

PAGAILLE

3 | 2024

Littératures et médias comparés

Rétrotopies
ou l'idéalisation du passé

PAGAILLE

Littératures et médias comparés

Pagaille est une revue indépendante de littératures et médias comparés, fondée par des chercheuses et chercheurs en littératures comparées. Elle a pour objectif de promouvoir l'approche comparatiste dans le champ des sciences humaines et sociales. Comme son nom l'indique, la revue entend explorer des champs particulièrement riches de la recherche actuelle, des espaces intellectuels en pagaille au sein desquels le comparatisme entend se frayer un chemin et apporter un éclairage spécifique. À ce titre, les démarches inter-, intra-, et transmédiales ont toute leur place dans la revue.

La revue ne dispose pas d'un unique comité scientifique. Le choix a été fait de rassembler un comité scientifique différent selon la thématique de chacun des numéros.

Les personnalités présentes au sein de chacun des comités scientifiques sont toutes des chercheuses et chercheurs spécialistes dans le domaine abordé.

Rétrotopies

ou l'idéalisation du passé

Sommaire

6 • Introduction

13 • Rétrotopie et hétérotopie

14 • *Caput Nili* de Richard Kandt, une rétrotopie méandreuse

Michaël Wilhelm

27 • Rétrotopies, hétérotopies et utopies : politiques du simulacre chez Julian Barnes et Fanny Taillandier

Loïse Lelevé

38 • Fétichiser le passé

39 • L'âge d'or et le mythe de l'enfance : passage d'un temps linéaire à un temps cyclique comme sceau de la poésie

Vera Gandelman-Terekhov

51 • Réentendre les ondes : Timecop 1983 et l'exemple de la synthwave

Guillaume Dupetit et Kevin Dahan

61 • Rétrotopie et patrimoine

62 • *L'heritage drama*, des rétrotopies critiques ? Le Royaume-Uni à la recherche de son passé

Camille Dubourg et Victor Faingnaert

75 • Convoquer le patrimoine en littérature : déplorer, commémorer, sauvegarder

Bérengère Darlison

Comité de rédaction

Julie Brugier – Université Paris Nanterre

Marion Brun – Université Paris Sorbonne / Université d'Artois

Hélène Dubail – Université Paris Nanterre

Amandine Lebarbier – Université Paris Nanterre

Comité scientifique du numéro

Anne Besson – Université d'Artois

Simon Bréan – Sorbonne Université

Vincent Ferré – Sorbonne Nouvelle

Mélissa Gignac – Université de Lille

Anaïs Goudmand – Sorbonne Université

Martin Guerpin – Université Paris-Saclay

Marine Le Bail – Université Toulouse 2 Jean Jaurès

Matthieu Letourneux – Université Paris Nanterre

Laure Lévêque – Université de Toulon

Fiona Mc Intosh-Varjabédian – Université de Lille

Thomas Mercier-Bellevue – Sorbonne Université

Jessy Neau – Université de Poitiers

Marie-Clémence Régnier – Université d'Artois

Corinne Samidayar-Perrin – Université Paul Valéry Montpellier 3

Marie-Agathe Tilliette – Université du Littoral

Clotilde Thouret – Université Paris Nanterre

Alain Vaillant – Université Paris Nanterre

Conception graphique

Hélène Dubail



Victor Gilbert, *Le Bal ou une soirée élégante* (détail), vers 1890. Collection particulière.

85 • Puissance heuristique de la rétrotopie

86 • Rétrotopie féministe dans *The Blazing World* de Margaret Cavendish et *Les Guérillères* de Monique Wittig
Matilde Manara

99 • Le paradis des Assassins : entre rétrotopie, utopie et dystopie
Aurélien Berset

107 • Rétro-futurisme et Wold Newton dans *Les Temps ultramodernes* (2022) de Laurent Genefort
Fleur Hopkins-Loféron

117 • Corriger le présent

118 • Le passé dans le futur : variations spectrales dans *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares et *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury
Antoine Ducoux

128 • L'uchronie régressive de la trilogie *Retour vers le futur*
Robin Hopquin

138 • Impossibles rétrotopies

139 • L'omniprésence de la nostalgie et de la tribu dans *Rouge impératrice* de Léonora Miano et *Black Panther* de Ryan Coogler
Khadr Hamza

146 • La difficile représentation du talent disparu : enjeux actoraux dans les biopics de Jeanne Eagels et de Gertrude Lawrence (1957-1968)
Francesco Schiariti

156 • Résumés

162 • Fictions : effet-papillon

162 • L'enciel
Louise Giovannangeli



Introduction

Retour en grâce du vinyle, filtres divers parant nos photographies de couleurs gentiment désuètes, multiplication des *remake* par de grands studios désireux de renouer avec le succès : les produits culturels contemporains ne cessent de fournir aux sociétés occidentales un moyen de se replonger dans leur passé.

Ce passé, c'est d'abord celui des années 1970 à 1990, particulièrement visible au cinéma, entre la fétichisation de feu la VHS (Michel Gondry, *Soyez sympas, rembobinez*) et celle du Super 8 ou du *Lens flare*, cet effet de halos lumineux s'alignant sur l'image (J. J. Abrams et les productions Amblin Entertainment). La génération qui a vécu son enfance ou sa jeunesse durant ces décennies est arrivée à l'âge où elle a pu prendre le pouvoir sur les imaginaires. Actuellement majoritaire dans la création artistique, elle construit volontiers l'arrière-plan de ses fictions en puisant dans les souvenirs de ses jeunes années.

Ce passé retrouvé – ou recréé –, c'est encore celui des fictions historiques, revisitant des temps plus lointains. On y fantasmait des époques, à travers des reconstitutions qui remodelent sans hésitation les réalités sociales et politiques de la période envisagée. Depuis quelques années, la question de la condition féminine et de la place des personnes racisées, notamment, y fait l'objet de relectures anachroniques mais significatives.

Bien sûr, il n'a pas fallu attendre le XXI^e siècle pour voir artistes et écrivains chercher à ressusciter un âge d'or revu et corrigé. A travers des œuvres comme *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon, le XVII^e siècle, déjà, s'est nourri d'un retour vers l'Antiquité pour construire ses utopies. Peter Murvai note en effet que jusqu'aux Lumières, deux types d'utopies coexistent. Les premières, construisant des enclaves imaginaires hors de l'histoire, sont sans doute celles qui viennent immédiatement à l'esprit. Mais à côté de ces fictions posthistoriques, il faut compter aussi les utopies régressives, qui se situent

dans un passé idéalisé¹. Les époques suivantes ne s'en passeront pas non plus. Pensons par exemple à la manière dont la fiction romantique européenne s'est tournée vers le Moyen-Âge et la Renaissance pour fabriquer ce médiévalisme « de carton² » qu'on retrouve dans d'innombrables œuvres ultérieures, et notamment dans les tableaux d'Edmund Leighton. Pensons encore à la manière dont le premier romantisme latino-américain a vu dans les indigènes de la période coloniale les sources de l'identité nationale.

De fait, revenir à une époque et à des figures emblématiques idéalisées permet de défendre un certain modèle national. Zygmunt Bauman qualifie de rétrotopie une telle fuite en arrière, vite réactionnaire. Son dernier essai, *Retrotopia*, publié de manière posthume en 2017, analyse en effet de la sorte le rapport qu'entretiennent les sociétés occidentales avec le passé. Selon le sociologue, ces dernières se caractérisent par une perte de foi en l'avenir, « devenu le réceptacle même de tous les cauchemars³ ». Elles seraient ainsi animées par un mouvement de nostalgie envers un passé fantasmé, censé garantir la stabilité en réconciliant sécurité et liberté. L'élan conservateur tendrait alors à fermer les imaginaires, à entraîner des régressions politiques et sociales, à construire des communautarismes. Dans une perspective différente mais complémentaire, la réflexion de François Hartog sur le présentisme pose un constat similaire sur nos sociétés contemporaines. Devenues incapables de se projeter dans un futur trop anxiogène, elles resteraient bloquées à « un temps de stase⁴ », enfermées dans une crise du rapport au temps.

La rétrotopie semble bien, de prime abord, se transmettre par des formes esthétiques passéistes et reposer sur un rapport régressif à l'écriture et à l'imaginaire. Elle favorise le retour à ces formats *vintage* déjà évoqués (le vinyle, l'argentique ou encore l'esthétique du pixel), revalorisant les outils (et parfois les défauts techniques) d'hier. Mais, à travers son recours fréquent au pastiche, elle serait également un exemple traduisant « aussi bien

l'insatisfaction due à l'actualité que l'épuisement des forces créatrices⁵ ». Les mots par lesquels François Pupil analyse le style troubadour en peinture pourraient s'appliquer à bien des œuvres idéalisant le passé. La rétrotopie est-elle dès lors l'une des formes du kitsch ? Peut-on au contraire envisager la rétrotopie comme le lieu de la réinvention des formes et des genres, d'une création en ébullition, nourrie par la contrainte de ce retour à un imaginaire éloigné ?



Edmund Leighton, *Alain Chartier*, 1903, huile sur toile. Collection particulière.

¹ Peter Murvai, « Nostalgie et posthistoire dans quelques utopies louis-quatorziennes (1675-1714) », *Conserveries mémorielles* [En ligne], n°22, 2018. URL : <http://journals.openedition.org/cm/2805>.

² Théophile Gautier, Préface à *Mademoiselle de Maupin* [1835], Gallimard, 1973, p. 44.

³ Zygmunt Bauman, *Retrotopia* [2017], trad. Frédéric Joly, Premier Parallèle, 2019, p. 17.

⁴ François Hartog, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps* [livre électronique], Paris, Seuil, 2014, n. p.

⁵ François Pupil, *Le Style troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1985, p. 14.



Victor Gabriel Gilbert, *Le Goûter des enfants*, 1922, huile sur toile. Collection particulière.

Les fictions tournées vers un passé nostalgique peuvent certes donner le sentiment de viser avant tout à retrouver une communauté perdue. Que ce soit au moyen de produits dérivés, d'un tourisme patrimonial ou d'une fétichisation de citations perçues comme cultes, des communautés de fans se rassemblent autour d'œuvres érigées en véritables repères culturels. Les rétrotopies recréent alors un sentiment d'appartenance, et invitent à une transmission intergénérationnelle, un phénomène particulièrement visible dans le domaine vidéoludique, avec le *retrogaming*.

La rétrotopie n'en entretient cependant pas moins des liens très forts avec des genres voisins comme l'uchronie ou l'utopie. Elle rêve d'autres mondes possibles : ne peut-elle dès lors s'envisager comme une science-fiction à rebours ? Comme l'ont montré *Racine carrée du verbe être* de Wajdi Mouawad ou encore *Vivre vite* de Brigitte Giraud, les œuvres rétrotopiques remodelent le passé pour réécrire l'histoire : elles permettent d'explorer des expériences du temps et des modes narratifs qui évoquent des futurs non advenus.

Ce troisième numéro de *Pagaille* propose ainsi de penser la manière dont l'art s'est nourri d'un élan rétrotopique pour construire des univers parallèles, des mondes possibles, des « utopies régressives⁶ ».

⁶ Peter Murvai, *op. cit.*

⁷ Bénédicte Brémard et Marc Rolland (dir.), *De l'âge d'or aux regrets*, Paris, M. Houdiard, 2009, p. 19.


