wp-content/uploads/2016/08/023554.jpg*

> C'est ainsi que Derain portait avec aisance l'habit du maître pêcheur tandis que Pascin vêtu de cent costumes hétéroclites, un long nez rouge vif et sur la tête un petit chapeau orné en guise de plumet d'une brosse à dents verte était bien séduisant. Quelques explorateurs, beaucoup de matelots et de marin de toute sorte et des costumes de tous les pays du monde[13].

Une explosion de formes nouvelles

Les organisateurs s'employaient à instaurer une atmosphère foraine qui devint une des marques de fabrique de ces soirées. Avec le Bal TRAvesti/nsmental, le comité inaugure une série pleine de surprises avec « chars, encombrements de rues, élection de Reines, Gigolos et Gigolettes, Femmes à barbes, Manège de cochons, fœtus à 4 têtes, Sirènes et Dadaïades mythologiques, originales en chair et en fil de fer, incassables, ininflammables, assurés contre les accidents du travail, pouvant être mise entre les mains des enfants[14] ». Le programme du Bal Olympique témoigne de la fantaisie créatrice des artistes d'Avant-garde.

Des performances assez conventionnelles se mêlaient à des présentations plus inattendues comme les colonnes sculptées, le miroir décoré, le décor par projections en mouvement, le divan mobile, le plafond vivant, les cercles et spirales de lumière et les rubans d'air parfumées[15]. Au bal de la Grande Ourse, ce sont Dranen et les Fratelli qui sont annoncées comme les têtes d'affiche d'une soirée parmi les plus étonnantes de toutes. Au « café chantant du bon vieux temps » s'ajoutent un « théâtre dramatique japonais » par Koynaguy et Compagnie, un « pont des soupirs moderne avec la lune artificielle sur des cordes spéciales », un « balcon poétique », une « danse l'espace » par Kakabadzé, une « danse de la Grande Ourse » par Marie Vassilieff et Jean Borlin, le tout accompagné par l' « orchestre invisible T.S.F » de Ragoutsky et le « Haut-parleur » présenté par C.E.R.O[16]. Le soir du Bal banal est annoncée une œuvre « universellement connue » (« 100.000.000 représentations dans les capitales du monde entier même New-York, y compris la Suède et la Norvège ») conçue par Iliazd : un tableau vivant intitulé le « Triomphe du

13 André Warnod, « Le Bal Jules Verne », *Comoedia*, 14 avril 1929, p. 3.

14 Union des artistes russes, *Grand bal des artistes, travesti transmental*, vendredi 23 février 1923, *op. cit.*

15 Union des artistes russes, *Bal olympique. Vrai bal sportif costumé*, affiche, 1924, feuillets *in-plano*, imprimé recto-verso et illustré d'une reproduction d'un dessin original de Barthe et d'un projet de costume pour le bal par Gontcharova., *La Gazette de Drouot*, https://www.gazettedrouot.com/lots/9701637?controller=lot&action=publicShow&id=9701637&

16 Union des artistes russes, *Bal de la Grande Ourse*, affiche, 1925, https://www.roeandmoore.com/wp-content/uploads/2016/08/023554.jpg

cubisme » est chorégraphié et mis en scène par Larionow, avec un rideau de l'auteur, des décors de Granovsky et des costumes de Barthe exécutés par Melle Riss : « Prologue : un immense amas de volumes. Épilogue : dégringolade du tout. Moralité : il n'y a plus rien. *Prikas* : les peintres sont chargés de rétablir l'ordre en commençant par le bal[17]. »

> La pièce met en scène : Paul Cézanne (Salon des Indépendants), Derain (Pompée), P. Picasso (Ballets russes), Matisse (de chez Bernheim), Braque (Valet du Roy), Metzinger (La Rotonde), Gontcharova (Bizantine), Lhote (de l'école Primaire, Lipschitz, Severini, les autres noms, voir le livre sur le cubisme d'Appolinaire [*Sic*], aux réunions que personne ne fréquente plus, et aux ventes de l'Hôtels Drouot[18].

Aux nombreuses attractions prévues pour la soirée peuvent s'ajouter une quarantaine d'échoppes de foire comme dans le cadre du Bal TRAvesti/nsmental où l'on pouvait retrouver Canudo vendant sa *Gazette des Sept arts,* Marie Wassilieff animant la baraque de la poupée diseuse de bonne aventure, Gontcharova présentant ses masques et Foujita évoquant « le vieux Japon avec une puissance hallucinante » ainsi que Delaunay et la Compagnie Transatlantique de Pickpocket, Mme Widhopff et la poupée danseuse de corde, Sonya Delaunay-Terck et sa boutique de mode, Pascin et ses danses du ventre inédites, Delaunay et sa boutique des Poëtes, Tzara et ses oiseaux gras, le Jazz-band de Nina Peyne ou l'orchestre-décor de Fernand Léger[19].

Il semblerait que la politique n'ait pas sa place pendant ces fêtes extravagantes. Les bals sont surtout l'occasion pour les artistes d'approcher des disciplines qui ne sont pas forcément les leurs : en observant les programmes, nous remarquons par exemple que Larionov, peintre des Ballets russes, est aussi un chorégraphe capable d'imaginer pour Vera Rosenstein et Lizica Codreano une danse des « Poupées campagnardes », une danse d'acrobate intitulée « Le Carnaval de Venise » (Bal Transmental) ou des « Contrepointes d'Allemagne » (Bal Banal). Le phénomène le plus intéressant et le moins visible de ces soirées hors-normes est l'infusion de la poésie dans tous les espaces qu'il est possible d'occuper à Bullier. Affichée ou projetée sur les façades, criée du haut des balcons, chantée, dansée, elle subsiste dans quelques documents rares sous la forme de sentences mystérieuses comme ici, dans le programme du Bal de la Grande

17 Michel Georges-Michel, « Nuit sur-cubiste », *Comoedia*, 21 mars 1924, pas de pagination,

18 Union des artistes russes, *Bal banal*, annonce illustrée d'un dessin de Gontcharova, *in I libre de Iliazd, op. cit.*, p. 140.

19 Union des artistes russes, *Grand Bal des artistes, Travesti/nsmental*, programme, *op. cit.*, pas de pagination.

Ourse : « le regard de la belle a fait rougir les murs » … « les oursines s'amusent ». Les rares poèmes conservés figurent en annexe où l'on pourra lire les vers de Tristan Tzara, Vincent Huidobro, Halina Izdebska, Philippe Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes, Malcolm Cowley, ou Nicolas Bauduin. Ces textes, d'influence Dada ou Futuriste, dont la plupart fonctionnent par associations d'idées, parlent de l'amour ou de la vie mais en aucun cas des tensions qui planent sur l'Europe entre les deux guerres. Les auteurs évoquent la fête ou les danses nouvelles, comme dans le numéro de *La Gazette des sept arts* dirigée par Canudo, mais ils ne sont ni chauvins ni partisans.

Le rapprochement entre les artistes français et russes dans les années 20 a donné lieu à de mémorables soirées parisiennes au cours desquels les invités redoublèrent de créativité. Si les intentions initiales du Comité organisateur étaient de s'unir pour contrer la puissance de l'Allemagne, rien dans les toiles ou les poèmes créés sur place ne laisse imaginer la menace qui assombrit progressivement l'Europe.

Annexes

ANNONCE DU « BAL JULES VERNE »

Après avoir été rêvé, lu et vécu, Jules Verne doit être dansé. Cet hommage lui était dû depuis longtemps : danses enfantines, mécaniques, et principalement sous-marines. Les orchestres, grandes natures mortes animées, seront disposées à tous les étages. L'un deux se déplacera dans l'atmosphère au moyen d'un procédé imaginé par Jules Verne mais inutilisé à ce temps. Enfin, un orchestre spécial (situé dans la quatrième dimension) pour les esprits de la nature et les revenants en chapeau haut-de forme. Pendant ce temps, au-dessus du Bal, passeront les étoiles sonores, grands fleuves roses de direction inconnues. Plusieurs horreurs seront commises : une femme sera transformée en squelette électrique et un homme sera mangé par un ange en commençant par les extrémités. Dans le public, Socrate en caleçon rayé, l'obélisque de Louqsor pris d'une débauche lamentable, la Tour Eiffel en costume 1900 et parfumée au patchouli, Marcel Proust complètement chauve et souriant : tous ceux qui, s'étant présentés au contrôle, pourront réciter par cœur La Recherche du temps perdu, seront récompensés par un buste de Jules Verne au chocolat au lait. Soleil voyageur, panama du monde astral, Jules Verne revenant de la lune en uniforme complet écrira publiquement un roman de 10000 pages en utilisant que des points d'exclamation ! ensuite, il sera coupé en deux et son organisme sera distribué à l'assistance (publique) sous forme de fleurs lumineuses. Parti de la terre à 10 heures du soir, le Bal débarquera à la lune à 5 heures du matin dans le fracas discontinu de ses quatre moteurs

orchestre. Plusieurs pays, climats et états d'esprit seront visités en passant, notamment, celui de l'extase immobile, celui de Gérard de Nerval (Vénus), celui de l'alcool solaire et lunaire, celui de l'outrage aux mœurs, celui de Cocagne, la salle sera décorée exclusivement par des enfants nés entre 1870 et 1929. Tous les visiteurs auront la tête coupée au contrôle, laquelle leur sera aimablement rendue à la sortie contre un remboursement dérisoire. Machines complètement inconnues, chantantes, dansantes à volonté, à noter : femmes mécaniques en location, coups de pieds au derrière complètement gratuit par Charly Chaplin.

ANNONCE DU « BAL BANAL »

Petit dictionnaire Larousse :

BAL, n.m. : (bas lat. *ballare*, danser). Assemblée où m'on danse. Local où l'on danse. Pop. Plu. Des bals

BANAL, e, aux., adj. Dr. Féod. Soumis à une redevance au seigneur tout en étant d'un usage public et obligatoire : moulin banal, à l'usage de tous : Jour banal, sans originalité, commun, vulgaire, trivial : Louanges banales.

BAL BANAL

Organisé au profit de la caisse de SECOURS des ARTISTES RUSSES à PARIS

Ce bal annuel est célèbre dans tous Paris où il est réputé comme le BAL, LE PLUS GAI DE TOUT MONTPARNASSE. On se souvient encore du Bal Transmental de 1923 où la quantité et la qualité du public rivalisait avec la somptuosité et l'originalité des costumes.

Pourtant, on en a assez de cette recherche éternelle de l'original. A bas l'originalité ! Nous assistons à la Renaissance du bel art Pompier, attaqué par le modernisme, prétentieux et insipide, même aux Galeries…

Nous voulons contribuer à la profusion de l'art Pompier en organisant le Bal Banal et nous sommes sûrs de battre le record de la BANALITE de 1924.

Nous vous promettons les surprises les plus BANALES, les attractions les plus traditionnelles, le cotillon ordinaire, la vieille poste d'amour, les Clowns vulgaires, les concours triviaux, le Pierrot sentimental.

Nous vous promettons des décors BANAUX, des consommations BANALES, de la musique BANALE, un VESTIAIRE BANAL, une gaîté BANALE mais sincère.

Nous vous invitons BANALEMENT à mettre les travestis les plus banaux, à éviter toute recherche d'art, d'originalité, toute complication psychologique. Ne mettez pas vos costumes de tous les jours, vous les avez choisis avec trop de goût, vous les portez avec trop d'élégance, ce serait du banal choisi. Vos travestis doivent être pris dans la vie, le plus BANAL aura le

premier prix, celui qui serait le meilleur à un autre bal sera classé dernier chez nous.
Surtout, n'oubliez pas de prendre les billets d'avance, l'année dernière des centaines de personnes furent, par BANALITE, restées sur les pavés, refusées au contrôle.
Vous verrez au milieu des décors BANAUX, dans des masques BANAUX, l'élite la plus banale de Paris [...]

Union des artistes russes, *Grand bal des artistes, travesti transmental*, vendredi 23 février 1923, au profit de la caisse de secours mutuel de l'union des artistes russes. Bullier, 31, avenue de l'Observatoire. Programme, Paris, Fr. Bernouard, (s. d.), 1923, In-fol. (330 x 260), 16 p.

SUR UNE RIDE DU SOLEIL

noyez matins les soifs les muscles et les fruits
dans la liqueur crue et secrète
la soie tissée en lingots d'or
couvre la nuit lacérée par les motifs brefs

à l'horizon remis à neuf
une draperie d'eau courante large vivante
grince petit coefficient particulier
de mon amour
dans la porte soudaine éclaircie

harcelée par les désirs éclipses
pleureuses accélérée palpitente (*sic*)
tu t'effeuilles en prospectus d'accords privés
l'inconstance de l'eau glisse sur ton corps avec le soleil

par le miracle fendu on entrevoit le masque
jamais claire jamais neuve
tu marches c'est la vie qui fait marcher la bielle
et voilà pourquoi les yeux roulent dans leur pourquoi

l'avantage du sang à travers le cri de la vapeur
un éventail de flammes sur le volcan tu sais
que les veines de la tombe
ont conduit tant de chansons d'ardeur
à l'échappée
le monde
un chapeau avec des fleurs
le monde
un violon jouant sur une fleur
le monde

une bague faite pour une fleur
une fleur fleur pour le bouquet de fleurs fleurs
un porte-cigarette rempli de fleurs

une petite locomotive aux yeux de fleurs
une paire de gants pour des fleurs
en peau de fleurs comme nos fleurs fleurs fleurs/de fleurs
et un œuf

« POÈME » DE VINCENT HUIDOBRO

Colonise l'ennui avec ta voix.
Enfant de mer sans soucis alterne
Il dort à l'ombre de ma flûte et de ses doigts

Regarde bien mon cœur est une lanterne
Et mes prières montent comme l'arbre un escalier interne

Tu cherches l'échelle de corde et le violon civil
Ici sous l'églantine
Et la couronne d'épines
Dis-moi toujours que tu adores mes cils

Car si j'étais ruisseau ou bien touriste
Vous m'aimeriez tous comme on aime les artistes
Mais je déteste l'hiver et les draps de l'œil
Et la petite étoile qui tourne à merveille
Je peut [*Sic*] seulement te dire que tu est [*Sic*] belle
Comme une chambre d'hôtel

HALINA IZDEBSKA

Je restais étendue sur la terre sentant les fourmis, le coude appuyé
/sur un arbre coupé
(la sarabande des mouches dans l'air verdâtre…)
Il faisait tellement printemps que le cœur tremblait
Vers des rencontres imprévues, vers une aventure impossible !