⁸ Sébastien Roman, « Hétérotopie et utopie pratique : comparaison entre Foucault et Ricœur », *Le Philosophoire*, consulté le 12 septembre 2022, <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2015-2-page-69.htm>, 2015, vol. 44, n° 2, p. 69-86.

L'élan vers un âge d'or apparaît comme un contrepoint salutaire à un présent décevant ou comme une projection réflexive permettant de dialoguer avec le monde contemporain, de l'enrichir, de rêver à ce qu'il aurait pu être. Le phénomène est bien une « constante de l'esprit humain confronté au temps⁷ » comme l'affirment Bénédicte Brémard et Marc Rolland dans *De l'âge d'or aux regrets*, mais n'est-il pas aussi un trait plus particulièrement saillant de nos sociétés actuelles, emmurées dans une crise de l'imaginaire ? Et n'assiste-t-on pas dès lors à une uniformisation de notre rapport au passé, construit et nourri notamment par des fictions, des films, des séries, des musiques produits dans le monde entier ?

Si Bauman voit dans les rétrotopies une dynamique essentiellement réactionnaire, les articles proposés dans ce numéro montrent au contraire toute l'ambivalence du retour à un passé idéalisé. En effet, certaines rétrotopies ont bien un rôle mémoriel ou patrimonial aux accents volontiers conservateurs, mais d'autres, à l'inverse, sont le lieu d'une réflexion critique sur le présent, ouvertes vers des problématiques contemporaines. D'autres encore ne tranchent pas entre ces deux tendances : le plaisir de la régression d'une part et, de l'autre, la volonté de faire du passé un espace où peut se réinventer le futur.

Rétrotopie et hétérotopie

La rétrotopie soulève une interrogation sur le temps mais aussi sur l'espace. Le terme lui-même, comme le rappelle Michaël Wilhelm, fait résonner le *topos* et implique une remontée du temps par l'espace. Par conséquent, cette notion se rapproche de celle d'hétérotopie, à savoir une « matérialisation d'un espace autre, qui invite également à un temps autre (hétérochronie) par sa force contestataire⁸ ».



Le concept d'hétérotopie est au cœur de la réflexion de Michaël Wilhelm et de Loïse Lelevé : le premier évoque le Rwanda à travers le journal *Caput Nili* (1904) de l'explorateur Richard Kandt, la deuxième, l'écriture de l'espace pavillonnaire et des parcs à thème dans *England, England* (2002) de Julian Barnes et *Les États et Empires du Lotissement Grand Siècle : archéologie d'une utopie* (2016) de Fanny Taillandier. Si le Rwanda de Richard Kandt s'offre comme une forme de régression nostalgique dans le souvenir de l'enfance, les lieux évoqués par Julian Barnes et Fanny Taillandier relèvent davantage du simulacre, de la reconstruction imaginaire d'une mémoire.

Fétichiser le passé

La rétrotopie n'est-elle qu'un réservoir de formes esthétiques passéistes ? Une époque, réelle ou fantasmée, vient inspirer une génération d'artistes et s'offrir en références et réminiscences dans leurs créations. La rétrotopie repose ainsi sur le plaisir d'un passé fétiche, d'un âge d'or qui s'offre comme un horizon rassurant. Les articles de Vera Gandelman-Terekhov et de Guillaume Dupetit et Kévin Dahan, à deux époques très différentes, traitent d'artistes qui prennent pour arrière-plan leur enfance comme époque de référence. Vera Gandelman-Terekhov traite du mythe de l'âge d'or dans le premier romantisme chez Novalis, Wordsworth et Coleridge, tandis que Guillaume Dupetit et Kévin Dahan évoquent la fascination que le groupe Timecop1983 éprouve pour l'instrumentation vintage des années 1970 et 1980. Dans les deux cas, les artistes s'attachent à la force de la nostalgie pour nourrir les créations poétiques et musicales. Les formes reviennent dans un cycle qui se répète. Ce thème du retour, de la réitération orphique hante ces créations rétrotopiques qui font dialoguer les époques.

Edmund Leighton, *The Appointed Time*, 1890, huile sur toile.
Collection particulière.

Rétrotopie et patrimoine

Les fictions rétrotopiques portent parfois un regard nostalgique sur l'histoire nationale, afin d'interroger la contemporanéité. C'est bien ce que montrent Camille Dubourg et Victor Faingnaert dans leur article consacré au genre de l'*heritage drama* dans trois productions contemporaines au Royaume-Uni : *The Remains of the Day* (1993) de Merchant Ivory, *Gosford Park* de Robert Altman (2001) et la série *Downton Abbey* de Julian Fellowes (2010-2015). Celles-ci ne sont pas construites comme des « célébration[s] monolithique[s] d'une gloire passée » mais bien comme le support d'une interrogation constante sur l'histoire britannique. De son côté, Bérengère Darlison porte son étude sur les mémoires fictifs postérieurs à la Seconde Guerre mondiale que sont *Brideshead Revisited* de Evelyn Waugh, *The Remains of the Day* (1989) de Kazuo Ishiguro, *Mémoires d'Hadrien* (1951) de Marguerite Yourcenar, et enfin *Le Grand Coeur* (2012) de Jean-Christophe Rufin. Les trois récits ont en commun de placer au cœur de leur intrigue la commémoration de lieux nostalgiques ; en apparence construites autour de l'idéalisation du passé, ces narrations rétrotopiques sont en réalité le creuset d'une réflexion critique sur le présent.

Puissance heuristique de la rétrotopie

La rétrotopie peut s'utiliser comme une contrainte esthétique dans la fiction, véritable puissance heuristique, source d'inventivité, comme le montre Matilde Manara dans son article consacré à deux rétrotopies féministes, situées à des périodes historiques très éloignées : *The Blazing World* (1666) de Margaret Cavendish et *Les Guérillères* (1969) de Monique Wittig. Ces rétrotopies réactivent l'histoire littéraire, en se réappropriant et en renversant les codes du genre utopique pour réinventer de façon radicale les structures de notre imaginaire. Dans son article où il aborde l'histoire de la légende médiévale des Assassins, Aurélien Berset envisage la rétrotopie comme expérience de défamiliarisation et de réactualisation d'un motif littéraire et historique. En s'appuyant sur des œuvres de Théophile Gautier, Vladimir Bartol et Philippe Sollers, il montre que l'imaginaire

rétrotopique du paradis des Assassins a des significations poétiques et politiques diverses à travers les siècles, entre des tendances utopiques et dystopiques, avec pour point commun la fascination pour cette légende qui permet de mettre en scène une « altérité radicale ». Dans son article sur *Les Temps ultramodernes* (2022) de Laurent Genefort, roman futuriste situé dans le Paris des années 1920, Fleur Hopkins-Loféron étudie le plaisir de la combinatoire historique, qui se double d'un jeu intertextuel où la fiction vient se connecter à d'autres, pour inventer ce qu'elle appelle un « rétro-futur non advenu ». Ce dernier sert à développer une réflexion sur l'ultramodernité et sur sa désirabilité, en montrant ses aspects les plus sombres.



Albert Robida, « Un quartier embrouillé », ill. dans *Le XX^e siècle : la vie électrique*, Paris, La Librairie Illustrée, 1893, p. 129.

Corriger le présent

La rétrotopie ne brouille pas seulement les repères temporels, elle déplace aussi les limites entre fiction et réalité, faisant volontiers apparaître

la possible inauthenticité de cette dernière. À force de créer des mondes alternatifs, la rétrotopie rend le présent ambigu, et en fait une temporalité qui n'est pas nécessairement plus légitime que les autres, et qui mérite donc, à son tour, d'être corrigée. À travers l'étude croisée de *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares (1940) et des *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury (1950), relues comme des récits sur le deuil impossible du passé, Antoine Ducoux questionne la place de la nostalgie dans les œuvres de science-fiction. Le regard prospectif n'a-t-il pas tôt fait de se transformer en regard rétrospectif ? Ce désir de fuir un présent trop douloureux dans la résurrection d'un passé fantasmatique fait alors écho à l'attitude des deux protagonistes de *Retour vers le futur* (1985-1990), trilogie cinématographique abordée par Robin Hopquin. Le voyage dans le temps permet la réalisation d'un modèle politique (celui des États-Unis des années Reagan) pour échapper à un présent déceptif.

Henri Gervex, *Une soirée au Pré-Catelan* (détail), 1909, huile sur toile.
Musée Carnavalet, Paris.





Albert Robida, « Le voyage de fiançailles » (détail), ill. dans *Le XX^e siècle : la vie électrique*, Paris, La Librairie Illustrée, 1893, p. 65.

Impossibles rétrotopies

Construits à partir de reconfigurations, de réinventions du passé, ces élans rétrotopiques sont aussi marqués par une forme d'artificialité, de facticité qui leur confère un statut problématique, qui les fragilise. C'est bien ce qu'étudie Khadr Hamza dans le roman de l'écrivaine franco-camerounaise Léonora Miano *Rouge impératrice* (2019) et dans le long-métrage *Black Panther* du réalisateur américain Ryan Coogler (2018). Les deux œuvres sont marquées par une idéalisation de l'ère pré-coloniale et dessinent une « Afrique un peu artificielle, en miniature, à partir de collages de motifs culturels ». Cette facticité peut être aussi perçue comme telle du point de vue de la réception, comme le montre très bien Francesco Schiariti dans son article sur les biopics consacrés aux actrices Jeanne Eagels (*Jeanne Eagels*, de George Sidney, 1957) et Gertrude Lawrence (*Star!* de Robert Wise, 1968), où la volonté d'imitation, de reproduction de l'ancienne comédienne, interprétée par une star « contemporaine », aboutit à un effet de décalage et de ratage. À l'écran en effet, les spectateurs ne cherchent que Julie Andrews et Kim Novak, déçus de ne pouvoir contempler que des fantômes des vedettes passées.

Effet-papillon

Nous avons souhaité accorder encore une fois dans la revue une place à la création contemporaine. Auteurs et autrices ont été invités à explorer les divers possibles narratifs, à partir de ce ressort narratif cher à Hollywood, l'effet-papillon. Nous remercions vivement celles et ceux qui ont participé à cet appel, et nous avons ainsi le plaisir de présenter le texte de Louise Giovannangeli, « L'enciel ».

Julie Brugier, Marion Brun, Hélène Dubail et Amandine Lebarbier



Rétrotopie et hétérotopie

Caput Nili de Richard Kandt, une rétrotopie méandreuse

Michaël Wilhelm

Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

Pour nommer ce mouvement de retour vers un passé illusoirement réconfortant, ce besoin de revenir à des temps plus doux, qu'il décrit dans son essai, Zygmunt Bauman aurait aussi bien pu parler de *rétrochronie*. S'il parle néanmoins de *rétrotopie*, c'est sans doute parce qu'il fait une histoire des mentalités en même temps qu'une géographie de la mondialisation. Le concept de *rétrotopie* au sens de Bauman a ceci d'intéressant qu'il mêle l'espace et le temps, la géographie et l'histoire : c'est un lieu fantasmé qu'on atteint en remontant dans le temps.