Un adolescent courut dans la direction de la clairière.

Qui dira pourquoi je crus voir la course folle de ma Vie ?

Il s'arrête près du ravin, il avalait les sons que la branche lui
/lançait un oiseau invisible
Il saisissait à deux mains le galop du soleil à travers les espaces
Illimités comme un pressentiment de bonheur…

Après un de ses sourires je compris que jamais il ne m'aimerait.

Paris, janvier, 1923.

« BOULEVARD SAINT-MICHEL » DE PHILIPPE SOUPAULT

Les nuits de Paris ont ces odeurs fortes
Que laissent les regrets et les maux de tête
Et je savais qu'il était tard
Et que la nuit
La nuit de Paris allait finir
Comme les jours de fête tout était bien rangé
Et personne ne disait mot
J'attendais les trois coups
Le soleil se lève comme une fleur
Qu'on appelle parfois pissenlit.

« CHANDELLE VERTE » DE G. RIBEMONT-DESSAIGNE

L'été de la mélancolie et le froid des roses de
Gaité
Toutes les douceurs volantes
Sur le plateau droit du concile
Et sur la gauche un nombre putain…
C'est cela les boîtes à beauté les cahiers de poésie
Et les clefs sages
La belle qui tient entre deux dents d'or
Un peu de viande de cœur
N'a pas d'autre bonbonnière
C'est pourquoi je danse que les yeux
Et donne à boire à l'œil des yeux
La petite fleur des sables et les diamants d'al-
Bumine

THIS BRAIN A TOOL BY MALCOLM COWLEY

to shaper with tabasco O my brother
with alcohole
to nebulize
Feed O brother at the twin duge of the faresse
Disgorge O brother across the printed page
Your face O brother Public

AUX CONFINS DES RÊVES ET DE L'IDÉE DE NICOLAS BEAUDUIN

Je vois dardées
Des Forces-Neuves penchant sur toi,
Projecteurs de flamme et radin (?) de foi
L'HOMME MODERNE
C'est là que vit L'HOMME MULTIPLIE
L'HOMME OISEAU
Qui loin des vaines peurs
Monte vers des astres nouveaux
Et déjà à Paris
J'entends dans le tumulte des moteurs rêve unique jailli des cerveaux créateurs
Ta déesse LA MECANIQUE
Me prédire ce jour qui point
Où l'univers ne sera plus qu'une machine
Réglée et mise au point
Par l'homme
MECANICIEN DE LA GRANDE USINE

« COUP D'AILE », NOM ILLISIBLE

Un nuage passe trop bas
Le chemin s'éclaire
Le ruisseau rampe et s'en va
Sous le bois d'où sort la nuit
La ronce et la pierre
Le soleil accroché
Les plis
Du vieux mur de pierre
Là le pas de l'homme suivi
D'une ombre fidèle
Le bruit qui vient
L'aile qui passe
Tout est répété en cette eau
La peur qui tremble
Là la glace qu'a brisé l'écho
C'est un oiseau qui sort
Une main qui se lève
La voix qui crie plus fort
Là la tête qui rêve

Bibliographie

Anonyme, Programme de la soirée d'inauguration du Bullier nouveau, 18 décembre 1909, contient une « Histoire de Bullier », *in* « Recueil factice de programmes et d'articles de presse concernant le bal Bullier, 1847-1935 », BNF Richelieu, 8-RO-12936.

Union des artistes russes, *Grand bal des artistes, travesti transmental*, vendredi 23 février 1923, au profit de la caisse de secours mutuel de l'union des artistes russes. Bullier, 31, avenue de l'Observatoire. Programme, Paris, Fr. Bernouard, (s. d.), 1923, In-fol. (330 x 260), 16 p., BNF RES G-Z-104.

Union des artistes russes, *Bals... organisés... par L'Union des Artistes Russes*, programmes illustrés, Paris, 1923-1924 : 3 fasc. in-4 in-fol (Grand bal des artistes, à la salle Bullier, 23 février 1923 ; Bal banal, à la salle Bullier. 14 mars 1924 ; Bal olympique, à la taverne l'Olympia. 11 juillet 1924), BNF TB-591-PET FOL.

Union des artistes russes, *Bal olympique, vrai bal sportif costumé*, le vendredi 11 juillet 1924 de minuit à 6h du matin, à la Taverne de l'Olympia, 28 Bd. des Capucines..., organisé par l'Union des Artistes Russes à Paris. Programme. Couv. illustrée par un dessin original de Barthe, Paris, Union des artistes russes, 1924, 12 p., dessins de Chazman, Picasso, Marie Vassilieff, Fotinzky, Granovsky, BNF Gallica, IFN-53112951.

Union des artistes russes, *Bal olympique. Vrai bal sportif costumé*, affiche, 1924, feuillets *in-plano*, imprimé recto-verso et illustré d'une reproduction d'un dessin original de Barthe et d'un projet de costume pour le bal par Gontcharova. La Gazette de Drouot, https://www.gazettedrouot.com/lots/9701637?controller=lot&action=publicShow&id=9701637&

Union des artistes russes, *Bal de la Grande Ourse, Salle Bullier, 8 mai 1925 : programme*. Organisé par l'Union des Artistes Russes à Paris, Paris, Union des artistes russes, 1925, 32 p., dessins de Wolovik, Fotinsky, Rabinovitch, Picasso, Gontcharova, Larionow, Léger, D. Sterenberg, Sterling, Rodtchenko, Marie Vassilieff, Laurens, Melnikoff, Frenkel, BNF Gallica, IFN-53112952.

Union des artistes russes, *Bal de la Grande Ourse*, affiche, 1925, https://www.roeandmoore.com/wp-content/uploads/2016/08/023554.jpg

DIVOIRE Fernand, « Bal », *La Gazette des Sept Arts : architecture, peinture, sculpture, musique, poésie, danse, cinégraphe,* Canudo, directeur, février 1923, p. 10.

Cogniat, Raymond, Raymond Cogniat, « La Fête de nuit à Montparnasse », coupure de presse non-identifiée, 19 juin 1922, *in* Recueil factice d'articles de presse sur la fête donnée par les artistes modernes, au bal Bullier «Une nuit à Montparnasse», le 30 juin 1922, BNF Richelieu, 8-RO-12989.

Georges-Michel, Michel, « Un bal *transmental* chez Bullier », *Eclair*, 26 février 1923, pas de pagination, *in* « Recueil factice de programmes et d'articles de presse concernant le bal Bullier, 1847-1935 », BNF Richelieu, 8-RO-12936.

Georges-Michel, Michel, « Nuit sur-cubiste », *Comoedia*, 21 mars 1924, pas de pagination, *in* « Recueil factice de programmes et d'articles de presse concernant le bal Bullier, 1847-1935 », BnF Richelieu, 8-RO-12936.

Levinson, André, « Danses », *La Gazette des Sept Arts : architecture, peinture, sculpture, musique, poésie, danse, cinégraphe,* Canudo, directeur, février 1923, p. 16.

Menegaldo, Hélène, « La jeune génération des avant-gardistes russes à Paris (1921-1930) », *Slavicca occitania*, Toulouse, 10, 2000, p. 249-260.

Rouzier-Dorcières, Eugène, « Au pays latin, les vieux s'en vont mais Bullier reste », *Comoedia*, mercredi 15 septembre 1909, pas de pagination, *in* « Recueil factice de programmes et d'articles de presse concernant le bal Bullier, 1847-1935 », BNF Richelieu, 8-RO-12936.

Valbelle, Roger, « De la Closerie des Lilas au Bal Bullier », *Excelsio*r, 2 décembre 1920, pas de pagination, *in* « Recueil factice de programmes et d'articles de presse concernant le bal Bullier, 1847-1935 », BnF Richelieu, 8-RO-12936.

Warnod, André, **« de la Polka au Fox-Trott [Sic]»,** *L'avenir*, 13 novembre 1920, pas de pagination, *in* « Recueil factice de programmes et d'articles de presse concernant le bal Bullier, 1847-1935 », BNF Richelieu, 8-RO-12936.

Warnod,, André, « Le quartier se réveille/La réouverture de Bullier », *L'Avenir*, 4 décembre 1920, p. 1, *in* « Recueil factice de programmes et d'articles de presse concernant le bal Bullier, 1847-1935 », BNF Richelieu, 8-RO-12936.

Warnod, André, « Le Bal des artistes russes », *Comœdia,* 25 février 1923, *in* « Recueil factice de programmes et d'articles de presse concernant le bal Bullier, 1847-1935 », BNF Richelieu, 8-RO-12936.

Warnod, André, « Le Bal Jules Verne », *Comoedia*, 14 avril 1929, p. 3, BNF Gallica. NUMP-14481.

Sources secondaires

Exposition, *I libri di Iliazd : dall'avanguardia russa alla scuola di Parigi* mostra, Firenze, Biblioteca nazionale centrale, 9 aprile-11 maggio 1991, Orosei, chiesa di Sant'Ignazio, 19 maggio-9 giugno 1991, Castellucio di Pienza in Val d'Orcia per «Incontri in Terra di Siena», 20 luglio-4 agosto 1991, Firenze, Centro Di, 1991, 148 p.

Résumés

Dans les années 1920, un Comité d'organisation du nom de Tchérev réunit à Bullier des centaines d'artistes d'Avant-garde lors de soirées exceptionnelle parmi lesquelles la « Fête de Nuit », le « Grand Bal TRAvesti/nsmental », le « Bal Banal », le « Bal Olympique, vrai bal sportif costumé », le « Bal de la grande Ourse », le « Bal des Deux Dianes ou le « Bal fantastique ». Nous nous demanderons si, malgré les appels à l'insouciance répétés par les organisateurs et le succès de ces soirées assurément enjouées et réussies, la légèreté est effectivement de mise et si les œuvres performées dans ces circonstances ne reflètent pas l'angoisse des conflits qui planent sur l'Europe. L'opulence et l'euphorie sont-elles révélatrices des tensions internationales ?

Mots-clés : Avant-garde russe, fête, créations, éphémère.

In the 1920s, the Tchérev Organizing Committee brought together hundreds of Avant-garde artists in Bullier to attend a number of outstanding performances among which the « Fete de Nuit » , the « Grand Bal Travesti/nsmental », the « Bal Banal » , the « Bal Olympique, vrai bal sportif costumé », the « Bal de la Grande Ourse », the « Bal des deux Dianes » ou the « Bal Fantastique ». Despite the organizers' repeated calls for light-heartedness and the genuine success of these joyful evenings, one may wonder if cheerfulness was indeed appropriate and if the works performed in such circumstances did not in fact reflect the fear of the conflicts looming over Europe at the time. Are wealth and euphoria but mere indicators of the underlying tension between nations?

Keywords: Russian Avant-garde, party, creations, ephemeral.

En los años veinte (1920), un Comité de organización llamado Tchérev reúne a Bullier a centenares de artistas de vanguardia en veladas excepcionales entre las cuales la « Fête de nuit », el «Grand Bal TRAvesti/nsmental » , el « Bal banal », el «Bal Olympique », verdadero baile deportivo disfrazado, el « Bal de la grande Ourse », el «Bal des Deux Dianes » o el «Bal fantastique ». Nos preguntaremos si, a pesar de los repetidos llamamientos a la imprudencia de los organizadores y del éxito de estas veladas, ciertamente alegres y exitosas, la ligereza es realmente

necesaria y si las obras realizadas en estas circunstancias no reflejan la angustia de los conflictos que se ciernen sobre Europa. ¿La opulencia y la euforia revelan las tensiones internacionales?

Palabras clave: vanguardia rusa, fiesta, creaciones, efímero.

Notice biographique

Marie Cléren est agrégée de Lettres Modernes, certifiée « Théâtre ». Elle a soutenu en décembre 2017 une thèse intitulée : « Danse et poésie plastiques : échanges et influences entre les peintres, les chorégraphes et les librettistes (France, Italie, Allemagne et Suisse, 1909-1933) » et dirigée par le Professeur Bernard Franco, Université Paris IV-Sorbonne. Ses recherches portent sur l'Avant-garde, les transferts culturels en France/Allemagne/Italie/Suisse dans les années 1920-1930 (les passeurs, les revues et les lieux de circulation des idées) ainsi que les mises en danse de la poésie. Les créatrices de l'entre-deux-guerres ont particulièrement retenu son attention. Enseignante en charge des options « Théâtre » au lycée Marcel Gambier, Lisieux, chargée de cours en Littérature Comparée l'Université de Caen et conférencière à l'Université Inter-Age, elle s'intéresse aussi aux problématiques de la scène contemporaine.

ÉTUDES

EPIFANÍA POÉTICA : DE LA DIDÁCTICA A LA MÍSTICA, LA PALABRA POÉTICA ES MÚLTIPLE, ASPECTOS EN TRES POETAS LATINOAMERICANOS

Marie-Christine Seguin
CERES Institut catholique de Toulouse

Bajo el auspicio del renuevo queremos tratar de la cara polifacética del género poético a partir de la idea que fabrica epifanías, recordando primero la fuerza de la prosodia de la Silva y la libertad de palabra que induce. Es una estructura tonal siempre a la obra entre los poetas más jóvenes, que recorre los poemas de los autores más famosos como el peruano César Vallejo del que presentamos el poema "Mayo". Luego, queremos plantear, con producciones más actuales, otras propuestas melódicas que permiten el surgimiento de epifanías al observar los poemas-síntaxis del profesor de lingüística nicaraguense Nicasio Urbina y los poemas-Haikus del poeta panameño Benjamin Ramón. Este estudio se originó según una lectura que reune tres nombres y tres escrituras diferentes. La propuesta de este estudio es dar así a recalcar en la multiplicidad de la palabra poética y de sus prácticas que concurren a hacer de este género una expresión que sorprende y que crea asombros tan racionales como emocionales cualesquiera el poeta, su época o su vida. La cualidad mayor de estas producciones son que no dicen lo que se esperan de ellas dentro de una lógica narrativa, estructural o ideológica. Pues su cualidad mayor radica en los incentivos que engendran y sobre todo estriba en el placer que causan situaciones imaginadas inauditas. Entre didáctica y mística interrogamos la capacidad de los poemas del acervo a brindar epifanías poéticas, bajo la materialidad de la Silva, la corporeización del signo lingüístico y de los Haikus.

« MAYO »

1 Vierte el humo doméstico en la aurora
2 su sabor a rastrojo ;
3 y canta, haciendo leña, la pastora
4 un salvaje aleluya!
5 Sepia y rojo.
6 Humo de la cocina, aperitivo
7 de gesta en este bravo amanecer.
8 El último lucero fugitivo
9 lo bebe, y, ebrio ya de su dulzor,
10 ¡oh celeste zagal trasnochador!
11 se duerme entre un jirón de rosicler.
12 Hay ciertas ganas lindas de almorzar,
13 y beber del arroyo, y chivatear!
14 Aletear con el humo allá, en la altura;
15 o entregarse a los vientos otoñales
16 en pos de alguna Ruth sagrada, pura,
17 que nos brinde una espiga de ternura
18 bajo la hebraica unión de los trigales!
19 Hoz al hombro calmoso,
20 acre el gesto brioso,
21 va un joven labrador a Irichugo.
22 Y en cada brazo que parece yugo
23 se encrespa el férreo jugo palpitante
24 que en creador esfuerzo cuotidiano
25 chispa, como trágico diamante,
26 a través de los poros de la mano
27 que no ha bizantinado aún el guante.
28 Bajo un arco que forma verde aliso,
29 ¡Oh cruzada fecunda del andrajo!
30 pasa el perfil macizo
31 de este Aquiles incaico del trabajo.
32 La zagala que llora
33 su yaraví a la aurora,
34 recoge ¡oh Venus pobre!
35 frescos leños fragantes
36 en sus desnudos brazos arrogantes
37 esculpidos en cobre.
38 En tanto que un becerro,
39 perseguido del perro,
40 por la cuesta bravía
41 corre, ofrendando al floreciente día
42 un himno de Virgilio en su cencerro!

43 Delante de la choza
44 el indio abuelo fuma;
45 y el serrano crepúsculo de rosa,
46 el ara primitiva se sahúma
47 en el gas del tabaco.
48 Tal surge de la entraña fabulosa
49 de epopéyico huaco,
50 mítico aroma de broncíneos lotos,
51 el hilo azul de los alientos rotos!1

En este poema, del peruano César Vallejo, los astros celestes, el sol y la luna se cruzan en la pintura de una primavera que en relevantes coloridos y agitación hormonal, impone unas reflexiones más profundas, a base de referentes universales y de tradición indígena; en lo mas general, en un compas entre endecasílabos y heptasílabos. Esta prosodia imprime un ritmo de unas como estancias de una canción. De hecho, la forma métrica de la silva proviene del madrigal que es una serie ilimitada de versos y que trata de temas amorosos e idílicos, verbigracia *Las Soledades* de Góngora[2] en el siglo XVII[3]. Pero, también encontramos versos de 8 (octosílabos), de 9 (eneasílabos) y de 10 (decasílabos) sílabas, lo que indica una gran variedad y libertad de ritmo. Lo que es coherente con lo que significa la Silva y que apoya, en este sentido, la elección del poeta en su tema y en su forma de abordarlo. En *La Silve histoire d'une écriture libérée en Europe de l'antiquité au VVIII° siècle*, Perrine Galand[4] relata que Stace, poeta latín c.40-96, concibe poemas-bosques con «Silvae». La Silva engendra un estilo de escritura nueva y a la diferencia de su coétano Marcial que juega con la sátira, Stace despliega sensibilidades de corazón de fuerte intensidad a partir de las características de la Silva : « «calor subitus» que ses sentiments pour les personnages [..] ont suscitée [...] Dans les Silves, la rhétorique sublime l'affectivité, l'ornement mythologique rencontre l'intime…» y « (…) l'écriture de la Silve [...] se fait alors [...] l'instrument libre et vibrant, parfois violent à sa manière précieuxe, de la célébration de leur foi, religieuse et culturelle. »

En este poema "Mayo", César Vallejo usa de cuantas referencias eruditas de la historia de la Silva que haya para asentar su propuesta de pintar un cuadro que quiere ser fuera de la norma. Quiere manifestar una profunda

1 César Vallejo, «Mayo» de Nostalgias Imperiales, poemario *Heraldos Negros*, Perú, Ayacucho, 1918, 1976, p. 88-89.

2 Luis de Góngora, *Soledades,* comentadas por D. García de Salcedo Coronel Madrid, Imprenta Real, 1636. Ed. Alfaguara, 1986.

3 Antonio Quilis, *Métrica Española*, Barcelona, Ed Ariel, 1982, p. 161.

4 Perrine Galand *La Silve histoire d'une écriture libérée en Europe de l'antiquité au VVIII° siècle*, Brepols & Publishers, 2013, p. 12.

individualidad en tratar de estos temas que en sí, la Silva, en su forma, denota como una digresión y como una escritura liberada en su celebración de la civilización indígena al que se invita a renovarse.

Un cuarteto abre el telón de una primavera con la aurora, con un humo cualificado de doméstico, y que tiene la materialidad del sabor cuya fuente se identifica a partir de una mujer que corta y alimenta la leña; Este verso tiene su pareja en una imagen espejo. De hecho, en la 3era estrofa hay la presencia de un joven labrador, quién aparece bajo la encarnación de un "lucero zagal", en la primera estrofa en los versos 8 y 10. Varios epítetas y verbos de acción pintan pasiones en correlación con lo que se espera en un mes de primavera, de mayo, entre los jóvenes. Y esta agitación tiene su climax en los versos 10 y 11 y en el verso 12 a 18, con la clara declaración a cazar; una caza guiada por el olor hacia "alguna Ruth", esto es hacia una compañera. Si nos conformamos con la etimología del nombre de "Ruth", que viene acompañado de la palabra «alguna» como si cualquiera sirviera igual, se crea una intensidad del deseo que parece incontrolable; finalmente, es algo coherente con lo que se atribuye otra vez a la temporada primaveral entre la gente joven. Esta insistencia, no obstante, no es una casualidad pueril por parte del poeta : la fuerza de la pasión también juega como una advertencia y un recuerdo de la vitalidad del pueblo indígena. La estrofa final, entre paréntesis, recobra cierta calma con la imagen de un anciano que desempeña el papel de un anclaje : está imponiendo cierta fijeza contra la movilidad anterior y su fijeza es a la medida de la contemplación de un panorama que se abre con el cielo y las montañas. Los Andes fuerzan la estabilidad y el anclaje, en los versos 43 hasta 47, en una perfecta armonía entre lo religioso, evocado por el verbo «sahumar» y el humo, no de los perfumes santos sino del tabaco que fuma el anciano; y el humo hace como si fueran las nubes las que invadieran la cresta de los montes. También, hay que relacionar el humo del tabaco que se desprende, como si fueran nubes en la cordillera, en el primer verso, con el humo del fuego del hogar que se vierte literalmente en el cielo, se vierte bajo la forma de un sabor gustativo .

Para terminar sobre cómo se manifiesta la Silva primaveral en la corporeidad de los jóvenes, se nota que la serie de verbos y la locución «en pos» intensifican la cualidad de las pasiones características de los jóvenes, a las que se puede hacer coincidir la carrera del perro, en los versos 38 hasta 43 (el becerro perseguido del perro) en pos del becerro (bravía corre). Al final, se ofrece un himno primaveral que ostenta, en breve, en un canto llevado por el "animal" : «en su cencerro». La particularidad de la joven es que es pastora, verso 3, y que canta de consuno con la música de la campana colgada al cuello de las reses; pues, no se olvida que lo melódico recorre

el epidermis como corre en la Silva. Se vuelve a encontrar a la joven, en la quinta estrofa, verso 32, bajo el nombre de "zagala" siempre en el momento de la aurora, con variantes en las posturas y las caractéristicas. El canto pasa de : «un salvaje aleluya» verso 4, a la quinta estrofa a : «llora su yaravi» verso 33. El cambio es evidente, ya que de una evocación cristiana se pasa a una evocación del canto "yaravi", un canto propio de la tradición quechua peruana que se dedica a los que emprenden un viaje. Este canto está hecho para protegerlos[5] durante el viaje, de los peligros de los elementos naturales; nada más recordar el "yaravi" en la novela de *Ríos profundos* del peruano José María Arguedas, que acompaña al joven viajero a lo largo del recorrido en la cordillera andina y que canta también la majestad de la naturaleza de los Andes. A pesar de que las referencias míticas y los referentes literarios son, hasta el final las clásicas europeas, se desliza, en el cuarteto de la cuarta estrofa verso 28 a 31, hacia una mescolanza que hace más firme la presencia de la civilización india, bajo la imagen que induce poco valor del indio con el «andrajo» que significa -en lo escueto de la prenda- un estado miserable. Una situación concreta en la que se encuentra la civilización indígena. Sin embargo, se puede entender su fuerza por haberse realizado la alquimía del mestizaje : «fecunda cruzada» verso 29. Esta mescolanza es la que la Silva permite y es la que la universalidad de la índole humana permite en voz de César Vallejo. Además, el poeta no deja ninguna duda sobre la vitalidad de la civilización indígena en los versos 30 y 31 al emplear los determinantes : «perfil macizo» y : «Aquiles incaico del trabajo» que remiten a la imagen de un pueblo guerrero con una potencia primordial.

La referencia a Virgilio, como ejemplo de la universalidad del ser humano, aquí es constante a nivel general de contar un poema que retrate una epopeya religiosa y nacional como en *la Enéide*[6], haciendo coincidir los origenes de los primeras poblaciones y el culto de los romanos, aquí los de los indígenas con también la religión hebráica, verso 18, como para recordar el antiguo testamento, lo que refuerza la presencia de "Ruth" en su etimologia hebrea de : "amiga compañera".

Pero, hasta en el detalle se recuerda a *Las Geórgicas*[7], poemas didácticos de Virgilio, de los que se dicen ser un himno dedicado a la primavera y que

5 José María Arguedas, *Rios profundos*, Perú, 1958. Es premio Nacional de Fomento a la Cultura Ricardo Palma en 1959. Arguedas se refiere a las sólidas y ancestrales raíces de la cultura andina, la que, según él, es la verdadera identidad nacional del Perú. Esta novela inicia el movimiento literario neo-indigenista, con también la aparición de unos fragmentos escritos en bilingüe, en castellano y quechua.

6 Virgile (trad. Maurice Lefaure), *L'Énéide*, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 2004.

7 Virgile, *Géorgiques* (trad. Eugène de Saint-Denis), Les Belles Lettres, coll. « C.U.F. (Budé), Série latine », 1926, 1984.

tratan de la agricultura, de la arboricultura y de la economía agrícola. En el verso 27 el poeta hace referencia a la cultura bizantina y dice que es anterior a aquella cultura y época en las que el guante era un símbolo monetario. Encontramos una correspondancia de ello en el aspecto didáctico de la descripción del trabajo del campo, en los versos 19, 20 y 21, cuando traza la silueta de un joven y lo reviste de una sustancialidad muy firme y concretamente relacionada con el trabajo de los cultivos. El empleo de la palabra «acre» en este verso nominal nos ha guiado hasta detectar la intención de colocar una cuantificación agraria en el trabajo del campo : «hoz al hombre calmoso,/ acre el gesto ebrio». En los versos 22, 23 y 24 aparece la alusión a una escultura de obreros socialistas -la dura realidad del trabajo también está presente en el verso 26 con el sudor- y que forma pareja gracias a la imagen de los brazos en el verso 22 con los brazos de "la zagala" en los versos 36 y 37 : «en sus desnudos brazos arrogantes/ esculpidos en cobre». Visualizamos sin querer el monumento de la pareja-estatua en postura de dignificar el trabajo de los campos colectivos de «El obrero y la kolkosiana» de la artista Vera Moukhina en Moscú, que traduce la potencia obrera revolucionaria del país. La visión de César Vallejo en 1918, fecha del poemario *Los heraldos negros,* es del mismo año que el Manifiesto de la corriente del constructivismo entre los artistas rusos. Esta imagen poética que vemos aparecer antecede la realización material del monumento al que yo aludo, esculpido en el año 37, para la exposición universal de Paris, y que es una de las primeras realizaciones del grupo del realismo socialista soviético, pero no es menester recordar la relación de César Vallejo con los intelectuales revolucionarios rusos de la primera hora[8].

Finalmente, se nota que "el humo" verso 1 y verso 6 y verso 14 se refuerza en la última estrofa con "el humo del indio que fuma", dibujado por este "ara" formado por el gas del tabaco en el verso 47 y por el aroma que surge del hilo y de los "alientos rotos", como si fueran los alientos de todos los indígenas ajenados de su propia civilización y cultura. La presencia perenne del humo y del tabaco se materializa, en eco, con la aparición del "loto", esta planta de la cual se dice que procura el olvido a quienes se la beben. Esto se desarrolla en una demostración épica, desde del preámbulo de la gesta (verso 6 y 7) hasta el gesto brioso (verso 20) para acabar en la imagen de una epopeya : «la entraña fabulosa/ de epopéyico huaco». Se llega a una imagen cumbre con la perfecta armonía mestizada, en la expresión de un "huaco", que contaría una épica y que parece dimanar de los escombros del olvido-humo de la civilización indígena. Para concluir, el poema "Mayo"

8 Véanse en esta reciente publicación númerosos textos de C. Vallejo en relación con la revolución rusa: Carlos Fernandez y Valentino Gianuzzi, *César Vallejo, Ser poeta hasta el punto de dejar de serlo, pensamientos, apuntes, esbozos*, Valencia, ed. Pre-Textos, 2018.

da muestra de una escritura liberada y que se está liberando de las trabas formales a medida que se codifican las fuerzas del pueblo indígena. la Silva es la expresión de la subjetivad en las literaturas desde los poetas latinos, y es un modo eficaz de infundir libertad en la retórica y en el pensamiento del sujeto poético. "Mayo" como dedicatoria a la primavera retraza una invitación a recordar las raíces del pueblo en un "calor subitus", en esa espontaneidad de la juventud y de su fuerza, observada desde el ojo monumental de un viejo indio, a través del que se abraza el cielo sin finitud de la cordillera andina.