Seulement le préfixe *rétro* a aussi une acception toute spatiale, qui permet de nommer *rétrotopie* un lieu (rêvé) qu'on atteint en revenant en arrière, ou un lieu auquel on revient. En ce sens, le retour au pays natal par exemple procéderait d'un élan rétrotopique. Ou le châtiment de Sisyphe. Ou toutes les migrations des animaux, dont la montaison du saumon. L'étroite grotte humide où le Robinson de Michel Tournier ne tient qu'en position fœtale serait, en quelque sorte, une rétrotopie. La source du Nil, lieu mythique vers lequel on ne cesse d'aller, en tâchant de remonter le cours du fleuve jusqu'à sa goutte la plus éloignée de la Méditerranée, n'est-elle pas aussi une telle rétrotopie ?

J'aimerais répondre à cette question en m'appuyant sur le récit de voyage de l'explorateur allemand Richard Kandt, à qui l'on doit la découverte de la source rwandaise du Nil. Dans *Caput Nili*, qui paraît en 1904 aux éditions berlinoises Dietrich Reimer, spécialisées dans les cartes, atlas et textes en lien avec l'éphémère colonie allemande d'Afrique

de l'Est, Richard Kandt raconte les péripéties de son voyage, décrit les paysages, explique ses recherches hydrographiques, brosse les portraits des membres de sa caravane et des personnes qu'il rencontre en chemin, livre au lecteur ses sentiments sur le racisme, la violence coloniale, les traditions africaines. L'ambition littéraire de l'auteur se manifeste dès le sous-titre : « *Eine empfindsame Reise zu den Quellen des Nils* », qu'on peut traduire en français par « *Voyage sentimental aux sources du Nil* ». De fait, *Caput Nili* est « le seul livre de la littérature coloniale allemande de cette époque qui fasse montre de qualités littéraires »¹. Or les quarante lettres qui le composent n'ont jamais été traduites. Dans son recueil de textes rédigés par des Européens entre 1862 et 1962, et alors qu'il assure avoir sélectionné « les plus symptomatiques »², Jacques Delforge n'évoque même pas Richard Kandt. Dans un recueil³ de textes compilés en 2020 par l'historiographe de l'actuel prétendant au trône du Rwanda, on lit quelques extraits en anglais des lettres XXIII et XXIV. Et dans le livre bilingue français-allemand⁴ que Reinhart Bindseil consacre à Richard Kandt, on trouve la traduction en français de quelques extraits. Cet article sera donc l'occasion de faire connaître ce texte, avant la parution à venir de la traduction française par mes soins.

La source du Nil : une rétrotopie

Pendant des millénaires, personne n'a pu remonter les cours du Nil Blanc et du Nil Bleu en

¹ Reinhart Bindseil, « À propos de *Caput Nili* de Richard Kandt », dans Pierre Halen (dir.), *L'Afrique centrale dans les littératures européennes*, Brême, Palabres Éditions, 1999, p. 147.

² Jacques Delforge, *Le Rwanda tel qu'ils l'ont vu : un siècle de regards européens, 1862-1962*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 9.

³ Stewart Addington Saint-David, *In the Presence. Eyewitness Accounts of Foreign Visitors to the Royal Court of Rwanda, 1894-1922*, Editions Elgiad, 2020.

⁴ Reinhart Bindseil, *Ruanda und Deutschland seit den Tagen Richard Kandts*, Berlin, Dietrich Reimer, 1988.

amont de Khartoum, où les deux fleuves confluent. Les anciens Égyptiens, les Grecs, les Romains, les Arabes ont tous été ralentis par falaises, rapides et marais. Ce qui n'a pas empêché Ptolémée, dans sa *Géographie*, de situer la source du Nil quelque part dans les « Monts de la Lune », qui alimenteraient deux lacs. Jusqu'au XIX^e siècle, monts et/ou lacs fantaisistes sont reproduits sur la plupart des cartes en Orient comme en Occident. Il ne restait plus qu'à peupler les environs de pygmées cavernicoles, comme l'imagine Aristote dans son *Histoire des animaux*⁵, pour faire de la source du Nil un des plus anciens inépuisables lieux communs : un *rétrotopos*.

C'est seulement à partir du milieu du XIX^e siècle que les Européens commencent à y voir clair. En 1858, l'explorateur anglais John Hanning Speke parvient jusqu'à un grand lac qu'il renomme *Victoria*. En 1864, Florence et Samuel Baker atteignent un autre grand lac qu'ils rebaptisent *Albert*. Puis les Allemands prennent le relais. En 1884, Carl Peters fonde à Berlin la *Société pour la colonisation allemande (Gesellschaft für deutsche Kolonisation)* et ne tarde pas à se rendre en Tanzanie pour conclure des traités inégaux avec des chefs locaux. À son retour, et non sans insister, il obtient la protection de l'Empire allemand, qui finit par administrer directement le territoire sous le nom d'*Afrique orientale allemande (Deutsch-Ostafrika)*. À cette date, le Rwanda ne fait pas encore partie de la colonie. Le premier Européen à *entrer* dans ce petit royaume est l'Autrichien Oscar Baumann. À l'occasion d'une expédition financée par une société anti-esclavagiste allemande, il franchit la frontière rwandaise en septembre 1892 et passe quatre jours dans une petite partie de l'ouest du pays. C'est Oscar Baumann qui identifie la source burundaise du Nil. Avant lui, l'Anglais Henry Morton Stanley et l'Allemand Franz Stuhlmann avaient dû s'arrêter aux portes du Rwanda. Le premier Européen à *traverser* le Rwanda est l'officier allemand Gustav Adolf von Götzen. Chargé d'explorer la colonie, il pénètre au Rwanda par l'est à la tête d'une petite armée de six-

cents hommes en mai 1893. Il y reste deux mois et rencontre le roi du Rwanda.

Richard Kandt arpente le Rwanda entre 1897 et 1902. Né à Poznań trente ans plus tôt, il entame des études secondaires qu'il achève à Kołobrzeg, où il retrouve son ami Magnus Hirschfeld. Pendant un an, il étudie l'art et les langues modernes à Leipzig et à Munich, puis la médecine, toujours à Munich, où il intègre la corporation étudiante *Arminia-Rhenania*. En 1893, il se convertit au protestantisme. L'année suivante, il germanise son nom (Richard Jakob Kantorowicz) en *Kandt*. En 1895, il est médecin réserviste dans l'armée bavaroise, puis exerce la psychiatrie à Bayreuth et à Munich, avant d'abandonner la médecine pour suivre des cours d'anthropologie, d'ethnologie et de swahili à Berlin. Il fait des démarches en vue de recevoir une mission officielle au Rwanda, mais n'obtient de partir qu'en offrant de couvrir lui-même les premiers frais – il avait hérité à sa majorité de la fortune de son père. À la fin du mois de mai 1897, Richard Kandt débarque à Zanzibar, puis accoste sur le continent, en Tanzanie. Deux mois plus tard, à la tête d'une caravane de cent-quarante porteurs, trois guides, sept boys et quinze soldats, il marche vers l'ouest. Il franchit la frontière du Rwanda au début du mois de juin 1898 et parvient à rencontrer le roi, avant de reprendre sa quête de la source du Nil. Il rentre en Allemagne en 1902, et en profite pour arranger et faire paraître le récit de son voyage. C'est un succès, puisque le livre est réédité cinq fois jusqu'en 1921⁶. Au printemps 1905, il est de retour en Afrique, avec une mission officielle cette fois, puisqu'il doit convaincre le roi du Rwanda de se placer sous l'autorité d'un « Résident » allemand. Le Rwanda deviendrait une colonie allemande intégrée à l'Afrique orientale allemande, mais l'administration en serait indirecte, puisque toujours entre les mains du roi et de ses officiers. Logiquement, Richard Kandt devient le premier résident impérial au Rwanda et s'établit à Kigali. Avec des moyens en hommes et en matériel très limités, il encourage la culture du café, de l'eucalyptus et de la papaye, s'intéresse à la protection de la nature (les arbres et

⁵ Aristote, *Histoire des animaux*, livre VIII, chapitre XIV, 3 : « Les grues se transportent de la Scythie dans les marais de la Haute-Égypte, d'où sort le Nil. C'est le pays où habitent les Pygmées, auxquels elles font la guerre ; car les Pygmées ne sont pas du tout une fable, et il existe réellement une race d'hommes, comme on l'assure, de très petite taille, ainsi que leurs chevaux, et qui passent leur vie dans des cavernes ».

⁶ Première édition en 1904, deuxième édition en 1905, troisième édition en 1914, quatrième édition en 1919, cinquième et sixième éditions en 1921 ; réimpression de la sixième édition en 1925.

le gibier notamment), développe le commerce des peaux, dessine la frontière commune avec le Congo belge, contribue à faire voter la construction d'un chemin de fer, rédige des articles sur l'artisanat rwandais. Mais il y a aussi une face plus sombre : en tant que Résident, il doit soutenir, au besoin par les armes, le roi du Rwanda contre les rebelles du nord du pays. En décembre 1913, Richard Kandt rentre en Allemagne pour un congé de quelques mois. La guerre le surprend et l'empêche de regagner le Rwanda. Tandis que son remplaçant met sur pied une petite troupe pour lutter sur place contre les Belges et les Anglais, Richard Kandt s'engage comme médecin dans l'armée bavaroise, sert dans les tranchées, puis au Proche-Orient, puis de nouveau sur le sol français, avant de se retrouver en Galicie, où, en secourant un blessé, il est victime d'une attaque au gaz dont il ne se remettra jamais. Il meurt à l'hôpital militaire de Nuremberg le 29 avril 1918. Ses poèmes de guerre, rassemblés dans le recueil *Meine Seele klingt*, sont publiés à la fin de l'année 1918.

Dans la première des quarante lettres réunies dans *Caput Nili*, Richard Kandt revient sur l'éternelle quête des sources du Nil. Il remonte aux lointaines origines de cette quête, s'inscrit dans une longue procession d'explorateurs et justifie ainsi son voyage par tous les hommes qui avant lui l'auront entrepris. Mais son récit ne serait pas *sentimental* s'il n'y avait pas une raison plus intime : avant même d'évoquer les hommes, c'est sous le patronage du dieu Nil que Richard Kandt place son voyage. Dans la toute première phrase de *Caput Nili*, il dit qu'avant de s'embarquer pour Zanzibar, il retournera à Rome pour revoir la gigantesque statue du Nil conservée au Vatican : « Quand, dans quelques semaines, je prendrai congé de notre civilisation occidentale, une de mes dernières visites sera consacrée aux trésors du Vatican. [Wenn ich in wenigen Wochen Abschied von unserer abendländischen Kultur nehmen werde, [...] so wird einer meiner letzten Gänge den Schätzen des Vatikans gewidmet sein] »⁷. La lettre s'achève sur la même phrase, à un mot près : « Quand, dans quelques semaines, je prendrai congé de la civilisation occidentale... »⁸. Cette première lettre, où Richard Kandt projette son grand voyage au Rwanda, est cernée voire auréolée par l'annonce

d'un autre projet : un séjour à Rome. À lire cette première lettre qui finit comme elle commence, où des projets sont formés mais jamais réalisés, qui rappelle en outre à quel point la quête des sources du Nil piétine depuis des siècles, on pourrait croire que Richard Kandt tourne en rond. Or ce qui au début était *sa* culture occidentale n'est plus à la fin que *la* culture occidentale : Richard Kandt s'est détaché. Comme s'il devait orbiter une dernière fois autour de Rome pour mettre son grand projet en orbite. Avant d'aller ailleurs, Richard Kandt a eu besoin de retourner en un lieu bien connu pour y puiser des forces :

La vénérable statue du Fleuve Nil ! Qu'est-ce que ce bloc de pierre représentait pour moi, qu'est-ce qu'il pouvait bien représenter à mes yeux, pour que je passe souvent des heures entières à étudier chaque trait de ce visage singulier agité de pensées douloureuses, pour que j'en vienne à tout oublier autour de moi, les hommes et les choses, dès que sa magie avait commencé d'agir sur moi ? Je n'ose imaginer la colère du Saint-Père s'il avait su à quel culte païen je me livrais sur la terre consacrée de sa résidence, moi qui étais venu une première fois dans les bagages d'un groupe de pèlerins français, puis en tant que lecteur d'une revue missionnaire, moi qu'il avait béni deux fois. Car c'était bel et bien un culte que je vouais à ce colosse de pierre. Pour moi, ce marbre n'était pas mort ; pour moi ce dieu était plus vivant qu'aucun dieu, et l'espoir de lever le voile sur son origine mystérieuse et auréolée de légendes nourrissait tous mes rêves ambitieux, qu'ils soient nocturnes ou diurnes. Un parfum précieux digne d'un pays enchanté émanait des fruits et des fleurs contenus dans sa corne d'abondance, et me faisait miroiter des images d'un futur couronné de succès ; de ce rocher inerte émanait la chaleur la plus enthousiasmante qui soit, celle dont j'avais besoin pour écarter de mon chemin tous les obstacles qui m'empêchaient encore de donner corps et consistance à mon château en Espagne.