Qué sirva de transición correlativa la expresión múltiple de la palabra poética, en voz del cubano José Lezama Lima, hacia un poemario contemporáneo de Nicasio Urbina, escritor nicaragüense profesor de lingüística en la Universidad de *Cincinnati* : " Hay la palabra simple, la jeroglífica y la simbólica. En otros términos; el verbo que expresa, el que oculta y el que significa."[9] Nada más idóneo para desvelar una epifanía en balance en el poemario *Síntaxis de un signo*[10]: un verdadero experimento lingüístico que ofrece nuevos aspectos de la palabra poética. La interdependencia de las experiencias vividas del ser en los poemas de *Síntaxis de un signo* de Nicasio Urbina, de hecho, constituye un material dado como intermedio entre una interpretación positiva, cientista y otra más compleja porque tutelar de un círculo de motivos psíquicos.

Así, como cualquier signo semántico, el ser se diluye en un sistema de procesos racionales e irracionales sin que haya fácil preeminencia. De igual manera, el asombro, el misterio o aún el ocultamiento, como vínculo del signo afirma tanto su presencia como la consideración teórica; lo que nos convida a leer esta *Síntaxis de un signo* en sus tres dimensiones: expresividad, ocultamiento y significación[11]. Este procedimiento sostiene la lírica de Nicasio Urbina, como el musitar sigiloso de una síntaxis posible del signo, porque verificable y que está en pos de ser verificado, lo que si condiciona en parte la fe del poeta, asimismo, está a cargo del lingüista. *Síntaxis de un signo* sería la metáfora de una travesía en la que el signo es el recurso hacia el conocimiento de esta doble condición, gracias a la herramienta representada por la síntaxis que, desafortunadalmente, no lo resuelve todo, tales como los números; porque el signo tiene algo que ver con lo irracional, lo incomensurable en sí, como lo es lo infinito.

El signo del poeta supera la propia [meta] [fora] que opera una fusión tanto como su transporte, mientras el signo nos lleva al descubrimiento de un ritmo ternario :

---

9 Armando Alvarez Bravo, «Orbita de Lezama Lima», *Voces*, N°2, Barcelona, Ed. Montesinos, 1982, p. 16.

10 Nicasio Urbina, *Síntaxis de un signo*, ed. Decenio, Managua, 1995, 2da ed. 1999, p. 84.

11 Lo que nos acerca a un entendimiento parecido a la «supra verba» pitagórica.

aprendí la suma de los contrarios
y la regla de tres entre los dos «Entonces» (p. 16)

Un ritmo del que el enlace puede declinarse sea como fuere, por una condición semántica: significante y 1) arbitrario o 2) constitutivo[12] y significado, o es decir relacionado con el tiempo que a su vez declina tres dimensiones : la espera, la separación y la distensión : «y respiro casi todo, cíclico,/ intermitente»[13], o sea expresado en las tres dimensiones de la «Supra Verba». Esta reflexión que convidaría a más indagaciones linguisticas y filosóficas, sólo intenta arrimarse a posibles medios de interpretaciones de una "síntaxis" del signo en el poemario. El poeta confiesa que deja de lado muchos otros signos, pero aborda la tenaz pauta del combate del ser en el querer sentirse vivo, luego el materialismo dialéctico entre existencia y trascendencia, como en la lírica de Vallejo y que Nicasio Urbina nos brinda en varios poemas como en «Dictatura», en unos versos de «De viaje», de «Navidad», de «Proliferan», o aún de «Como son las cosas», también en el tema de «En el desierto», de «Casi al morir» y muchos otros.
Ahora bien, el signo teme al vacío y por eso llama a otro y otro incesantemente. En el poema «Ser», el poeta precavido da muestras de todas las consideraciones anteriores, y plantea el interrogante punzante del *apeiron* como a) representación de lo infinito y como b) lo que no se puede circunnavegar y como c) lo que no se puede cruzar; por ejemplo en el poema "Ser":

Presencia oscura de un vacío.
Manantial preñado de cuerpo
en el accidente ciego de un cálculo.
Placenta exacta, ilusión, presagio
conclusión rotunda de un círculo»
«Ser palabra, vocidad, un nombre»
«y la supuesta significación de un hombre
carne verbal, signo.» «Ser» (p. 13)

Sería cuestión de percibir el signo en su tremenda ausencia –presente- en la que se halla acabado y en la que se percata la forma final de su círculo, tal un ser homogéneo. No obstante, se asoma la duda en el poeta, por culpa de la pluralidad del signo que considera que no es una mera ilusión en el poema "Entonces":»callé un silencio de alboroto
y un adverbio escribí en plural» «Entonces» (p. 16)

12 Ver los distintos referentes en los principios de 1) Saussure y 2) de Benveniste, a pesar de que ambos reconocen el signo como no motivado.
13 Nicasio Urbina, *op. cit.*, «encíclicas» p. 69.

Una ilusión a pesar del deseo, poco enmudecido, de ver realizarse una realidad llena de sí misma y que desmoronaría el argumento de Aquiles, como a continuación :

> «Me asomé al infinito y vi el círculo» en «Biografía» (p. 18) y
> «anular los contrarios por igual» en «Pesadillas diurnas» (p. 32) y
> «Tratando de ser en el sentido pleno»
> «no reconcilia el uno con el todo» en «Ser por ser en la contienda»
> (p. 47).

El poeta juega con las paradojas, más aún al enfrentar metáfora y signo, que tienen el símbolo como distincción, y por las cuales el poeta experimenta que sería un engaño :

> «parodia huérfana y dedicativa,
> realidad engaño
> y por la fuerza madre, copulativa» en «Metáfora de un signo» (p. 14)

Una falsedad a lo largo de la cual se comete la ruptura de la sucesión numérica; esta herramienta del lingüista que está al servicio del poeta. Lo que crea como resultado cierta exasperación en el poeta, al manifestarse un principio dual. Pues, frente al problema de la superación de los contrarios, queda una incertidumbre material que tiene una fueza numeral a lo largo del poemario, entre otros ejemplos :

> «Al nacer me erigieron una lápida» «Biografía» (p. 17) y
> «El hombre es y lo siente»
> «El hombre un día muere, envejece, nace»
> «no sabe que es y lo siente» en «Destino» (p. 19) y
> «conozco el punto exacto, la medida fiel,
> sé de los nombres las conjeturas
> y el resultado exacto de mi sed» en «Ecuaciones» (p. 20) y
> «Bate la arcilla con los pies el poeta,
> moldea la forma, concibe,
> yerra, calcula la sombra,
> señala la metáfora, provoca» en «Arteta» (p. 21) y
> «rechacé las reglas aritméticas
> y con dolor escribí este poema» en «Itinerario» (p. 22) y
> «No sé si soy, mas lo presiento:» en «Quizás entonces» (p. 24) y
> «porque solo en el camino de los signos
> puedo ser sentido y sobretodo» en «El archivo» (p. 27) y
> «O sigues viviendo muerto

como viviste viviendo» en «Síntesis de algunos años» (p. 51) y
«hecho de ilusiones geométricas
que creo casi exactas,
y rupturas desastrosas» en «En el abismo» (p. 53)

Pero estas paradojas, bajo ciertas consideraciones, no lo son. En realidad, el resultado de tales actitudes no sorprenden si dejamos de lado la lógica y si nos acercamos a la teología apofática que borra toda cuestión dialéctica por ser Dios *causa sui*. Lo que remite a una práctica de lo indicible, parte de la alegoresa cristiana y subraya la alteridad de la divinidad, de la cual sólo se puede hablar por el silencio, o por vías de contornos[14]. ¿Mística abstracta de lo indicible? Sin ir hasta allá, podemos adelantar que este método del contorno crea unas correspondancias entre analogías y similitudes sin preocuparse de la lógica, puesto que lo importante radica en la fe, aquí sería la fe-amor en la poesía :

«aprendí el lenguaje y guardé silencio»
«y cerré los ojos para ver mejor» en «Biografía» (p. 18) y
«Imposible la forma de mirarte
con estos ojos glaucos que te cantan,» en «Jardinerías» (p. 46) y
«puedo ser carne y silencio,
veo una aurora
en la noche de mi verbo;» en «Los diasol» (p. 49) y
«¿Cómo saber qué sentimiento
es verdad y ocasionado,
si no aguanto mis sospechas
y soy puro amor, recuerdo?»en «Vivir» (p. 59) y
«cualquiera sea tu motivo
te me impones como santo sacramento
suspendido en las alturas de la nada,
desplazando tiempo y distancia
de un sueño sin igual,
cauteloso en esta pérdida infinita de sentido»en «Partir, siempre partir» (p. 78)

De hecho, varios poemas, mayoritariamente en una segunda parte, demuestran este amor a la poesía que sostiene el "sentirse vivo" del poeta. A propósito, los temas del hombre en la existencia y también en la historia son dos motivos de meditaciones complementarias. Aludimos a las situaciones

14 Proponemos el ejemplo de los escritos líricos de Sor Juana Inés de la Cruz, en los que se lee parte de esta práctica mística. Véase en *Obras Completas*, ed. Fondo de cultura Económica, México-B. Aires, 1951 1952, Tomo I «Lírica personal», Tomo II «Villancicos y letras sacras», así como más particularmente los temas de la voz y del silencio pp.133-134.

límites de la existencia del ser así como la cuestión de la finitud individual integrada en la continuidad temporal :

«Situarse en unos días sin pasado
para sentirse una vez uno y solitario»y
«poema dormido en la conciencia
de una vida ser y escribana» en «Noches, muchas noches» (p. 60) y
«pero escribo unas letras y me siento»
«buscar la armonía de los cantos»
«¿Se abrirá otra hondonada y su misterio,
al llegar a la cima visionaria?» en «Inmortalidad» (pp. 61-62) y
«No sé qué palabras busco en la noche sin fondo»
«Estoy lleno de ternura y cataclismo,»
«salir de esta prisión y catacumba» en «En el desierto» (p. 65) y
«infinito atroz,
plurivocente...» en «La pérdida» (p. 66)

¿Poesía ejemplar? Indudablemente *Síntaxis de un signo* es una poesía peculiar dentro de la producción actual, por su mezcla de géneros entre lo abstracto y lo conceptualizado, y por ser llevada por una duda agnóstica en la que el afán a la unidad, lo absurdo de la vida y el amor buscan su idealidad. En su aspecto formal o expresivo, el signo sigue dependiente de la síntaxis, pero la ruptura con la relación lógica inicia una transformacíon hacia un surgimiento novedoso del signo. Asimismo, el signo corrobora una libertad parte de la intuición existencial del poeta, con su ritmo y su música brillante hacia la epifanía de la poesía.

De la misma manera la invitación al viaje que nos brinda el poeta panameño Benjamin Ramón[15] es una epifanía constante en su poemario *Música sabida*[16] de 1991. Tiene una complejidad formal que tiene poco que ver con una música que sería sabida de antemano; todo al contrario, diríamos que está tocando una partitura muy "sabia" y eso a pesar de su aparente facilidad de tono y de temas. De hecho, si existen elementos descriptivos -la presencia pregnante del agua, bajo formas variadas y la presencia de la oscuridad- es más bien un viaje hacia un paisaje de las sensaciones adonde nos lleva el poeta en un estilo maduro, algo diferente de las obras anteriores[17] de nuestro conocimiento, que he elegido presentar bajo

15 Este poemario consta de 28 poemas y fue finalista en el Premio Ricardo Miró de 1991.
16 Benjamin Ramón, *Música sabida*, ed. Camino de Cruces, Panamá, 2001
17 Benjamin Ramón, *Puta vida* (1969), acerca de esta obra, leer el análisis de Mario García Hudson pp. 45-58, en *Conversaciones sobre literatura panameña*, col. Camino de Cruces 2, 2002. Y sus demás poemarios: *No olvidemos* (1976), *Amanecer de Ulises* (1983), *Las ilusiones perdidas* (1987) en ed. *Portobelo*, n°40, Poesía, abril de 1997.

la cuestión de "¿Instantáneas prosódicas?" como tercer aspecto para cuestionar la epifanía dentro del genéro poético del acervo.
Lo que en este poema-poemario haiku llama la atención es la estructura por la cual se elabora, entre corta en la forma, pero larga por el encadenamiento y trunca por la fragmentación pero hilada por las tramas que tejen unas realidades internas a la estructura. En realidad, los poemas están encabezados por cifras, pero esta numeración se plasma según una sucesión rota, esto es, con huecos que obstaculizan la marcha normal, pero que luego permiten una hinchazón entre las cifras, lo que finalmente engendra un poema intermedio. A decir verdad este "entrepoema" es una verdadera epifanía. Se materializa entre los poemas «25» y «26» entre los cuales adviene con el título de : «Otra vez junto al mar», trás la enunciación de un poema con fecha, poema-homenaje que nos arrastra hacia atrás en el tiempo, y que plantea una base memorial. «Otra vez junto al mar» es un poema mayor en su significado por unir los elementos con las convicciones más sustanciales : «mar», «sol», «viento», «silencio», «soledad» e «Insisto; la vida es como el mar» o «la vida es como el mar, insisto», y que al mencionar el titúlo del poemario llama nuestra atención y busca nuestra complicidad en cuanto a lo irónico de éste : «es la música sabida». En realidad, la lectura es sorprendente en su andamiaje, por ejemplo cuando el poeta nos anuncia un poema llamado «Final» que no lo es, en definitiva, porque agrega otro poema de clausura. Juega a postergar el final. Además, este poema «Final» hace eco al poema «16», por su vínculo con un "castillo de arena" que figura una preocupación temporal, entre un pasado que merece ser recordado en su distancia y un presente diluido en su fugacidad :

«para qué recordar
si ahora es día es gris
el país ocupado/
y no importan/
ni historias amarillas
ni castillos de arena» en «16» y
«Claro que sube la marea
y el castillo
cae
al fin» en «Final»

También el poema «16» forma parte de los poemas que se inician sin mayúscula, cómo si fueran fragmentos, o partes de otros poemas o aún que pudieran encadenarse entre ellos, proponiendo así una variación en la lectura: «2», «9», «12», «13», «16», «17». Todo esto contribuye a un juego estilístico que merece interés y cautela, pero que, fundamentalmente, da un tono peculiar, musical y en contrapuntos, con tiempos «vacíos»

llenados de significantes y que juegan con la ambivalencia temporal de la vida y de la muerte.
Ahora bien, varios poemas se presentan bajo una forma muy concisa y ciertos se acercan a la brevedad del haiku como en:»La soledad crece entre helechos» en el poema»27» o en el poema «8» :

«También el sol
y los niños
mientras
un pájaro hace siglos
calla.»