[Der Altvater Nil! Was war mir dieser Stein, was konnte er mir sein, dass ich oft stundenlang in seiner Nähe weilte, jeden Zug des merkwürdigen, schmerzlich sinnenden Antlitzes studierte und alles andere um mich, Menschen und Dinge, vergaß, wenn sein Zauber auf mich zu wirken begonnen hatte? Wie hätte der Heilige Vater gezürnt, wenn er gewusst hätte, dass ich auf dem geweihten Boden seiner Residenz eine heidnische Kultusstätte mir errichtet hatte, ich – einst als Gast einer französischen Pilgerschar und später als Leser einer Missionszeitschrift – ein zwiefach von ihm Gesegneter. Denn ein Kultus war es, den ich mit diesem Steinkoloss trieb. Für mich war dieser Marmor nicht tot; für mich lebte dieser Gott, wie nur je ein Gott lebte, und die Hoffnung, den Schleier von seiner geheimnisvollen, sagenumwobenen Herkunft zu lüften,

⁷ Richard Kandt, *Caput Nili. Eine empfindsame Reise zu den Quellen des Nils*, Berlin, Dietrich Reimer, 1904, p. 1. Désormais : *Caput Nili*.

⁸ *Caput Nili*, p. 6.

*bildete den ehrgeizigen Traum meiner Tage und Nächte. Ein köstlicher Duft wie aus einem Märchenlande strömte mir aus den Früchten und Blumen seines Füllhorns und gaukelte mir Bilder einer erfolgsegneten Zukunft vor; aus dem kalten Felsen strahlte mir die begeisternde Wärme, deren ich bedurfte, um alle Hindernisse hinwegzuräumen, die einer Verwandlung meiner Luftschlösser in Stein und Wirklichkeit noch im Wege standen*⁹.

Ce retour à Rome, ce retour en arrière, n'est pas comme chez Bauman grevé d'impuissante nostalgie. Pour ce dernier, les étrangers, les « migrants de l'ère post-coloniale », sont à l'origine des mouvements rétrotopiques ; ce sont eux qui suscitent, en réaction, l'illusoire nostalgie d'un passé « à jamais protégé de leur' importune proximité ». Car ils « incarnent à leur manière l'évasif, le peu fiable, l'instable et l'imprévisible de notre vie, tous ces éléments qui viennent empoisonner notre quotidien de prémonitions quant à notre propre impuissance ». Or nos contemporains tels que les décrit Bauman contrastent singulièrement avec la poignée d'Européens qui, au XIX^e siècle, ne craignirent pas de partir à la rencontre des Africains et d'affronter l'instabilité et l'imprévisibilité de l'exploration pour affirmer leur puissance et celle de leur pays. Ces explorateurs étaient plutôt sûrs d'eux et confiants en l'avenir : Richard Kandt en est un bon exemple, qui clame sa foi dans le futur sous le patronage du dieu Nil, dont il a besoin de revoir l'image avant de découvrir le vrai visage. Lui recule pour mieux avancer, il revient en arrière pour aller plus loin. Retourner à Rome avant d'aller au Rwanda, c'est prendre un *élan* rétrotopique qui lui permettra d'aller assez loin, c'est-à-dire plus loin que ses prédécesseurs. Car plusieurs fois, on a cru découvrir la source du Nil, mais toujours elle se déroba. Il y a dans cette quête quelque chose d'un indéfini dévoilement, comme si Nil reculait à mesure qu'on avance, comme si le lieu tant cherché se tenait toujours en arrière, était une rétrotopie, au sens cette fois de lieu qui s'étire à l'infini, qui ne cesse de se retirer. Ce n'est pas un hasard si à Rome les pensées de Richard Kandt s'égarèrent « vers des suds chauds et lointains, vers des suds plus chauds et plus lointains encore que tout ce qu'on pouvait se figurer

[in *ferne heiße Süden, in fernere, heißere Süden, als je Bildner sich träumten*] »¹⁰. Ce n'est pas un hasard non plus si les récits de Stanley et d'Adolf Friedrich zu Mecklenburg (qui voyage à travers l'Afrique entre juin 1907 et juin 1908) ont pour titres respectivement *In Darkest Africa*¹¹ et *Ins Innerste Afrika*¹² : les superlatifs suggèrent qu'on n'a jamais fini de s'enfoncer dans le continent.

Dès lors rien de plus décevant que la vérité toute nue. Quand Richard Kandt finit par atteindre la source rwandaise du Nil, quelle déception : « une petite cuvette humide au bout d'une gorge, du fond de laquelle la source ne jaillit pas mais s'écoule goutte à goutte : Caput Nili [*einen kleinen feuchten Kessel am Ende einer Klamm, aus deren Boden die Quelle nicht sprudelnd, sondern Tropfen für Tropfen dringt : Caput Nili*] »¹³.

Le Rwanda des Tutsis : une rétrotopie

Pourtant, Richard Kandt reste au Rwanda encore bien des années après sa décevante découverte de la source du Nil. On devine que cette quête était aussi, et peut-être surtout, un prétexte, et que le ressort rétrotopique de son voyage, ce leitmotiv du dieu Nil qu'il quitte pour mieux le retrouver, est peut-être plus un motif littéraire et sentimental qu'autre chose. En fait de château en Espagne, plus que la source du Nil, c'est une modeste station au bord du lac Kivu, qu'il nomme *Bergfrieden* (la paix de la montagne), et plus tard sa résidence à Kigali, qu'érige Richard Kandt. Or là encore, c'est sous le signe de la répétition que Richard Kandt se place, puisqu'il retrouve au Rwanda ce que le comte von Götzen y avait trouvé avant lui :

Il rencontra, non pas une population clairsemée comme dans le reste de la colonie, mais une population forte de centaines de milliers de Noirs Bantus, qui se nommaient Hutus ; il trouva ce peuple sous la dépendance servile des Tutsis, une caste nobiliaire étrangère d'origine sémitique ou hamitique, dont les ancêtres venus du pays Galla, au sud de l'Abyssinie, avaient soumis à leur joug

⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1.

¹¹ Henry Morton Stanley, *In Darkest Africa: Or the Quest, Rescue and Retreat of Emin, Governor of Equatoria*, New York, Scribner, 1890.

¹² Adolf Friedrich zu Mecklenburg, *Ins innerste Afrika: Bericht über den Verlauf der wissenschaftlichen Zentral-Afrika-Expedition 1907/08*, Leipzig, P. E. Lindner, 1909.

¹³ *Caput Nili*, p. 302-303.

toute l'Afrique des Grands Lacs ; il trouva le territoire organisé en provinces et districts placés sous l'administration vampirique des Tutsis, dont les immenses silhouettes de près de deux mètres lui rappelaient le monde des contes et des légendes, et dont le roi se déplaçait continuellement à travers le pays et faisait construire ses résidences tantôt ici, tantôt là. Et pour couronner le tout, il entendit parler des derniers représentants d'une tribu de nains, les Twa, dont on raconte qu'ils gîtaient dans les volcans qui dominaient le pays au nord, et chassaient le gibier de la forêt vierge.

[Er fand in ihm nicht, wie in den übrigen Teilen der Kolonie, eine spärliche, sondern eine nach hunderttausenden zählende Bevölkerung von Bantunegern, die sich Wahutu nannten; er fand dies Volk in knechtischer Abhängigkeit von den Watussi, einer fremden semitischen oder hamitischen Adelskaste, deren Vorfahren aus den Gallaländern südlich Abessinien kommend, das ganze Zwischenseengebiet sich unterworfen hatten; er fand das Land eingeteilt in Provinzen und Distrikte, die unter der aussaugenden Verwaltung der Watussi standen, deren riesige, bis über zwei Meter hohe Gestalten ihn an die Welt der Märchen und Sagen erinnerten, und an ihrer Spitze einen König, der im Lande ruhelos umherziehend, bald hier, bald dort seine Residenzen erbaute. Und schließlich hörte er auch noch von Resten eines Zwergstammes, den Batwa, die in den Höhlen der das Land im Norden überragenden Vulkane als Jäger des Urwaldwildes hausen sollten]¹⁴.

Dans ce passage, Richard Kandt reconduit les topoï au sujet du Rwanda et, à l'instar de la source du Nil, il en fait un *rétrotopos* : un pays mythique, peuplé d'êtres légendaires, présent depuis des siècles dans les imaginaires et sans cesse répété. Mais l'auteur va plus loin encore, puisqu'il recourt à la réminiscence, va chercher dans son propre passé des raisons d'admirer les Tutsis, et notamment le premier d'entre eux, le roi du Rwanda :

Mais de tous les bâtiments, c'est vers la résidence proprement dite que l'œil est sans cesse attiré. Elle produit sur moi une impression d'étrangeté, et en même temps elle évoque des souvenirs confus d'images qui me sont familières, sans que je sache sur le moment dans quelle région du passé je suis censé les retrouver. Je gambere là-dessus pendant une courte halte qui permet à la caravane de serrer les rangs, je gambere et pourtant je n'arrive pas à m'y retrouver parmi tous les visages qui surgissent d'un coin reculé de mon cerveau, où ils ont longtemps été en état de dormance. Je pense à des scènes d'Orient, voire à la physionomie typique des villes russes, même si c'est complètement fou, car j'ai bien conscience qu'il suffit de cinq ou six pauvres huttes

rondes, dominant de leur hauteur, comme autant de dômes, une centaine d'autres plus petites, et de clôtures qui, de loin, brillent comme des murs blancs, pour que je pense à des représentations de l'Empire du Tsar. Et pour finir, j'éprouve le même sentiment qui s'est emparé de moi déjà à plusieurs reprises au cours de ce voyage à la vue de scènes particulièrement curieuses, et que je n'ai pas réussi à dominer, ce sentiment obscur et oppressant d'avoir déjà vu et ressenti tout cela dans une autre vie, enfouie et oubliée.

[Aber immer wieder kehrt doch das Auge zu der Residenz selbst zurück, die einen fremdartigen Eindruck macht und doch auch unbestimmte Erinnerungen an mir bekannte Bilder wachruft, ohne dass ich gleich weiß, in welchem Bezirke der Vergangenheit ich sie suchen soll. Ich grübele darüber während einer kurzen Rast, die die Karawane zum Aufschließen benützt, grübele und finde mich doch nicht in all den Gesichtern zurecht, die aus irgendeinem verborgenen Winkel meines Hirns von langem Schlaf sich erheben. Ich denke an Gemälde des Orients, selbst an russische Städtebilder, trotzdem dies Narretei ist, und ich mir bewusst bin, dass es nur die fünf, sechs hohen Rundhütten, die hundert kleine wie Kuppeln überragen und die aus der Ferne gleich weißen Steinmauern schimmernden Zäune sind, die an Bilder aus dem Reiche des Zaren mich erinnern; und zuletzt übermannt mich wieder das Gefühl, dessen ich schon einige Male während dieser Reise beim Anblick besonders seltsamer Szenerien nicht Herr geworden bin, das dunkle beklemmende Gefühl, dass ich all dies schon einmal in einem anderen, versunkenen und vergessenen Leben geschaut und empfunden habe]¹⁵.

Avant même d'entrer au Rwanda, Richard Kandt se sentait intimement lié aux Tutsis. Dans ces conditions, le sort que ces derniers réservaient aux Hutus ne pouvait guère l'émouvoir :

De toute façon, je ne peux rien faire pour soulager [les Hutus] des abus dont ils se plaignent, de leur absence de droits, de l'oppression dont ils sont victimes. À quelques reprises, je les ai invités à se prendre en main et je me suis gentiment moqué d'eux, qui, cent fois supérieurs en nombre aux Tutsis, acceptent d'être soumis par eux et ne font que se plaindre et gémir comme des bonnes femmes.

[Ich kann den zahlreichen Missständen, über die sie klagen, ihrer Rechtlosigkeit, ihrer Bedrückung, doch nicht abhelfen. Ich habe sie einige Male auf Selbsthilfe verwiesen und leicht gespottet, dass sie, die den Watussi an Zahl hundertfach überlegen sind, sich von ihnen unterjochen lassen und nur wie Weiber jammern und klagen können]¹⁶.

¹⁴ *Ibid.*, p. 238-239.

¹⁵ *Ibid.*, p. 240-241.

¹⁶ *Ibid.*, p. 239.

Quant aux Tutsis, au moment de la venue de Richard Kandt, avaient-ils déjà compris les théories forgées par les Européens à leur sujet et, voyant tout ce qu'ils pouvaient en tirer en termes de prestige et pour lutter contre les rois Hutus et Twa qui refusaient de se soumettre, les avaient-ils adoptées ? Car à chaque instant ils prennent soin qu'on ne les confonde pas avec les Hutus. Quand Richard Kandt propose aux Tutsis des uniformes chamarrés, ils lui répondent que de tels vêtements sont tout juste bons pour les Hutus. Quand les Tutsis entendent affamer les hommes de Richard Kandt, ils dispersent sans ménagement aucun les Hutus qui s'approchent du campement avec des provisions. Et quand Richard Kandt surprend les Tutsis à mentir, ils se récrient et affirment qu'au contraire des Hutus, ils ne mentent jamais. Au grand étonnement de Richard Kandt, les Tutsis affirment qu'ils sont plus proches des Européens que des Hutus :

Ils me tinrent un long exposé au sujet des opinions amicales du roi envers les Allemands en général et envers moi en particulier. Le roi tenait absolument à m'envoyer aujourd'hui même, sinon demain à la première heure, des cadeaux de bienvenue. Seule une phrase se détacha sur leur verbiage et frappa mon esprit. En effet, ils me demandèrent comment je pouvais croire une seconde que les Tutsis étaient les ennemis des Européens. N'avaient-ils pas la même origine et n'étaient-ils pas les fils du même père ? Si encore ils étaient des Hutus, ces infâmes et méchants Hutus à la langue fourchue, prêts à toutes les méchancetés, et dont je devrais me garder à l'avenir de croire un traître mot quand ils calomnient les Tutsis.

[Sie hielten mir einen langen Vortrag über die freundlichen Gesinnungen des Königs gegen die Wadaki im allgemeinen und mich im besonderen. Der König würde unbedingt noch heute oder morgen Früh Gastgeschenke schicken. Aus der Monotonie ihres Phrasengewimmels stach nur ein Satz, mich frappierend, hervor. Sie sagten nämlich, wie ich glauben könnte, dass sie, die Watussi, Feinde der Europäer wären. Seien sie doch einer Abstammung und Kinder eines Vaters. Ja, wenn sie Wahutu wären, diese bösen, niederträchtigen doppelzüngigen, zu jeder Schlechtigkeit bereiten Wahutu, denen ich in Zukunft kein Wort glauben möge, wenn sie die Watussi verleumdeten]¹⁷.

Richard Kandt ne peut-il ou ne veut-il rien faire pour les Hutus ? Renie-t-il ou cultive-t-il le cousinage des Tutsis ? Une chose est sûre, dans *Caput Nili*, les Tutsis occupent une place plus importante que les Hutus, qui eux-mêmes sont davantage cités que les

Twa. Huit pages contiennent au moins une mention du nom « Batwa », douze pages contiennent au moins une mention du nom « Wahutu », quand le nom « Watussi » figure au moins quarante-deux fois. Logiquement, les lettres XXIII et XXIV, où Richard Kandt relate sa rencontre avec les Rwandais, contiennent le plus d'occurrences des mots « Watussi » et « Wahutu ». Mais le premier y est répété trente-six fois, le second neuf fois ; « Twa » n'est cité qu'une seule fois. La forme au singulier « Mhutu » n'apparaît qu'une fois dans ces deux lettres, quand on rencontre le singulier « Mtussi » à huit reprises. Cela signifie sans doute que les Tutsis sont davantage distingués en tant qu'individus, alors que les Hutus sont perçus comme un groupe indifférencié. Peut-être plus révélateur encore : le nom « Wahutu » apparaît pour la première fois au début de la lettre XXIII, et il n'est guère utilisé plus de trois fois après la fin de cette lettre, alors que le nom « Watussi », cité huit fois en tout avant le début de la lettre XXIII, est cité encore vingt-trois fois après la fin de la lettre. Le fait que Richard Kandt évoque les Tutsis avant le récit de sa rencontre avec eux, et en parle encore plusieurs fois après ce récit, trahit d'une part son impatience de les rencontrer et d'autre part l'effet durable que cette rencontre aura eue sur lui. Au fil des pages, Richard Kandt creuse encore le fossé qui sépare les Tutsis des Hutus en leur attribuant respectivement qualités et défauts. Le lecteur apprend ainsi que les Tutsis sont grands, réservés et fiers, et que les Hutus sont petits, indiscrets, geignards et peureux. À l'occasion, comme pour ne pas avoir à nommer les Hutus, Richard Kandt évoque leur activité par des verbes à la voix passive. Dans le passage ci-dessous, il regrette explicitement de ne pas voir de Tutsis et fait mine de ne pas voir les Hutus qui eux sont bien là, car qui est-ce qui approvisionne le campement sinon eux :

Je n'apercevais jamais aucun Tutsi ; j'apercevais certes leurs troupeaux de bœufs et leurs fermes, mais eux ne s'approchaient pas de moi, peut-être sur ordre « d'en-haut ». Mais ce n'est pas pour autant que je devais souffrir de la faim, car le marché de notre campement était chaque jour plus fréquenté. On nous apportait autant de vin, de farine, de viande et de bananes que le cœur et l'estomac de mes porteurs le désiraient.

[Watussi zwar sah ich nie; sah nur ihre Rinderherden und ihre Gehöfte, aber sie selbst hielten sich mir fern, vielleicht

¹⁷ *Ibid.*, p. 255.

auf Anweisung von „oben“. Aber deshalb brauchte ich doch nicht Hunger zu leiden, denn der Markt im Lager ward täglich lebhafter besucht. Wein, Mehl, Fleisch und Bananen wurden so viel gebracht, wie Herz und Magen meiner Träger begehren]¹⁸.

L'absence visible des Tutsis et la présence invisibilisée des Hutus trahit la hiérarchie opérée par Richard Kandt. Quant aux *nains* Twa, on pourrait parler à leur sujet d'impossible présence, tant elle est différée, hypothétique et fugitive. À la fin de la lettre XXIII, consacrée aux « géants » du pays, Richard Kandt annonce qu'il parlera de ses « nains » dans la suivante ; mais il faut attendre pour cela la lettre XXV. Là, nous apprenons que Richard Kandt a capturé deux femmes *naines* qui n'ont pas attendu d'être photographiées pour se sauver ; que ses hommes ont tué un vieillard qui mesurait « peut-être 140 voire 145 cm »¹⁹ ; qu'ils ont entraperçu d'autres *nains* cachés derrière des arbres ou prenant la fuite. Or le niveau de développement que Richard Kandt prête aux Tutsis, Hutus et Twa n'est pas seulement corrélé à leur taille, mais à toute leur apparence physique, fondant biologiquement le racisme qui affleure dans *Caput Nili*. Au XIX^e siècle (et jusque dans les années 1950), parce qu'on ne pouvait pas accepter que des grands Noirs aux visages délicats, civilisés qui plus est, fussent vraiment Noirs, on imagina qu'au fond ils ne l'étaient pas²⁰. Richard Kandt n'est pas le premier à formuler ce qu'on appelle l'hypothèse hamitique, du nom de Ham (ou Cham), le deuxième fils de Noé, Hem étant son premier fils. Juste avant lui, le comte von Götzen avait déjà noté la beauté des Tutsis, qui les distinguait des Hutus, et l'avait expliquée par des origines étrangères. Stanley aussi insiste sur les différences physiques entre Twa, Hutus et Tutsis²¹.

Mais le premier à formuler la théorie d'une ancienne migration en Afrique noire, plus particulièrement dans l'Afrique des Grands Lacs, fut John Speke en 1863²².

Une nouvelle fois, en guise de légitimation, Richard Kandt recourt à la rétrotopie. Si les Tutsis sont si différents des Hutus, c'est qu'ils sont une rémanence des chevaliers du Moyen-Âge européen :

Dès que l'enseigne qui me précède apparaît sur la dernière crête, avec son étendard que vient battre une courte rafale de vent, les collines tout autour de la résidence commencent à s'animer comme par enchantement. Des quatre coins de l'horizon, on voit des centaines de groupes de dix, vingt hommes, certains groupes en comptant beaucoup plus, confluer vers la résidence du souverain en portant leurs lances sur l'épaule. Et à nouveau l'imagination s'échauffe et croit voir revivre dans ce coin perdu d'Afrique les bannières des chevaliers et des écuyers, réchappées de gravures jaunies et de vieux livres. Quel étrange tableau : les milliers de silhouettes noires armées de lances qui brillent au soleil, le bariolage de tissus aux couleurs criardes, çà et là une litière fermée recouverte de nattes aux reflets jaunes, de longues files de jarres et de paniers – et tout ce joli monde, comme autant de ruisseaux qui viendraient alimenter un lac, suit les lignes claires des innombrables sentiers qui se croisent et se recroisent, arpente chaque crête et chaque versant vert-jaune, contourne les huttes et les enclos, serpente à travers les champs de mil mûr et les bananeraies, patauge dans les vallées marécageuses de roseaux et les ruisseaux paresseux, formant une masse toujours plus grande qui finit par venir s'enrouler autour de la clôture la plus extérieure du palais comme un gros boa aux écailles bigarrées.