Si exceptuamos la escritura del largo poema «Triste de cebolla» que recuerda la temática más explícita, en su compromiso social, del poemario *No olvidemos* o el de *Puta vida* los poemas de *Música Sabida* inician un viraje novedoso en el poeta. Pero, es preciso decir que el compromiso es tan vivo en los poemas breves como en el de «Triste de cebolla»; es otro modo o mejor dicho, es la otra cara de un compromiso poético, que sitúa su objetivo dentro de una poesía estética sin aplicarse totalmente a sus signos. Es cierto que se aparta de la corriente exteriorista de la poesía practicada por la generación de los 58 pero, tampoco vuelve a una corriente interiorista que recordaría un neo-romanticismo. Más bien, es otro tipo de experimento que no deja de sorprender, que emplaza las esperas adonde no se las esperaba.
La otra peculiaridad de estos poemas, que se ensartan en un modelo pregnante entre los poetas más jóvenes, es un trabajo de concisión dentro de la brevedad, para acercarse a los sucesos de lo real, dando, por consiguiente, cohesión a su poesía como "mimetis" de la realidad. Asimismo, el factor tiempo es un dato ya decisivo en la construcción de lo imaginario poético del fin de siglo XX y todavía perenne en las producciones poéticas de hoy[18]. Es una tendencia muy repetida el dar conciencia de la aceleración del tiempo, en la que es difícil situarse y construirse, y que suscita interrogantes acerca de la cualidad de un presente achicado porque siempre en proyección hacia delante. Un presente que parece haberse sorbido la materialidad de la vida real para dejar de la vida un hilo sin consistencia : «Parece mentira: toda la vida cabe», dice Benjamin Ramón[19]. Así son las preocupaciones de este poemario que dan a leer el adelgazamiento gráfico de los versos en el poema «1»:

«Por qué hoy

18 También en diversos estudios y traducciones de poetas jóvenes (de la generación de los 60) hallé esta preocupación de la aceleración del tiempo; realidad que forma un punto de partida de un estudio antológico de poetas jóvenes de Centroamérica.
19 Leer en *Música sabida* el poema «25».

por qué
no
ayer; ahora
por qué no siempre
A
la
misma
hora.
Por
qué
no.»

Esas inquietudes se mantienen a lo largo de la obra. Asimismo, la forma del haiku estimable por representar sólo un rasgo, en que se lee más bien un gesto, expresa una instantánea en la que, como lo subraya Barthes : «lo real no dispone más del sentido propio de lo real»[20]. ¿Sería pués que el gesto se sustituiría a la definición? de acuerdo con el hecho de que : «el movimiento es la realidad misma»[21]. Por lo visto, existen marcas evidentes de la discontinuidad del tiempo real, en la que el hombre fragmentado tiene que realizarse en el instante ¿Sería esta intuición del instante? que menciona Gaston Bachelard al dar al instante toda su realidad, matizando así la duración bergsoniana, para quién el instante era una abstracción que tiene que contruirse en la relatividad de sus intervalos. El instante es mágico por su brevedad y su difícil captar. Y si el poemario sigue una vía de un contrapunto musical al dictar una trama hecha de instantes, Benjamin Ramón solicita, de forma implícita, una regularidad dentro de esta elasticidad temporal en el nombre del amor. En realidad, los poemas que intervienen sin número ponen de manifiesto el tema del amor frente al paso del tiempo: «Mariposa breve» que figura a Psyché y «Solo porque el amor» se enfrentan a la realidad de una ciudad asediada por el flujo líquido de la memoria en «La ciudad». Con estas consideraciones, tocamos quizás la realidad formal del poemario de Benjamin Ramón «caminando con brújula loca»[22] entre ambivalencias existenciales de una *Música sabida*, en definitiva, para el placer de los lectores de la poesía, no tan sabida.

La poesía no deja de renovarse, goza de una libertad sin par, entre los demás géneros literaros, con sorpresas tan estructurales que sean ya clásicas como la Silva o el Haiku o novedosas con la corporeización de la lingüística, como en sus temas que se extienden desde la visión del mundo hasta la intimidad

20 Roland, Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Champs Flammarion, 1980, p. 110. (la traducción es mía).

21 Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, 1946, p. 159. (la traducción es mía).

22 Benjamin Ramón, «Triste de cebolla» en *Música sabida*, *op.cit.*

más privada. Estos hallazgos participan de los incentivos que estimulan la capacidad de imaginación y el potencial de una a tejer ejes combinatorios de modo infinito. Lo único punto alrededor del cual la poesía siempre se construye es el aliento :» El primer encuentro con la poesía es ese punto órfico, esa respiración que se mueve entre el cuerpo y el espacio [...]. Esa respiración es el primer apresamiento de lo sobreabundante (...). En realidad, la primera aparición de la poesía es una dimensión, un extenso, una cantidad secreta, no percibida por los sentidos.»[23] Esa reflexión del poeta cubano José Lezama Lima apuntala brevemente lo imprescindible de la respiración como espacio y tiempo del acto consciente-inconsciente de la epifanía poética. Nada más serio, además, que la poesía, un género que sabe inscribir temas tan variados como la didáctica o la mística llevados por una prosodia peculiar a cada poema. Una prosodia que se abisma en las profundidades de la respiración para convidar a cada vez más epifanías.

Résumés

Cette étude a pour origine une lecture qui réunit trois poètes et trois écritures différentes. La proposition est donc de souligner la multiplicité du mot poésie et de ses pratiques qui concourent à faire de ce genre une expression aussi créative que rationnelle qui émerveille, quels que soient le poète, son époque ou sa vie. Premièrement, la structure tonale de la Silva en « Mayo » du péruvien César Vallejo, ensuite les poèmes-syntaxes du professeur de linguistique nicaraguayen Nicasio Urbina et les poèmes-haïkus du poète panaméen Benjamin Ramón sont autant de propositions mélodiques qui permettent, chacune, l'émergence d'épiphanies poétiques.
Mots-clés : Poésie, Épiphanie, Silva, Signe, Haiku, Poètes Amérique Latine.
This study is based on a reading that brings together three poets and three different writings. The proposal is therefore to emphasize the multiplicity of the word poetry and its practices that contribute to making this genre as creative as it is rational, which amazes, whatever the poet, his time or his life. First, the tonal structure of Silva in «Mayo» from the Peruvian Caesar Vallejo, and the poems-syntax of Nicaraguan linguistics professor Nicasio Urbina and the poems-haikus of the Panamanian poet Benjamin Ramón are all melodic proposals that allow, each, the emergence of poetic epiphanies.

Keywords : Poetry, Epiphany, Silva, Sign, Haiku, Poets Latin America.

Este estudio se origina a partir de una lectura que reune tres poetas con tres escrituras diferentes. La propuesta es dar así a recalcar en la multiplicidad de la palabra poética y de sus prácticas que concurren a hacer de este género una expresión que crea asombros tan racionales como emocionales

23 José Lezama Lima, *La dignidad de la poesía*, Barcelona, ed. Versal, 1989, p. 197.

cualesquiera el poeta, su época o su vida. Primero la estructura tonal de la Silva en "Mayo" del peruano César Vallejo, segundo los poemas-síntaxis del profesor de lingüística nicaraguense Nicasio Urbina y los poemas-Haikus del poeta panameño Benjamin Ramón son todas propuestas melódicas que permiten, cada una, el surgimiento de epifanías poéticas.

Palabras clave : Poesía, Epifanía, Silva, Signo, Haiku, Poetas latino-americanos.

Notice biographique

Marie-Christine Seguin. Maître de Conférences, enseignant chercheur à l'Institut catholique de Toulouse 31 rue de la Fonderie. Membre des laboratoires TR1 de CERES de l'ICT, Framespa de l'université Jean-Jaurés de Toulouse et Redisca de l'université de San José du Costa Rica.

EN LISANT EN ÉCRIVANT OU COMMENT LE SENS ET LES SENS COEXISTENT CHEZ JULIEN GRACQ

El Arbi El Bakkali
Faculté des Sciences et Techniques d'Al-Hoceima Université Abdelmalek Essaadi, Tétouan

La production littéraire de Julien Gracq est protéiforme et englobe dix-sept ouvrages divisés sur deux périodes littéraires. Notre présent travail ne portera que sur l'ouvrage *En lisant en écrivant*. Il s'agit de textes tirés des cahiers de l'auteur, et centrés sur une problématique unique : celle d'un écrivain qui écrit en lisant, et qui lit en écrivant. Dans ce livre, Gracq affirme que la lecture constitue chaque fois non une réactivation d'émotions déjà vécues, mais une expérience neuve et irremplaçable. Le mérite insigne de la lecture est de tirer l'émotion du vague indifférencié où la relègue la psychologie vulgaire, et de la lier chaque fois solidement à une figure individualisée. En réalité, à travers l'étude de ce livre critique de Julien Gracq, nous allons chercher à examiner la relation qui peut exister entre le sens linguistique et les sens humains. Sommairement, notre analyse se focalisera sur quelques extraits qui, comme celui cité ci-dessous, ont particulièrement attiré notre attention :

> Quand j'ai commencé à écrire, il me semble que ce que je cherchais, c'était à matérialiser l'espace, la profondeur d'une certaine effervescence imaginaire débordante, un peu comme on crie dans l'obscurité d'une caverne pour en mesurer les dimensions d'après l'écho. Le temps vient sans doute sur le tard où on ne cherche plus guère dans l'écriture qu'une vérification de pouvoirs, par laquelle

on lutte pied à pied avec le déclin physiologique[1].

Julien Gracq : un écrivain ayant le style d'un géographe.

Julien Gracq a dénoncé toute initiative de modélisation de la production littéraire parce que toute théorisation de l'écriture littéraire empiète sur le domaine des sciences exactes (dont les théories garantissent la progression et la fiabilité au niveau des résultats). Il considère ainsi la littérature comme une science dure en la privant de son aspect utopique, naturel, contemplatif et libre qui laisse le choix aux écrivains de produire sans prendre en considération le souci de suivre un certain nombre de recommandations et de consignes adoptées à l'unanimité par les groupes des littérateurs du xxe siècle. En effet, il chercha, dès ses débuts d'écrivain, à ne pas se soumettre aux théories de la mouvance littéraire de son époque, affirmant la liberté pour l'écrivain d'organiser ses idées naturellement sans avoir le souci de suivre un schéma déjà préparé. Selon Gracq, le fait d'écrire suivant un modèle précis vide la littérature de son essence définie dans le monde entier comme un exercice de production linguistique innovant et dépassant le simple message transmettant une idée ou traduisant une réalité. Lors d'un entretien, Gracq a bien développé sa propre manière d'écrire :

> J'avance en effet dans mon travail de phrase en phrase, de page en page en suivant la progression du récit. Je le suis comme un vecteur qui ne comporte pas de retour en amont, peut-être parce que mes livres de fiction figurent tous plus ou moins la maturation d'un événement qui est presque d'ordre organique, et qui ne comporte pas de stase, ni de régression. C'est une démarche naturelle[2].

Gracq fit preuve d'une grande originalité lorsqu'il choisit d'écrire sous forme de fragments pour se libérer définitivement de la notion de progression thématique qu'on rencontre dans la plupart des romans et récits. Quand on évoque la production littéraire de Gracq, il y a toujours un consensus qui se focalise sur l'esprit critique de l'auteur et son amour des paysages comme notion géographique par excellence. Ainsi, la production littéraire de Julien Gracq est-elle axée sur les trois sommets d'un triangle symbolisant sa démarche:

> Evocations de paysages ;
> Fragments autobiographiques ;
> Réflexions sur la littérature.

1 Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 144.
2 Julien Gracq, *Entretiens*, Paris, José Corti, 2002, p. 300.

La notion de paysage est l'un des mots clés de l'œuvre de Gracq, sans doute parce qu'elle découle de sa formation de géographe. Pour celui-ci, le paysage est d'une importance capitale car il joue un rôle au même titre que les personnages d'un roman. Les paysages sont présents dans toute sa production littéraire, mais il n'est pas sans importance de remarquer que les types de paysages varient avec les différentes périodes au cours desquelles il écrit. Dans la première période, où Julien Gracq fait appel à la fiction, il crée (ce terme de créer ne lui plairait pas !)[3] des paysages fictifs qui ne se réfèrent en rien à des paysages réels, mêmes s'ils apparaissent par ailleurs comme des « synthèses » (c'est un terme qu'il employa) très concevables. La seconde période, marquée par un aspect fragmentaire de la production littéraire se manifeste par des descriptions réelles de lieux précis, le réalisme de l'auteur s'exprimant ainsi par une certaine volonté de coller au réel. Mais cette volonté de coller au réel (ou de lire et écrire le réel) le conduit à transformer ce réel en particulier en se désolidarisant des contraintes traditionnelles de l'espace et du temps. La formation de géographe de l'auteur fusionne avec son talent de poète pour donner un réel imaginaire, esthétique, fascinant parce que conduisant à un univers particulier où il semble se fondre lui-même avec le monde qu'il décrit par des mots savants ou non. Il affirme cela lors d'un entretien avec Jean-Louis Tissier en 1978 :

> Quand j'emploie un terme géographique (cela m'arrive), c'est un mode d'excuse ; cela veut dire : « voilà, je n'ai pas de meilleur mot que le mot savant pour exprimer ce que je veux dire, je m'en excuse ». L'italique a beaucoup d'autres sens. Mais pour les termes géographiques, pour moi, c'est souvent celui-là[4].