[Sobald der vor mir schreitende Fähnrich mit dem in einem kurzen Windstoß flatternden Banner auf dem letzten Kamm auftauchte, beginnen wie auf Verabredung die Berge rings um die Residenz sich mit Leben zu erfüllen.

¹⁸ *Ibid.*, p. 262.

¹⁹ *Ibid.*, p. 286 : « *Dem von uns getöteten Häuptling, der ebenso wie die übrigen vielleicht 140 bis 145 Zentimeter groß war* ».

²⁰ Voir à ce sujet : Jean-Pierre Chrétien et Marcel Kabanda, *Rwanda. Racisme et génocide. L'idéologie hamitique*, Paris, Belin, 2013.

²¹ Henry Morton Stanley, *Dans les ténèbres de l'Afrique. Recherche, délivrance et retraite d'Emin Pacha*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1890, p. 350 : « Contrepartie des pygmées sylvains et rabougris, les Ouahouma sont de haute stature, bien formés, avec des traits presque européens », et p. 352-353 : « Après avoir voyagé en long et en large, nous constatons que tous les bergers ressemblent au beau Mtoussi par nous rencontré dans l'Oussoumboué [...] ; tous les agriculteurs, au contraire, ont les traits négroïdes autant qu'aucun Africain lippu de la côte occidentale. En pratiquant les pasteurs, nous remarquons bientôt qu'ils ont pour l'homme qui cultive la terre le même mépris d'un comptable de la Cité de Londres pour un garçon de charrie ».

²² John Hanning Speke, *Journal of the Discovery of the Source of the Nil*, chapitre 9 : « *It appears impossible to believe, judging from the physical appearance of the Wahuma, that they can be of any other race than the semi-Shem-Hamitic of Ethiopia. The traditions of the imperial government of Abyssinia go as far back as the scriptural age of King David, from whom the late reigning king of Abyssinia, Sahela Selassie, traced his descent. Most people appear to regard the Abyssinians as a different race from the Gallas, but, I believe, without foundation. Both alike are Christians of the greatest antiquity* [À en juger par leur apparence physique, les Humas ne peuvent pas appartenir à une autre race qu'aux populations sémitiques ou hamitiques d'Éthiopie. On peut faire remonter les traditions du gouvernement impérial de l'Abyssinie à l'époque du roi David, dont le roi d'Abyssinie, Sahle Selassié prétendait descendre. La plupart des gens semblent considérer les Abyssiniens comme une race différente des Gallas, mais je crois qu'ils ont tort. Les deux populations sont chrétiennes et d'une remarquable antiquité] ».

Aus allen Pfeilen der Windrose sieht man viele hunderte von Gruppen, zehn, zwanzig Mann stark, einzelne auch viel zahlreicher, mit geschulterten Lanzen sich auf den Herrschersitz zu bewegen. Und schon arbeitet die Phantasie wieder und sieht aus vergilbten Kupferstichen und verschollenen Büchern die Fähnlein der Ritter und Knappen in diesem verborgenen Winkel Afrikas zu neuem Leben erweckt. Ein seltsames Bild: die tausende von schwarzen Gestalten mit im Sonnenschein funkelnden Speeren, grelleuchtende Farben bunter Tücher, auch ein paar Sänften, die mit gelbschimmernden Matten bedeckt sind, lange Karawanen mit Krügen und Körben – und all dies wie Bäche, die einem See zufließen, auf den hellen Linien zahlloser, oft sich kreuzender Fußpfade über alle Rücken und alle die gelbgrünen Hänge, zwischen Hütten und Höfe, durch schnittreife Hirsefelder und Bananenhaine sich windend, durch morastige Schilftäler und träge Bäche watend, zu immer größeren Massen sich vereinend und zuletzt wie eine dicke buntgefleckte Riesenschlange sich rings um die äußerste Umzäunung der Residenz legend]²³.

Pour conserver quelque chose du Rwanda ancestral sans hypothéquer la rentabilité de la future colonie, Richard Kandt choisit de sacrifier les Hutus et s'appuie sur les Tutsis qu'il légitime en faisant mine de voir en eux les dignes héritiers de quelque croisé égaré sur le chemin de Jérusalem. Il ravive ainsi un très ancien topos, celui du royaume éthiopien du prêtre Jean, et mobilise tout un imaginaire néogothique très en vogue à la fin du XIX^e siècle.

Pastichant Hubert Reeves, qui faisait de la lumière une machine à remonter le temps et écrivait que regarder *loin*, c'était regarder *tôt*, on pourrait dire au sujet de Richard Kandt que regarder *ailleurs* c'est regarder *tôt*. Le Rwanda serait cet autre lieu (une *hétérotopie*), qui permettrait de remonter le temps et de faire revivre quelque chose du Moyen-Âge européen au cœur de l'Afrique : une *hétérorétrotopie*. Au risque de renouer avec le racisme et la condescendance en faisant du Rwanda et de ses habitants une éternelle enfance de l'humanité ; comme si on pouvait en apprendre beaucoup sur ce qu'avaient été les Européens en observant comment étaient toujours les Africains. Dans la lettre XX, Richard Kandt se rappelle un procès en sorcellerie moyenâgeux auquel il a assisté à Tabora et en conclut que les Noirs et « nous » les Européens ne « vivons pas dans le même siècle

[*leben nicht in dem gleichen Jahrhundert*] »²⁴. Affirmer ainsi que les sociétés humaines se développent en passant toutes par les mêmes étapes, et constater qu'à la fin du XIX^e siècle les Noirs de la côte orientale de l'Afrique ont plusieurs siècles de retard sur les Européens, c'est réaliser notamment le programme de Ernst Haeckel. De fait, au chapitre 28 de *Generelle Morphologie der Organismen*²⁵, paru en 1866, le biologiste allemand prétend faire de l'anthropologie une branche de la zoologie et appliquer aux sociétés humaines sa théorie de la recapitulation, selon laquelle chaque organisme vivant se développerait en adoptant tour à tour les caractères de tous les organismes ancestraux.

Caput Nili: une écriture (et une re-lecture) rétrotopique

La première génération d'explorateurs s'était montrée discrète : seul et sans arme, le Français René Caillé s'était fait passer pour un Musulman afin d'entrer à Tombouctou. Mais à la fin du XIX^e siècle, les explorateurs s'entourent de plusieurs centaines de personnes. Ces explorations laissent forcément des traces, et pas seulement quand l'explorateur est un administrateur colonial en puissance, comme c'est le cas du comte von Götzen, futur Gouverneur de l'Afrique orientale allemande, de Richard Kandt, futur Résident impérial au Rwanda, et du duc Adolf Friedrich zu Mecklenburg, futur Gouverneur du Togo. Le terrain cesse d'être vierge dès l'instant où l'Européen le foule. Richard Kandt en est bien conscient, qui dès les premières lignes de *Caput Nili* écrit :

Aujourd'hui, j'ai la chance de voir tout cela de mes propres yeux, mieux encore, j'aurai plusieurs années pour m'adonner librement à mes recherches, pour sonder et établir, jusqu'à sa plus infime cellule, la composition de cet organisme complexe, et ce avant que la civilisation occidentale, avec ses missionnaires et ses administrateurs, n'y ait infiltré des éléments étrangers.

[*Nun darf ich all dies mit meinen eigenen Augen sehen, und mehr als dies, darf jahrelang als freier Forscher alle*

²³ *Caput Nili*, p. 241.

²⁴ *Ibid.*, p. 200.

²⁵ Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen*, Berlin, Georg Reimer, 1866, p. 432.

*Zusammenhänge dieses komplizierten Organismus bis in seine feinsten Zellen ergründen und festlegen, ehe noch der Einfluss abendländischer Kultur durch Mission und Verwaltung ihn mit fremdartigen Elementen durchsetzt hat]*²⁶.

En se donnant plusieurs années avant que le Rwanda ne s'altère, Richard Kandt se montre bien optimiste. D'abord parce qu'une caravane de plusieurs centaines d'hommes s'abattant sur une contrée comme une nuée de sauterelles en fragilise aussitôt l'équilibre, ensuite parce que très vite, en termes d'exploitation des ressources, de système politique, de religion, tout change²⁷. J'ai déjà montré que les préjugés de Richard Kandt sur le Rwanda d'une part modifient sa perception des hommes et des choses, d'autre part indiquent d'emblée aux plus malins des Rwandais l'attitude à adopter avec lui. On peut dire qu'à chaque pas qu'il y fait, Richard Kandt arrache davantage le Rwanda à son passé. Sauf qu'il aura toujours hésité entre aller de l'avant et revenir en arrière. Quand, bien des années après son premier voyage, il sera chargé d'annoncer au roi du Rwanda qu'il devra désormais payer un tribut à l'Empire allemand, Richard Kandt en sera aussi fier que honteux : « Et dire que c'est moi qui devais, obéissant en cela à une sévère injonction, porter le premier coup de hache à ce fier tronc. [*Grade ich würde es sein, der einem harten Pflichtgebot folgend die Axt an diesen stolzen Baum legen sollte*] »²⁸. Dans sa préface à la troisième édition, Richard Kandt formule plus clairement encore sa nostalgie : « De temps à autre je pense : Quelle chance tu as eue, toi à qui il fut donné de connaître la vieille Afrique, et le temps d'avant le chemin de fer et le bateau à vapeur. [*Bisweilen denke ich: Wie gut ist es Dir ergangen, dass Du noch das alte Afrika gekannt hast, und die Zeit vor Eisenbahn und Dampfschiff*] »²⁹. Ces scrupules de colonisateur honteux affleurent dans l'écriture même de *Caput Nili*, qui est hésitante, faite de méandres qui en ralentissent le cours.

Il y a plus : contrairement à Stanley ou au comte von Götzen, Richard Kandt ne traverse pas l'Afrique, il ne file pas tout droit, mais fait le tour du Rwanda,

revenant plusieurs fois sur ses pas. Son récit, qui n'est certes pas linéaire, épouse son itinéraire. Voici ce qu'il en dit dans sa préface :

Ces lettres n'entendent pas relater mes voyages de façon parfaitement chronologique : 'Ce jour-là nous progressâmes de cinq parasanges'. Certaines portions, qui s'étirèrent sur des semaines, sont expédiées en quelques phrases, et d'autres sont carrément passées sous silence ; à l'inverse, une seule heure de voyage peut donner lieu à tout un chapitre, même si rien de palpitant ne s'est produit pendant ce temps.

[*Sie wollen vor allem keine chronologisch genaue Schilderung meiner Reisen sein: „An diesem Tage marschierten wir fünf Parasangen.“ Manche Abschnitte, die sich über Wochen erstreckten, sind in wenig Sätzen zusammengeschnürt und andere ganz fortgelassen; dafür kann einer einzigen Stunde ein ganzes Kapitel gewidmet sein, ohne dass sich in ihm irgendein aufregendes Erlebnis abspielt*]³⁰.