En effet, le paysage, une des composantes de la géographie physique que Julien Gracq pratiqua jusqu'à sa retraite, prend une grande place dans l'univers littéraire de l'auteur et particulièrement dans la seconde partie de sa production ; il le dit clairement en répondant à une question de Jean-Louis Tissier lors de l'entretien précité :

> En fait, au début, j'ai écrit surtout des romans. Les paysages concrets, les choses vues y tiennent moins de place. Dans la dernière partie, j'ai écrit les deux volumes de *Lettrines*, *Les Eaux étroites* qui renvoient à des lieux précis. Il y a donc davantage de réalisme, alors que tous les paysages des romans sont des paysages

3 Julien Gracq disait *dans Entretiens à la page 167 :* « Je n'aime pas l'emploi du mot 'création' en littérature, et encore moins en critique. Il n'y a création qu'à partir de rien, et la littérature n'est au mieux que recomposition, réassemblage, de sensations, de perceptions et de souvenirs ».

4 J. Gracq, *Entretiens, op.cit.,* p.34.

> remaniés ou synthétiques mais je crois que mon goût pour les paysages n'a pas changé de nature[5].

Outre le paysage, l'esprit critique des œuvres littéraires occupe aussi une place constante dans la totalité de l'œuvre de Gracq qui était loin d'être en harmonie littéraire avec ses contemporains souvent liés à l'existentialisme (Sartre, Camus). Les romans existentialistes se déroulent la plupart du temps dans le monde de la ville, dans l'atmosphère des conversations de café, des discussions, des contacts dans la rue ; la ville est en quelque sorte la plate-forme de ce type d'écriture. Gracq réfute ce mode d'écriture dans ses critiques et cherche d'autres lieux, fictifs, en dehors de la ville. La vision géographique de Gracq d'un paysage se concrétise immédiatement par un sentiment, une caresse ou une odeur. Quant aux rares personnages du récit gracquien, ils sont capables de tisser des relations très profondes avec les paysages. En vérité, comme les données géologiques et météorologiques recèlent leur vérité, le paysage, dans l'œuvre romanesque aussi, se manifeste toujours dans sa présence véritablement active, il lance des appels et interroge : point de site, généralement désert, qui n'ait de signification. Point de lieu vacant qui ne constitue, à lui seul, un événement. Point de territoire qui ne contienne ses hiéroglyphes.

Il se peut même que les paysages demandent à être déchiffrés comme des cryptogrammes. Aller à la rencontre du secret, du texte sensible de l'univers qui appelle un décryptage, et accueillir ce qu'il devient dans sa singularité : cette volonté de compréhension rejoint la quête surréaliste d'une totalité sans fissure où la conscience pénètre librement les choses, et s'y baigne sans cesser d'être, où l'irréversibilité du temps s'abolit avec le passé et le futur.

En lisant en écrivant : ouvrage critique de la seconde période littéraire de Gracq

Paru en 1980, il rassemble des textes écrits dans les années 1970. Le titre du recueil réunit lecture et écriture dans un processus continu, sans origine : on écrit parce qu'on a déjà lu, et que d'autres ont écrit ; tout lecteur est un écrivain en puissance, créateur à sa manière ; tout écrivain est un lecteur en acte. Cependant, ce livre se présente, à la différence des *Lettrines*, comme un bloc plus homogène, plus compact et plus lourd.

En Lisant en écrivant, par sa date, offre aussi un point de vue sur l'ensemble de l'œuvre de Gracq. Ce retour sur soi s'attache avant tout à la fiction romanesque et au discours critique qui l'accompagne, laissant de côté l'écriture fragmentaire. Gracq célèbre dans le roman son élan vers l'éventuel

5 J. Gracq, *Entretiens*, *op.cit.*, p.45.

au moment même où s'effondre l'illusion des lendemains radieux. D'après la table des matières, on peut classer ces chapitres selon trois catégories : la première comprend les chapitres de réflexions sur les rapports qu'entretient la littérature avec les arts visuels (le cinéma et la peinture). La seconde constitue une poétique centrée sur les rapports entre lecture et écriture, l'écrivain et sa langue, les propriétés du genre romanesque. Enfin une troisième catégorie esquisse une histoire partielle de la littérature, à travers ces deux genres littéraires que sont le roman et la poésie. *En lisant en écrivant* est un processus que Gracq évoque ainsi en répondant à une question à propos du titre :

> En ce qui concerne, le titre que j'ai donné à un de mes livres : En lisant en écrivant (sans virgule) indique que le passage de la lecture (forcément en partie critique) à l'écriture se fait sans angoisse ni crispation, sans sentiment d'aliénation ou de perte d'authenticité. Je pense – et j'ai écrit- que tout livre pousse (en bonne partie) sur d'autres livres[6].

Selon Gérard Genette, il importe aussi d'envisager la littérature moderne dans ses rapports avec l'espace, d'abord en raison des qualités même du langage, apte à traduire les relations spatiales, plus que d'autres, ensuite en raison des ressources visuelles de la graphie et de la mise en page, enfin parce que la littérature décrit aussi bien les lieux, les demeures, qu'elle transporte le lecteur en des mondes inconnus et que l'un des aspects essentiels de l'état poétique consiste en une certaine sensibilité à l'espace. Dès lors, précise Genette, la littérature doit se dire et se lire : « En termes de distance, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de figures et de demeures : figures naïves, mais caractéristiques, figures par excellence, où le langage s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrive »[7] . C'est la question obsédante que formule Gracq, et qu'il synthétise, en quelques lignes, dans *En lisant en écrivant*, son avant-dernier livre :

> Qu'est ce qui nous parle dans un paysage ? Quand on a le goût surtout des vastes panoramas, il me semble que c'est d'abord l'étalement dans l'espace- imagé, apéritif- d'un chemin de la vie, virtuel et variable, que son étirement au long du temps ne permet d'habitude de se représenter que dans l'abstrait. Un chemin de la vie qui serait en même temps, parce qu'éligible, un chemin de plaisir. Tout grand paysage est une invitation à le posséder par la marche ; le genre d'enthousiasme qu'il communique est une ivresse du parcours[8].

6 J. Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit*, p.145
7 Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 108.
8 J. Gracq, *En lisant en écrivant*, op.cit., p.12.

Car, chez Gracq, les paysages sont langage : texture des sols, estrans, collines, tout possède son idiome, et d'autres lieux, plus secrets, leurs idiolectes. Aussi, le récit gracquien, qui se confond avec l'évocation toujours renouvelée des lieux, devient-il souvent un vaste paysage dévoilé dans ses plis et ses replis, un paysage avec ses pages feuilletées comme un livre, mis à nu par la marche ou les parcours en voiture, lorsque l'espace du monde se creuse devant le regard et se fait tentation, promesse, mystère, un univers d'odeurs, de silences, de palpitations de la lumière, qui change de minute en minute. C'est alors la phrase qui commande au paysage, et le récit, à lui seul, qui sécrète, intimement, le génie du lieu, selon une expression favorite de Michel Butor, titre d'un de ses livres, et dont use fréquemment Julien Gracq. Bref, le paysage est derrière l'ivresse que tant de buveurs, surtout leurs sens, en quête pour la sentir.

En principe, sur le plan méthodologique cette manière d'écriture gracquienne s'inscrit dans le cadre théorique de la géocritique qui constitue une méthode d'analyse littéraire qui accorde le plus grand intérêt à l'étude de l'espace géographique. Elle peut se consacrer à l'étude de lieux décrits dans la littérature par des auteurs divers, mais elle peut aussi étudier l'impact des œuvres littéraires sur les représentations courantes des lieux qu'elles décrivent. Elle étudie l'imaginaire formé par les images spatiales qui affleurent dans les textes (Bachelard, Collot) et les films (Lefebvre).

Assurément, les sites, qui se manifestent parfois par leurs sortilèges, et qui, s'imposant comme des présences actives, sont toujours sur le point de dire quelque chose, de signifier, assignent un comportement, une science à des personnages immédiatement sensibles à la transfiguration des phénomènes atmosphériques ou géologiques. L'enchaînement des paysages tisse la trame du récit selon une logique purement géographique. Le personnage gracquien, solitaire ou presque, ou aspirant à l'être plus encore, rêve d'une terre susceptible de se délivrer, de se purger de son poids humain pour qu'elle puisse retrouver une mythique innocence originelle devenir un monde racheté, lavé de l'homme, collé à son ciel d'étoiles de ce même soulèvement pâmé qu'ont les océans vides.

Il est rare, voire exceptionnel, qu'un écrivain entretienne à ce point un rapport si profond entre deux domaines dissemblables. D'un côté, la géomorphologie, la géographie ; et de l'autre la création littéraire.

Le sens ligustique		La géographie		Les sens
↓		↓		↓
La littérature	→	le paysage	→	la vision et le sixième sens

On pourrait parler d'une relation triangulaire entre les trois composantes : le sens, la géographie et les sens. Paradoxale conjonction, pour la première fois peut être dans la littérature française. Pour comprendre vraiment ce rapport, quoi de mieux que lire Gracq lui-même ?
D'abord dans un entretien au journal *Le Monde*, il réaffirme que cette connivence avec les formes de l'univers préside à l'acte d'écriture lui-même : « Un lieu, une personne, un paysage, une promenade, j'en garde toujours une impression synthétique très unifiée : rien qu'un climat, un espace, un éclairage, une espèce de note musicale très précise : c'est cela que j'essaie de retrouver ou de rendre, si j'écris »[9]
L'écriture est alors opération de dévoilement. Le monde, ce réseau de signes insaisissables, se découvre dans sa criante évidence et l'écrivain, qui vit l'intelligence de l'espace comme un abandon nécessaire, parait donner une voix à quelque chose d'avant le langage des hommes. Si, pour Gracq, la littérature est l'une des modalités de la communication avec la nature, la géographie devient la dimension sensuelle de cette relation et un dialogue plus profond, plus intime, plus charnel, de l'individu avec sa demeure.

Comment le sens et les sens coexistent chez Julien Gracq : En lisant en écrivant en est un bon exemple

Pourquoi écrit-on ?

> On n'est pas écrivain sans avoir le sentiment que le son, dans le mot, vient lester le sens, et que le poids dont il est ainsi doté peut l'entraîner légitimement, à l'occasion de singulières excursions centrifuges. L'écriture comme la lecture est mouvement, et le mot s'y comporte en conséquence comme un mobile dont la masse, si peu qu'elle se réduise, ne peut jamais être tenue pour nulle et peut sensiblement infléchir la direction[10].

Une question se pose et même s'impose : comment la notion de mouvement est-elle saisie par Julien Gracq ? Julien Gracq est connu à cause son admiration pour la lisière comme lieu d'inspiration et de production littéraire. Ce lieu présente un paysage sombre où l'on se situe à la limite d'un autre coin inconnu et étranger ; cela provoque chez les personnages de l'œuvre de Gracq un état de peur, de curiosité, d'attente, d'extase, d'aventure et de rêve. Toutes ces images constructrices de ce paysage mystérieux et frontalier épousent essentiellement les couleurs : blanc et noir. Ainsi, ces couleurs qui symbolisent le vide, le néant et le silence sont elles les couleurs les plus fréquentes dans l'œuvre gracquienne puisque

9 Jean-Louis De Rambures, « L'écrivain au travail », Le journal, 16 mai 1970.
10 J. Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*,p, 148.

leurs fréquences [11] sont : 600 occurrences pour la couleur noire et 384 occurrences pour la couleur blanche. Il est vrai que le noir est opposé au blanc comme sa contre couleur mais, chez Gracq, elles contribuent toutes les deux à l'incarnation des traits symboliques qui constituent le paysage inspiratoire de la frontière à travers son œuvre littéraire. Dans cette optique, Jacqueline Michel[12] écrit que *la* lisière se profile dans le texte gracquien comme un silence matérialisé qui, tel celui des eaux étroites « un doigt sur les lèvres, debout et immobile » impose l'écoute des signes qui dénoncent la puissance de « l'en-face », de l'extrême limite. Cette lisière pourrait être une forêt, un rivage, une mer ou généralement une ligne que Jacqueline Michel commente comme suit :

> Ligne où se joignent fini et infini, commencement et fini, le rivage rend manifeste le mystère de la limite. Particulièrement dans la presqu'île, il apparaît comme une ligne de silence où s'épuise le réel et naît le rêve : « brusquement ici la vie changeait de clé » le rivage fait pressentir les possibilités d'une révélation de l'en-face, de l'ailleurs saisi comme une réserve du nouveau. Et le héros gracquien se tient sur le bord de cette ouverture, le regard fixe sur les lointains de silence[13].

En effet, la lisière pour Gracq est l'endroit le plus intense, le plus propice, c'est la serrure qui ouvre les portes de l'attente vers un sixième sens ambigu. Lors d'un entretien Julien Gracq dévoilait le vrai rôle de la lisière dans ses écrits :

> Confins, lisières, frontières, effectivement, sont des lieux qui m'attirent en imagination : ce sont des lieux sous tension, et peut-être cette tension est-elle- matérialisée, localisée- l'équivalent de ce qu'est la tension latente entre ses personnages pour un romancier psychologue : un stimulant imaginatif initial. Il arrive le plus souvent que les personnages, dans mes romans, soient eux-mêmes mis, par rapport à la société, dans une situation de « lisière », par une guerre, par des vacances, par une mise en disponibilité quelconque[14].