Caput Nili est un livre mouvant : autour de la quête des sources du Nil, qui est à la fois le prétexte du voyage et le fil conducteur de l'ouvrage, Richard Kandt multiplie les rêveries, les descriptions, les anticipations et les retours en arrière. Il finit même par faire de ces écarts le principe de construction de son texte, le comparant à la procession dansante et sautillante pratiquée dans la ville luxembourgeoise d'Echternach :

Je me suis de nouveau écarté du fil principal de mon récit ; un pas en avant, deux pas sur le côté, il semble que cela doive être le destin de ces lettres. Une sorte de procession dansante comme à Echternach.

[*Ich habe mich wieder vom Hauptpfad der Erzählung fortlocken lassen; einen Sprung vorwärts, zwei Sprünge seitwärts, das scheint nun einmal das Schicksal dieser Briefe zu sein. Ein variiertes Echternacher Pas*]³¹.

Je prendrai pour seul exemple le début de la lettre XXIII de *Caput Nili*. Dans le premier paragraphe, Richard Kandt décrit ce qu'il a sous les yeux à Mkingo le 14 juin 1898. Ce faisant, il fait un premier retour en arrière de plus de deux ans par rapport à la situation d'énonciation cadre de la lettre XXIII (Mganamukari, novembre 1900). Puis il y a une

²⁶ *Caput Nili*, p. 239.

²⁷ Voir à ce sujet : Gudrun Honke (dir.), *Au plus profond de l'Afrique. Le Rwanda et la colonisation allemande. 1885 – 1919*, Wuppertal, Peter Hammer Verlag, 1990.

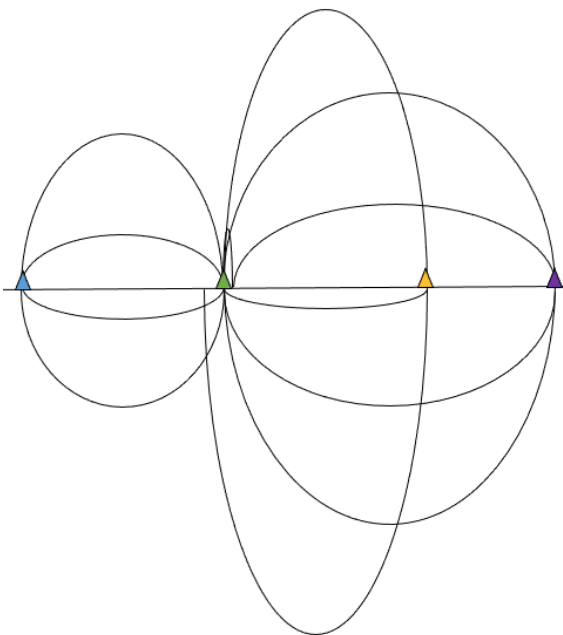
²⁸ *Caput Nili*, p. XXI.

²⁹ *Ibid.*, p. XIX.

³⁰ *Ibid.*, p. XXIII.

³¹ *Ibid.*, p. 476.

analepse : « deux ans plus tôt », Richard Kandt ignorait tout du Rwanda. Un retour à la situation d'énonciation est aussitôt suivi d'une prolepse : dans quelques jours, Richard Kandt verra le roi du Rwanda et il espère pouvoir passer plusieurs années dans ce pays. Suit une analepse : deux ans plus tôt, Richard Kandt découvrait l'œuvre du comte von Götzen, qui avait exploré le Rwanda en 1894. L'auteur revient à la situation d'énonciation, puis fait une prolepse : il rêve de passer plusieurs années au Rwanda. Après un retour au temps de l'énonciation, il y a une référence à la situation d'énonciation cadre (« Mais assez parlé de cela et revenons au présent. Puisse mon journal parler pour moi »), une analepse (« Il y a quatre jours »), puis un récit linéaire jusqu'à coïncider de nouveau avec la situation d'énonciation initiale : « Mais je suis mort de fatigue, et je décrirai demain ce qui s'est passé d'autre cet après-midi ». Ce mouvement pendulaire autour de la situation d'énonciation du 14 juin 1898 en soirée est indiqué sur l'axe chronologique suivant, où le mois de novembre 1900 est figuré par un triangle jaune, le 14 juin 1898 par un triangle vert, la découverte du livre du comte von Götzen en 1896 par un triangle bleu et la date estimée de son retour en Allemagne en violet ; les analepses sont figurées par des arcs placés au-dessous de l'axe chronologique et les prolepses par des arcs situés au-dessus de cet axe (la courbure des arcs est de plus en plus importante au fur et à mesure qu'on avance dans le texte) :



Cette écriture dansante et sautillante, qui revient toujours sur ses pas pour mieux s'en écarter à nouveau, nommons-la rétrotopique et voyons-y le moyen inventé par Richard Kandt d'évoquer plaisamment un pays où il se cherche et croit se retrouver.

Ces pas de côté ne suffisent pas toujours à annuler la monotonie du voyage de Richard Kandt. Lui-même constate que sans les noms propres, toujours différents et qui introduisent un peu de variété, son voyage ressemblerait à un « diorama circulaire [*ringförmigen Wandeldiorama*] »³², où les mêmes paysages ne cesseraient de défiler sous les yeux du spectateur/lecteur. Ces mêmes lieux qui reviennent à intervalles réguliers, ces *retrotopoi*, finiraient par lasser le lecteur si Richard Kandt n'avait pas placé dans son texte, « ça et là, de petits épisodes plaisants, tels des raisins secs dont on agrémente un gâteau qui sinon serait un peu fade [*hie und da kleine lustige Episoden wie Rosinen in einen etwas fade schmeckenden Kuchen eingestreut*] »³³.

Ironie du sort, ce livre vivant, ambivalent – à l'image de son auteur qui conclut ainsi sa préface à la première édition : « Je ne suis pas un livre sophistiqué, je suis un être humain avec ses contradictions. [*Ich bin kein ausgeklügelt Buch, ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch*] »³⁴ – sera figé après la Première Guerre mondiale, quand l'Allemagne perd toutes ses colonies, en un mémorial de l'ancien empire colonial. La préface de Franz Stuhlmann à l'édition de 1919 a même des accents rétrotopiques, au sens baumanien de projet de retour nostalgique à une époque révolue :

L'auteur et l'éditeur, tous deux si étroitement liés à la terre africaine à laquelle ils avaient chacun à leur manière consacré leur vie, ont disparu ; mais leur œuvre renaît et continuera de renaître aussi longtemps que resteront vivants en nous l'amour pour l'Afrique et la foi en notre droit imprescriptible sur notre colonie d'Afrique orientale allemande qui nous a été volée [...]. Puisse cette nouvelle édition de *Caput Nili* rendre hommage à la colonie d'Afrique orientale allemande et aux hommes qui y ont œuvré, et témoigner de la rapacité de nos ennemis. Qu'elle ne cesse de nous rappeler [...] : nous n'abandonnons pas l'Afrique orientale allemande ! Nous espérons la reconquérir ! Elle reste spirituellement

³² *Ibid.*, p. 194.

³³ *Ibid.*, p. 194.

³⁴ *Ibid.*, p. XXIV.

nôte ! Si ce livre y contribue, alors nous aurons parfaitement suivi la voie tracée par son auteur.

*[Autor und Verleger, beide so eng verknüpft mit dem afrikanischen Boden, dem sie jeder auf seine Art ihr Leben geweiht hatten, sind dahin; ihr Werk aber ersteht von Neuem und wird immer wieder erstehen, solange die Liebe zu Afrika und der Glaube an unser unvergängliches Recht auf die uns geraubte Kolonie Deutsch-Ostafrika in uns lebendig bleibt [...]. So mag die Neuauflage von Caput Nili dieses Mal ihre Reise antreten als ein Andenken an die Kolonie Deutsch-Ostafrika und an die Männer, die dort wirkten, als ein Memento für die Raubgier unserer Feinde. Es soll uns dauernd zurufen [...]: Wir geben innerlich Deutsch-Ostafrika nicht auf! Wir hoffen auf seine Zurückgewinnung! Es bleibt geistig unser! Dazu trage auch dies Buch bei, dadurch wirken wir am besten im Sinne seines Verfassers]*³⁵.

Franz Stuhlmann va jusqu'à expliquer que Richard Kandt était l'homme de la situation : car qui mieux qu'un psychiatre, rompu à tous les états mentaux, était capable de s'entendre avec des « peuples à demi-civilisés » ?

Curieusement, cet hommage recoupe partiellement celui rendu à Richard Kandt par Marita Keilson-Lauritz, qui considère qu'un marginal dans son propre pays, un homosexuel, était mieux qu'un autre susceptible d'être ouvert à l'altérité africaine. À la suite de Jacob Stockinger³⁶, qui fait notamment du voyage un motif privilégié de la littérature homosexuelle, elle pose comme hypothèse que les récits de voyage écrits par des homosexuels ont des traits distinctifs. Elle analyse d'abord le paratexte de *Caput Nili* et voit dans la dédicace à sa mère et à l'écrivain Richard Voß, dont le nom est imprimé en caractères plus grands, une subtile indication de la tendre amitié qui lie les deux hommes. Elle établit que *Bergfrieden* est le nom de la villa bavaroise du couple Voß avant d'être celui de la cabane de Richard Kandt au bord du lac Kivu. Elle fait du voyage en Afrique quelque chose comme une fuite ou une quête d'un espace de liberté : Richard Kandt serait parti pour prouver à son ami Richard Voß qu'il était digne de lui et/ou pour fuir le scandale et/ou pour échapper à la montée de l'antisémitisme. Elle observe qu'en remontant le

cours du Nil, c'est peut-être aussi une tête d'homme que Richard Kandt veut retrouver. Elle renoue avec le motif du miroir cher à Stockinger, en disant que Richard Kandt s'observe, se reconnaît dans les traits du dieu Nil, et cherche à se connaître dans *Caput Nili*. Elle conclut en voyant à l'œuvre dans *Caput Nili* « le miroitement (homotextuel) du monde familier (le chez-soi) – vécu comme hostile – dans un univers étranger/autre – plus ou moins teinté d'utopie [*die (homotextuelle) Spiegelung des – als feindselig empfundenen – Vertrauten (daheim), im – teilweise utopisch angereicherten – Fremden/Anderen*] »³⁷. Au moment de rédiger sa préface à l'édition de 1914, Richard Kandt se replonge dans son livre, qu'il n'avait pas rouvert une seule fois depuis sa parution dix ans plus tôt. Voici ce qu'il dit de cette expérience :

Je viens de finir de lire les dernières pages, qui respirent le bonheur qu'éprouve celui qui, reposant dans le giron de la nature bonne et maternelle, redevient un enfant, et sourit en observant les agissements étranges des « grandes » personnes – et je repose le livre [...] Je pense qu'il y a des livres qui sont l'esprit de celui qui les a rédigés, ou son sang ou son cœur, qui sont parfois ce qu'il a fait de plus grand et de plus noble et parfois ce qu'il a fait de plus ignoble et de plus bas. Mais ce livre est plus et il est moins, c'est à vous de voir. Car il est ma jeunesse, ce qui est irrémédiablement passé. Irrémédiablement. Maintenant vous comprenez, n'est-ce pas, pourquoi j'ai mis dix ans avant de remettre le nez dedans ?