À vrai dire la lisière, incarnant un climat d'attente, n'attribue aucune présence aux personnages chez Julien Gracq. Pour cela, l'écriture gracquienne

---

11 El Arbi El Bakkali, « Etude de statistique lexicale : quelques aspects ambigus des couleurs dans l'œuvre littéraire de Julien Gracq » in *Ambiguïtés*, Actes du colloque d'Albi, Langages et signification/ 2012.

12 Jacqueline Michel, Une *mise en récit du silence, Le Clézio /Bosco/ Gracq*, Paris, José Corti, 1989, p.78.

13 *Ibid*.p.79.

14 J. Gracq, *Entretiens*, op.cit.p.171.

s'inscrit aussi dans un autre cadre méthodologique de l'écocritique qui se donne comme objectif principal d'analyser le rapport entre la littérature et l'environnement. Malgré sa grande diversité de méthodologies et de théories, l'écocritique se distingue d'autres approches littéraires de par son insistance sur le rôle du monde non-humain dans les textes littéraires, artistiques, cinématographiques, enfin, dans tout texte compris au sens large du terme. L'écocritique aborde le texte culturel selon une perspective politique qui décentre l'être humain pour mieux se recentrer sur l'environnement. Outre l'architectonie des paysages sur leurs socles géologiques pour lui transparents, Gracq ne se souvient vraiment que d'odeurs, de lumières et de reflets – ces diverses sensations nouées en émotions qui furent à la source de chacun de ses livres – échos charnels d'une époque nimbée d'irréalité après 30 ans de guerre et d'attentisme. Les sens réagissent parfaitement vis-à-vis des écritures de taille. Julien Gracq dans *En lisant en écrivant* met en évidence le fonctionnement des sens avec des exemples précis :

> Tout grand romancier crée un monde – Stendhal, lui, fait à la fois plus ou moins : il fonde à l'écart pour ses vrais lecteurs une seconde patrie habitable, un ermitage suspendu hors du temps, non vraiment situé, non vraiment daté, un refuge fait pour les dimanches de la vie, où l'air est plus sec, plus tonifiant où la vie coule plus désinvolte et plus fraîche – un Eden des passions en liberté, irrigué par le bonheur de vivre, où rien en définitive ne peut se passer très mal, où l'amour renaît de ses cendres, où même le malheur vrai se transforme en regret souriant[15].

Outre l'évocation de cet endroit bizarre où les passions se libèrent, Julien Gracq évoque un autre mot plus significatif et plus sensuel, il s'agit de la « séduction », et bien entendu de la séduction d'un livre littéraire :

> Un livre qui m'a séduit est comme une femme qui me fait tomber sous le charme : au diable des ancêtres, son lieu de naissance, son milieu, ses relations, son éducation, ses amies d'enfance ! ce que j'attends seulement de votre entretien critique, c'est l'inflexion de voix juste qui me fera sentir que vous êtes amoureux, et amoureux de la même manière que moi : je n'ai besoin que de la confirmation et de l'orgueil qui procure à l'amoureux l'amour parallèle et lucide d'un tiers bien disant. Et quant à l'apport du livre à la littérature, à l'enrichissement qu'il est censé m'apporter, sache que j'épouse même sans dot[16].

15 J. Gracq, *En lisant en écrivant, op.cit.*p.12.
16 *Ibid*. p.178.

Gracq exclut carrément ce qui constitue *a priori* l'identité d'un livre (son auteur, ses influences, le pays dans lequel il a été écrit et son époque de création, sa morale ou son amoralité et ce que l'ouvrage dénonce. Cette séduction peut constituer un véritable obstacle pour la critique littéraire dans la mesure où il s'avère impossible dans ce cas de critiquer sans tomber dans la subjectivité. Ainsi, l'objectivité est-elle primordiale avant d'entamer toute approche critique d'une œuvre littéraire. Julien Gracq, par ailleurs, met en relief la relation ambiguë qui pourrait exister entre l'écrivain et la langue en faisant cette comparaison très intéressante :

> Il arrive que l'écrivain ait envie tout simplement d'écrire, et il arrive aussi qu'il ait envie tout bonnement de communiquer quelque chose : une remarque, une sensation, une expérience à laquelle il entend plier les mots, car les rapports ambigus et alternatifs de l'écrivain avec la langue sont à peu près ceux qu'on a avec une servante maîtresse, et sont non moins qu'eux, de bout en bout, hypocritement exploiteurs[17].

Pour finir, Alain Michel Boyer met en évidence le coté sensuel de l'œuvre de Gracq en disant :

> Un livre de Julien Gracq, c'est d'abord une odeur de varech ou de silex éclaté, des hautes herbes agitées par le vent, la fraîcheur iodée des grèves à marée basse, la respiration tranquille, le soir, des rivières et des arbres. En se mettant à l'écoute de la pulsation du monde, l'écrivain dans ses romans aussi bien que dans ses autres œuvres, exalte la complicité, toujours retrouvée, d'un corps et d'une terre[18].

Selon Michel Collet, le paysage est un enjeu stratégique. Il n'est pas seulement un terrain d'action ni un objet d'étude : il donne à penser, et à penser autrement. Il nous propose, entre autres choses, un modèle pour l'invention d'un nouveau type de rationalité qu'il appelle la "pensée-paysage". La juxtaposition des deux termes permet de suggérer à la fois que le paysage donne à penser, et que la pensée se déploie comme paysage.
Cette "pensée-paysage" qui émane aujourd'hui des œuvres, mais aussi des pratiques paysagères, qui récusent les méfaits du modernisme et réinventent sous des formes et avec des moyens nouveaux l'ancienne alliance entre l'être humain et son environnement. Nous interrogeons donc dans cet ouvrage de Julien Gracq *En lisant en écrivant* certains enseignements de la sensation pour essayer de dégager la combinaison « le sens / les sens ».

17 *Ibid* p.144.
18 Alain Michel Boyer, *Paysages et mémoires /des eaux étroites à Un balcon en forêt*. Paris, Editions Cécile Défaut, 2007, p. 361.

A vrai dire cette combinaison se manifeste chez Julien Gracq comme la coexistence entre le corps et la terre. Autrement dit, la littérature de Gracq le géographe entretient des connexions spéciales entre le corps (les sens) et la terre (les paysages) après avoir établi au départ la coexistence entre le sens linguistique et les sens et cela par l'intermédiaire de la géographie.

Le sens		La géographie		Les sens
↕		↕		↕
La terre	→	La littérature	→	Le corps

De fait, l'œuvre de Julien Gracq se distingue par une attention constante portée aux paysages et par une volonté toujours plus grande d'établir une communication entre les forces vives du cosmos et l'âme individuelle. En somme, la formation géographique de Julien Gracq (**le paysage et la lisière**) était derrière cette coexistence, sinon cette intimité, entre le sens linguistique et les sens. Cette relation se manifeste clairement dans ce passage de *En lisant en écrivant* :

> Mais le secret d'une œuvre réside bien moins dans l'ingéniosité de son organisation que dans la qualité de sa matière : si j'entre sans préjugé dans un roman de Stendhal ou un poème de Nerval, je suis d'abord et tout entier seulement odeur de rose, comme la statue de Condillac – Sans yeux, sans oreilles, sans perceptions localisées – et par là l'œuvre d'art me livre son caractère opératoire distinctif, qui est d'occuper immédiatement et sans différenciation aucune toute ma cavité intérieure, à la manière d'un gaz qui se dilate[19].

En somme, la combinaison ou plutôt la coexistence du sens et des sens se manifeste bel et bien dans *En Lisant en écrivant* par l'intervention de plusieurs paramètres : géographie, littérature, paysage et Lisière. Ces paramètres s'inscrivent dans deux rubriques théoriques : l'écocritique et la géocrtique.

19 J. Gracq, *En lisant en écrivant*, *op.cit.*, p.172.

Bibliographie

Amossy, Ruth, *Parcours symboliques chez Julien Gracq : Le Rivage des Syrtes*, Paris, Sedes, 1982.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, PUF ,1958.

Boyer, Alain-Michel, Paysages *et mémoires /des eaux étroites à Un balcon en forêt*, Editions Cécile Defaut, 2007.

Butor, Michel, *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard, 1992.

Canovas, Fréderic, *L'écriture rêvée,* Paris, L'Harmattan, 2000.

Collot, Michel, *Paysage et Poésie*, Paris, José Corti ,2005.

Collot, Michel, *La Pensée-Paysage Philosophie, arts, littérature*, 2011.

El Bakkali, El Arbi, *Etude de statistique lexicale : quelques aspects ambigus des couleurs dans l'œuvre littéraire de Julien Gracq*, dans « Ambiguïtés », Actes du XXXIII colloque d'Albi, Langages et Signification, Le Mirail, Toulouse, (2012), pp. 253-264.

Genette, Gérard, *Figures I* , Paris, Seuil, coll. « Points », 1966.

Genette, Gérard, Figures II», Paris, Seuil, , coll. « Points », 1969.

Gracq, Julien, *Un beau ténébreux*, Paris, José Corti,1945.

Gracq Julien, *Liberté grande*, Paris, José Corti,1946.

Gracq Julien, *Le roi pêcheur*, Paris, José Corti,1948.

Gracq Julien, *André Breton, aspects d'un écrivain*, Paris, José Corti,1948.

Gracq Julien, *La littérature à l'estomac*, Paris, José Corti,1950.

Gracq Julien, *Le rivage des Syrtes*, Paris, José Corti,1951.

Gracq Julien, *Penthésilée*, Paris, José Corti,1954.

Gracq Julien, *Un balcon en forêt*, Paris, José Corti,1958.

Gracq Julien, *Préférences*, Paris, José Corti,1961.

Gracq Julien, *Lettrines 1*, Paris, José Corti,1967.

Gracq Julien, *La presqu'île*, Paris, José Corti,1970.

Gracq, Gracq Julien, *Lettrine 2*, Paris, José Corti,1974.

Gracq Julien, *Les eaux étroites*, Paris, José Corti,1976.

Gracq Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti,1980.

Gracq Julien, *Autour des sept collines*, Paris, José Corti,1988.

Gracq Julien, *Carnets du grand chemin*, Paris, José Corti,1992.

Gracq Julien, *Entretiens*,, Paris, José Corti, 2002.

Grossman, Simone, *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris, José Corti, 1980.

Haddad, Hubert, *Julien Gracq. La forme d'une vie*, Paris, Editions Zulma, 2004.

Michel, Jacqueline, *Une Mise en récit du silence*, *Le Clézio-Bosco-Gracq*, Paris, José Corti, 1986.

Murat, Michel, *L'enchanteur réticent*, Essai sur Julien Gracq, Paris, José Corti, 2004.

Posthumus, Stéphanie, *Écocritique et «ecocriticism». Repenser le personnage écologique*, dans « La pensée écologique et l'espace littéraire », Cahier Figura : le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, (2014), vol. 36, pp.15-33.

Westphal, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Editions de minuit, 2007.

Résumés

En lisant en écrivant fait partie de la production littéraire de Julien Gracq. Il s'agit de textes tirés des cahiers de l'auteur, et centrés sur une problématique unique : celle d'un écrivain qui écrit en lisant, et qui lit en écrivant. Dans ce livre, Gracq affirme que la lecture constitue chaque fois non une réactivation d'émotions déjà vécues, mais une expérience neuve et irremplaçable. Le mérite insigne de la lecture est de tirer l'émotion du vague indifférencié où la relègue la psychologie vulgaire, et de la lier chaque fois solidement à une figure individualisée. En réalité, à travers l'étude de ce livre critique, nous examinons la relation qui peut exister entre le sens linguistique et les sens humains. Autrement dit, comment le sens et les sens coexistent dans l'univers littéraire de Gracq ?

Mots clés : Lecture, écriture, lisière, émotion, sens.

Reading while writing is part of the literary production of Julien Gracq. These are texts taken from the author's notebooks, and centered on a single problem: that of a writer who writes while reading, and who reads while writing. In this book, Gracq asserts that reading is not a reactivation of emotions already experienced, but a new and irreplaceable experience. The insignificant merit of reading is to draw the emotion from the undifferentiated wave in which vulgar psychology relegates it, and to bind it firmly each time to an individualized figure. In fact, through the study of this critical book, we examine the relationship that can exist between the linguistic meaning and the human senses. In other words, how does meaning and meaning coexist in the literary world of Gracq?

Keywords: Reading, writing, edge, emotion, meaning.

Leer mientras se escribe es parte de la producción literaria de Julien Gracq. Estos son textos tomados de los cuadernos del autor y centrados en un solo problema: el de un escritor que escribe mientras lee y que lee mientras escribe. En este libro, Gracq afirma que la lectura no es una reactivación de las emociones ya experimentadas, sino una experiencia nueva e insustituible. El mérito insignificante de la lectura es extraer la emoción de la ola indiferenciada en la que la psicología vulgar la relega y vincularla firmemente cada vez a una figura individualizada. De hecho, a través del estudio de este libro crítico, examinamos la relación que puede existir entre el significado lingüístico y los sentidos humanos. En otras palabras, ¿cómo coexisten el significado y el significado en el mundo literario de Gracq?

Palabras clave: lectura, escritura, orillo, emoción, significado.

Notice biographique

El Arbi El Bakkali est docteur en langue et littérature françaises (Intitulé de la thèse : *Etude de statistique lexicale : Quelques aspects du vocabulaire dans l'œuvre de Julien Gracq*). Professeur habilité à diriger des travaux de recherche en langue et communication françaises dans le cadre des approches linguistiques du texte littéraire au sein du LPMIC (Laboratoire de Physique, Mathématiques, Informatique et Communication) domicilié à la Faculté des Sciences et Techniques d'Al Hoceima / Université Abdelmalek Essaadi/ Tétouan / Maroc. Membre du comité scientifique du CALS (colloque d'Albi Langage et significations) Toulouse/ France.

LECTURES

AMÉLIE NOTHOMB
SOIF

Paris, Albin Michel, 2019, 152 pages, 17 € 90,
ISBN: 978-2-226-44388-5

« *Je suis là. Je n'ai pas cessé d'être là. D'une autre manière, certes, mais je suis là* », peut-on lire à la page cent-vingt-neuf. Qui donc se cache derrière ce *je* omniprésent ? Jésus, tout simplement ! qui, par introspection, et après être, ou avoir été ressuscité, revit son procès avec le détachement que lui autorise sa conscience de Christ.

D'emblée, il règne dans *Soif* une certitude, une vérité indéfectible, manifestée dans l'expression d'une omniscience qui irradie les treize chapitres du roman. Le personnage central, réceptacle de cette omniscience, est simultanément narrateur et protagoniste. Or, l'image de héros que lui confère la responsabilité de ses fonctions romanesques, élevée par l'omniscience, se construit principalement sur l'idée que le lecteur se fait de Jésus dans la culture collective. Malgré tout, Jésus se déplace dans le métarécit qui parcours *Soif*, et qui croise le récit empruntant à l'Histoire connue, aux faits historiographiés. En même temps, le métarécit sert de transport à la conscience éclairée, possible uniquement du point de vue de Jésus, car justement revenu d'entre les morts : *Soif* n'est en aucun cas une pure fiction *ex nihilo*.

Le récit cadre fait état de certains des personnages et lieux présents dans le récit biblique : ainsi Pilate, Jean, Thomas, Judas, Simon, Joseph, Marie-Madeleine, sont-ils identifiés selon leurs caractères et actions ; Capharnaüm, le Jardin des Oliviers, Cana, le Golgotha… le sont-ils à partir d'actions qui s'y déroulent, à l'instar de quelques miracles. Le métarécit, quant à lui, contient seul la part de fiction du roman, mais une fiction des plus plausibles. C'est sans doute ce qui rend le personnage central beaucoup plus atteignable, parce qu'il est désacralisé, qu'il se présente au lecteur comme un être humain–trait que l'on oublie tant il est associé au dogme -, mais un être humain qui connait déjà son destin, celui d'accéder à la vie éternelle.

Qu'a donc pu ressentir, penser Jésus de cette expérience sacrificielle ? Que l'espèce humaine est cruelle ; que tant de douleur pouvait être évitée ; que les péchés n'ont pas l'importance qu'on leur accorde ; qu'une vie d'homme simple, en famille vaut autant qu'une vie éternelle, et que ce qui les distingue contient désormais dans un seul mot : la solitude. Voilà peut-être le seul point de vue de l'auteure. Il n'a vraisemblablement rien de blasphématoire. Amélie Nothomb n'a en rien corrompu l'esprit sacré de la logique chrétienne, ni celle des faits historiques. Si le caractère sacré est scrupuleusement respecté, en revanche la démystification, transportée par l'ironie, voire le sarcasme en certains lieux, épure la narration et son corolaire, la réception de tout effet de dramatisation : éthos et pathos sont évacués du récit. La scénographie est conçue à l'adresse du lecteur, mais aussi des publics de ce funeste spectacle, qui sont trimballés entre récit et métarécit.

Alors *Soif*, une révolution littéraire ? Non. Une manière d'accéder à un phénomène avec une certaine légèreté ? Oui, bien que le roman perde de sa substance humoristique à partir du dixième chapitre, comme si la romancière se refusait à pousser plus en avant la part fictionnelle du récit. Précisément, ce changement de ton, de rythme, le retour à un sérieux dogmatique est peut-être à rattacher au changement-même de statut, ou d'état, du personnage central : Jésus l'homme devient le Christ suite à sa mort et sa résurrection, et s'il n'est pas amoral de dire que Jésus a vécu comme un homme, qu'il a connu tous les plaisirs et actions humains, qu'il a des défauts, peut-être est-il inconcevable pour l'auteure de toucher à celui qui, peut-être encore perplexe comme on peut l'imaginer après cette lecture, siège désormais à la droite de Dieu.

Stéphane LAPOUTGE
CERES Institut catholique de Toulouse

YOUSSOUF AMINE ELALAMY
C'EST BEAU, LA GUERRE, LA LAUNE

Au Diable Vauvert, octobre 2019, 206 pages, 17 €
ISBN : 979 10-307-0300-9

Paru le 17 octobre, ce roman succède au très réussi *Même pas mort,* et d'une certaine manière en poursuit la thématique puisque la mort est présente à chacune des lignes dans ce récit au titre à la fois provocateur et ironique qui aborde le douloureux sujet de l'exil de réfugiés de guerre. Si le titre, *C'est beau, la guerre,* paraît un écho du chapitre 3 de *Candide* « Rien n'était si beau, si leste, si brillant, si bien ordonné que les deux armées. », le ton en est bien différent. La guerre dont il est question n'est en rien imaginaire, car, bien que non désignée, il est aisé d'identifier celle qui ravage actuellement la Syrie, grâce au précieux indice de la figure du dictateur nommé « Docteur » où se reconnaît Bachar El-Assad, ophtalmologiste de son état, avant de succéder à son non moins tyrannique père, Hafez El-Assad. La peinture de la situation politique où chacun est surveillé par son voisin et où le culte de la personnalité s'affiche dans d'immenses fresques étendues sur les murs des villes, rend compte d'une réalité tout comme les exactions des soldats de Daesh sont rapportées dans leur bestialité.

Composé de quatre parties, le roman retrace les horreurs de la guerre telles que l'observe le narrateur, comédien de son état, l'exil obligé pour tenter de survivre, la traversée de la mer aux allures de sinistre épopée et enfin l'accueil aux allures administratives plus qu'humaines, suivi d'une forme de rédemption par la magie de l'art théâtral. La mort est donc omniprésente mais se pare d'une poésie funèbre quand il est question du massacre des enfants, des corps démembrés par les bombes, de la douleur silencieuse des survivants tant les mots sont impuissants devant tant de barbarie.

L'homme-artiste qui regarde le monde s'effondrer autour de lui a perdu tout ce qui faisait sa vie, engloutie dans les décombres d'une maison explosée sous les obus. Il ne lui reste qu'une pauvre poule épargnée sur laquelle il cristallise tous les souvenirs heureux des êtres qu'il a chéris. Il en sera dépouillé par les attaques répétées de la mer, sorte d'ogresse impitoyable, qui s'acharne sur la barque des migrants et avec elle, disparaît

tout trace visible de son passé, justifiant l'intitulé du chapitre « La mer est une guerre comme les autres ». À la lecture de cet épisode, il vient à l'esprit l'image du pigeon qui permit aux oubliés de Tazmamart de survivre, attachés à cette unique présence vivante dans leur prison de béton, isolée en plein désert marocain[1].

Dans la lecture au fil des pages, s'exprime une forme poétique et une dérision quant à la fragilité de l'homme face à la guerre. L'apparent détachement du comédien dans ce tumulte évite un pathos qui ne serait que facilité et donne toute la dimension particulière à une tragédie où les humains sont réduits à des animaux ou des objets alors que ceux-ci prennent une importance et une symbolique très fortes.

La mort qui est présente à toutes les pages côtoie un hymne à la vie et à l'amour et restitue l'absurde de la guerre. L'illustration de ce chaos se manifeste par l'inversion de la logique : les enfants meurent, les vieillards survivent et les femmes sont réduites à se cacher sous une abaya, à s'enlaidir pour échapper aux prédateurs, tandis que les images figées sur passé sur des photographies deviennent les seuls témoignages de la vie. Ces paradoxes trouvent leur expression la plus significative dans la dernière partie lorsque le comédien, impuissant face à la féroce injustice de la guerre, use de son art pour « réparer les vivants ». Cette thérapie pour juguler le trauma de la guerre permet de donner à l'art toute sa valeur et en fait le symbole du seul remède pour sauver les rescapés. Sans dévoiler la méthode qu'il utilise au cœur du camp de réfugiés, cette dernière partie est le lieu des confidences intimes des quatre femmes qu'il rencontre et déplace le récit du général vers le particulier, car il s'agit d'existences arrêtées par l'irréparable et auxquelles seul l'imaginaire peut redonner le goût de la vie.

Ce vaste tableau de la détresse lorsque la guerre détruit bâtiments et humains peut se lire aussi comme un plaidoyer, un cri pour dire à l'Occident que les êtres qui débarquent sur ses plages et viennent troubler la quiétude des vacanciers ne sont pas des intrus, mais des êtres humains en détresse. Il interpelle le lecteur, lui fait toucher la réalité du drame vécu par une population qui n'a d'autre choix que de mourir ou de s'exiler, mais aussi l'interroge sur les intentions de l'écrivain. En effet, presque deux décennies après *Les Clandestins* dédiés aux migrants qui tentent la traversée du détroit de Gibraltar, l'auteur rappelle l'indifférence des Européens à l'abri des conflits, qui ne voient dans ces migrations de la dernière chance qu'une forme d'invasion menaçant leur confort et bousculant leurs préjugés. En détaillant les souffrances subies, il fait entrer le lecteur dans un monde

1 Voir Ahmed Marzouki, *Tazmamart cellule 10, Casblanca-Paris,* Paris-Méditerranée 2000, dont Tahar Ben Jelloun a repris l'épisode du pigeon dans *Cette aveuglante absence de lumière,* Paris, Gallimard, 2000, roman auquel Aziz Binebine opposera son témoignage dans *Tazmamort,* Paris, Denoël, 2009.

inconnu, ou qu'il ne veut pas connaître et en donne toute la dimension tragique, sans pour autant tomber dans une emphase malvenue. La relative distance mise au service du récit, la brièveté des phrases, l'oralité qui les traverse, donnent toute sa force à l'évocation des drames humains et fait de ce roman un témoignage bouleversant dans sa sobriété que vient tempérer une tendresse poétique, en particulier lorsqu'il s'agit des portraits enfantins qui jalonnent le texte.

On ne peut que regretter que ce roman exceptionnel n'ait pu entrer en lice des prix littéraires de la rentrée, car il a la dimension de ceux qui ont été retenus par les divers jurys et fait de l'auteur Elalamy un « augmentateur »[2] au sens où Caillois l'entendait.

Bernadette REY MIMOSO-RUIZ
CERES Institut catholique de Toulouse

2 Roger Caillois s'appuie sur l'étymologie d'*auteur* provenant du latin *auctor* « instigateur, fondateur, auteur », mais aussi « conseiller » et *auctor* dérive du verbe *augere*, « faire croître, augmenter ». L'auteur est donc « celui qui augmente ».

INTER-LIGNES

NUMÉROS PARUS

Mythes et symboles ..... 10 €
(automne 2007), 107 p.

Orphée entre soleil et ombre ..... 15 €
(mars 2008) numéro spécial, 169 p.

L'Héritage en question(s) ..... 20 €
(janvier 2009) Numéro spécial, 429 p.

Horizons Le cléziens ..... 20 €
(avril 2009) Numéro spécial, 354 p.

Cinémas ..... 10 €
(automne 2009) 105 p.

Représentations de l'exil ..... 15 €
(printemps 2010) 249 p.

Lectures bibliques
Des chemins du cœur à l'Apocalypse ..... 10 €
(automne 2010) 195 p.

Musique et cinéma. Harmonies et contrepoint ..... 15 €
(décembre 2010) Numéro spécial, 336 p.

Ville(s) et identité(s) ..... 10 €
(printemps 2011) 191 p.

Ville(s) et imaginaires ..... 15 €
(automne 2011) 345 p.

Le dessin animé ou les métamorphoses du réel ..... 15 €
(janvier 2012) Numéro spécial, 330 p.

(D')Écrire le contemporain ..... 15 €
(automne 2012) 216 p.

Nationalisme et Arts ..... 15 €
(printemps 2013), 236 p.

Chemin, cheminement ..... 20 €
(janvier 2013) numéro spécial, 161 p. avec CD

Que sont les Prix Nobel devenus ? ..... 15 €
(printemps 2013) 177 p.

Le chevalier de l'écrit à l'écran ..... 15 €
(automne 2013) 169 p.

L'argent ..... 15 €
(printemps 2014) 155 p.

Haïti : la révolte en mots et en couleurs ..... 15 €
(automne 2014), 180 p.

La Grande Guerre ..... 15 €
(printemps 2015), 252 p.

Territoires de l'écran. Territoires inter-dits ..... 15 €
(automne 2015), 331 p.

Les arts et le carcéral ..... 15 €
(printemps 2016) 282 p.

Aromates, Épices et Imaginaire ..... 15 €
(automne 2016) 187 p.

Rire Ici et Là ..... 15 €
(printemps 2017) 330 p.

L'Arbre/El Árbol ..... 15 €
(automne 2017) 229 p.

Les écrivains du ciel ..... 15 €
(printemps 2018) 147 p.

Il était une fois Walt Disney ..... 15 €
(automne 2018) 263 p.

L'innovation pédagogique pour enseigner la prononciation en français langue étrangère ou seconde ..... 15 €
(printemps 2019) 249 p.

AUTOMNE 2019

1920 : la *Der des ders* a laissé son cortège de deuils et de souffrance, la vie reprend, explose dans un tourbillon qui ne durera qu'une petite décade, mais qui bouleversera la société, les arts, les mentalités. Paris devient le centre du monde artistique où se mêlent et se rencontrent des danses inconnues, des musiques métissées, des tenues libérées, des mœurs émancipées, donnant le pouvoir à une jeunesse étourdie par la paix. Dans son délire créatif, trop absorbée à vivre, elle ne voit pas venir les années sombres qui succèderont à ces Années que l'on a dites « folles ». La littérature, les arts, tout déborde d'une vitalité grisante dans laquelle les femmes trouvent une place nouvelle qu'elles sauront défendre. Les articles de ce numéro invitent à revivre la métamorphose de ces neuf années qui ont fait entrer la France et la vieille Europe toute entière dans le XXe siècle.

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

—

31 rue de la fonderie
BP 7012
31068 Toulouse Cedex 7

Publication
de l'institut Catholique de Toulouse
www.ict-toulouse.fr

ISSN 2740-9147