*[Nun habe ich die letzten Seiten gelesen, die voll sind von dem Glück dessen, der im Schoße der mütterlich-gütigen Natur ruhend wieder zum Kinde wird, lächelnd über das wunderliche Treiben der „großen“ Menschen – und lege das Buch aus der Hand [...] Ich denke: Bücher gibt es, die sind der Geist dessen, der es schrieb, oder sein Blut und sein Herz, sind manchmal sein Hohes und Edles und manchmal sein Schlimmstes und Niedrigstes. Aber dies Buch ist mehr und ist weniger, - wie Ihr es nehmen wollt. Denn es ist meine Jugend, ist, was unwiederbringlich dahin ist. Unwiederbringlich. Wisst Ihr nun, warum ich mich ein Jahrzehnt lang scheute, hineinzusehen?]*³⁸

Le Rwanda comme « deuxième patrie [*zweite Heimat*] »³⁹, comme lieu où Richard Kandt recompose un monde familier (l'intimité de sa tente, sa cabane au bord du lac Kivu) au milieu d'une nature maternelle, comme lieu où il retrouve une

³⁵ *Ibid.*, p. XVI.

³⁶ Jacob Stockinger, « Homotextuality: A proposal », dans Louie Crew (dir.), *The Gay Academic*, Palm Springs, Etc Publications, 1978, p. 133-151.

³⁷ Marita Keilson-Lauritz, « Lauter schwule Reisen? Ein Versuch zu einer Theorie der Homotextualität am Beispiel von Richard Kandt, Wolfgang Cordan und Hubert Fichte », *Arcadia – International Journal for Literary Studies*, vol. 46, 2011, p. 18.

³⁸ *Caput Nili*, p. XXI.

³⁹ *Ibid.*, p. XX.

fraîcheur lui permettant de prendre du recul par rapport aux préjugés en vigueur en Europe ; mieux, le Rwanda comme lieu idéal où Richard Kandt retrouve la plénitude d'une vie antérieure dont le souvenir lui revient peu à peu devant la statue du Vatican ou la résidence du roi du Rwanda ; et encore, le livre même où sa jeunesse est recréée, et auquel il ne revient que plus tard, hésitant et nostalgique, quel autre nom leur donner que rétrotopie ?

Bibliographie

- ARISTOTE, *Histoire des animaux*, Paris, Vrin, 1986.
- BAUMANN, Oscar, *Durch Massailand zur Nilquelle: Reisen und Forschungen der Massai-Expedition des deutschen Antisklaverei-Komitee in den Jahren 1891-1893*, Berlin, Dietrich Reimer, 1894.
- BETHE, Heinrich, « Bericht über einen Zug nach Ruanda », *Deutsches Kolonialblatt*, 1899, p. 6-12.
- BINDSEIL, Reinhart, *Ruanda und Deutschland seit den Tagen Richard Kandts*, Berlin, Dietrich Reimer, 1988.
- , « À propos de *Caput Nili* de Richard Kandt » dans Pierre HALEN (dir.), *L'Afrique centrale dans les littératures européennes*, Brême, Palabres Éditions, 1999, p. 147-162.
- , « Richard Kandt und die indirekte Kolonialherrschaft in Ruanda », dans Ulrich VAN DER HEYDEN et Joachim ZELLER (dir.), ... *Macht und Anteil an der Weltherrschaft. Berlin und der deutsche Kolonialismus*, Münster, Unrast, 2005.
- , *Ruanda im Lebensbild des Afrikaforschers, Literaten und Kaiserlichen Residenten Richard Kandt*, Trêves, Société de géographie et Ruanda Komitee de Trêves, 2008.
- CHRETIEN, Jean-Pierre, *L'Afrique des Grands Lacs*, Paris, Flammarion, 2019.
- , « Hutu et Tutsi au Rwanda et au Burundi » dans Jean-Louis AMSELLE et Elikia M'BOKOLO (dir.), *Au cœur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et État en Afrique*, Paris, La Découverte, 2005, p. 129-165.
- CHRETIEN, Jean-Pierre et KABANDA, Marcel, *Rwanda. Racisme et génocide. L'idéologie hamitique*, Paris, Belin, 2013.
- DELFORGE, Jacques, *Le Rwanda tel qu'ils l'ont vu : un siècle de regards européens, 1862-1962*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- DORIGNY, Marcel, KLEIN, Jean-François, PEYROULOU, Jean-Pierre, SINGARAVELOU, Pierre, DE SUREMAIN, Marie-Albane, *Grand Atlas des empires coloniaux, Des premières colonisations aux décolonisations, XV^e-XXI^e siècle*, Paris, Éditions Autrement, 2019.
- FRANCHE, Dominique, *Généalogie du génocide rwandais*, Bruxelles, Éditions Tribord, 2004.
- VON GOETZEN, Gustav Adolf, *Durch Afrika von Ost nach West*, Berlin, Dietrich Reimer, 1895.
- , « À travers l'Afrique de l'Est à l'Ouest » dans *À travers le monde*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1895.
- GREINER, Andreas, « Permanente Krisen. Opposition, Kooperation und Konkurrenz ostafrikanischer Träger in europäischen Expeditionen » dans Sonja MALZNER, Anne D. PEITER (dir.), *Der Träger: Zu einer „tragenden“ Figur der Kolonialgeschichte*, Bielefeld, 2018, p. 181-204.
- HAECKEL, Ernst, *Generelle Morphologie der Organismen*, Berlin, Georg Reimer, 1866.
- HONKE, Gudrun (dir.), *Au plus profond de l'Afrique. Le Rwanda et la colonisation allemande, 1885-1919*, Wuppertal, Peter Hammer Verlag, 1990.
- JUNG, Karsten, « Richard Kandt. Forscher, empfindsamer Reisender, Stadtgründer, Kaiserlicher Resident – “a really good man” » dans Harald LÖNNECKER, Klaus GERSTEIN et Peter KRAUSE (dir.), *GDS-Archiv für Hochschul- und Studentengeschichte*, vol. 11, Essen, akadpress, 2021, p. 31-58.
- KANDT, Richard, *Caput Nili. Eine empfindsame Reise zu den Quellen des Nils*, Berlin, Dietrich Reimer, 1904.
- , *Meine Seele klingt. Nachgelassene Gedichte aus dem Kriege*, Berlin, Dietrich Reimer, 1918.
- KEILSON-LAURITZ, Marita, « Lauter schwule Reisen? Ein Versuch zu einer Theorie der Homotextualität am Beispiel von Richard Kandt, Wolfgang Cordan und Hubert Fichte », *Arcadia – International Journal for Literary Studies*, vol. 46, 2011.
- KIRCHHOFF, Albert, « Zu Dr. Richard Kandts Heimkehr aus Afrika », *Deutsche Kolonialzeitung*, n°19, 1902, p. 304-306.

- LANGHELD, Wilhelm, « Über einen Zug nach Ruhanda », *Deutsches Kolonialblatt*, n°6, 1895, p. 71-74.
- ZU MECKLENBURG, Adolf Friedrich, *Ins innerste Afrika: Bericht über den Verlauf der wissenschaftlichen Zentral-Afrika-Expedition 1907/08*, Leipzig, P. E. Lindner, 1909.
- MEYER, Hans, « Reiseberichte aus Ruanda und Urundi », *Mitteilungen aus den deutschen Schutzgebieten*, vol. 24, 1911.
- , « Ergebnisse einer Reise durch das Zwischenseengebiet Ostafrikas », *Mitteilungen aus den deutschen Schutzgebieten*, Ergänzungsheft Nr. 6, 1913.
- , « In Ruanda bei Richard Kandt, 1911 », *Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin*, Sonderband zur 100-Jahr-Feier, 1928, p. 145-157.
- VON PARISH, Francis Richard, « Zwei Reisen durch Ruanda 1902 bis 1903 », *Globus. Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde*, Brunswick, Fr. Vieweg & Sohn, 1904, vol. 26, n°1, p. 5-13.
- RAMSAY, Hans Gustav Ferdinand, « Uha, Urundi, Ruanda », *Mitteilungen aus den deutschen Schutzgebieten*, n°10, 1897, p. 177-181.
- , « Über die Expedition nach Ruanda und zum Rukwasee », *Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin*, vol. 25, 1898, p. 302-325.
- SAINT-DAVID, Stewart Addington, *In the presence. Eyewitness Accounts of Foreign Visitors to the Royal Court of Rwanda, 1894-1922*, Editions Elgiad, 2020.
- SPEKE, John Hanning, *Journal of the Discovery of the Source of the Nil*, Édimbourg et Londres, Blackwood, 1863 ; *Les Sources du Nil, journal d'un voyage de découverte*, trad. Paul-Émile Daurand-Forgues, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1864, vol. 9, p. 274-384.
- STANLEY, Henry Morton, *In Darkest Africa: Or the Quest, Rescue and Retreat of Emin, Governor of Equatoria*, New York, Scribner, 1890 ; *Dans les ténèbres de l'Afrique. Recherche, délivrance et retraite d'Emin Pacha*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1890.
- STOCKINGER, Jacob, « Homotextuality: A proposal » dans Louie CREW (dir.), *The Gay Academic*, Palm Springs, Etc Publications, 1978.
- STUHLMANN, Franz, *Mit Emin Pascha ins Herz von Afrika. Ein Reisebericht mit Beiträgen von Emin Pascha, in seinem Auftrage geschildert*, Berlin, Dietrich Reimer, 1894.
- , « Richard Kandt zum Gedächtnis », *Westermanns Monatshefte*, n°126, Braunschweig, 1918, p. 29-31.
- VOSS, Richard, *Aus einem phantastischen Leben – Erinnerungen*, Stuttgart, Verlag Engelhorn, 1920.

Rétrotopies, hétérotopies et utopies : politiques du simulacre chez Julian Barnes et Fanny Taillandier

Loïse Lelevé
Université de Lille

« Punir le réel, c'est ni plus ni moins ce qui fait tenir les classes moyennes debout¹ », écrit Nathalie Quintane dans *Que faire des classes moyennes ?*, un essai aussi sarcastique que l'indique son titre, où elle montre que « les valeurs et le mode de vie² » de ces classes donnent « du temps et de l'espace une sensation obsidionale : une même journée [...], dans un lieu contraint »³. Des injonctions normatives y structurent selon elle un imaginaire social uchronique, inscrit dans des lieux séparés, hétérotopiques⁴, où se construit, via l'école par exemple, un récit collectif eu égard auquel tout écart est sanctionné :

nos enfants porteront des blouses grises s'ils continuent [...]. S'ils continuent quoi ? S'ils continuent à ne pas être conformes à nos désirs, c'est-à-dire s'ils continuent à ne pas être comme dans les souvenirs qu'on croit qu'on a, c'est-à-dire s'ils continuent à être réels, et non fictifs. [S'ils continuent = nous punirons le réel⁵.]

On voit que ce récit tient moins de la fiction, c'est-à-dire d'une suspension volontaire de l'incrédulité à l'intérieur d'un jeu séparé de l'espace-temps de la réalité quotidienne⁶, que du simulacre au sens baudrillardien du terme : la représentation précède le réel, sans qu'on consente à l'effet d'illusion ainsi créé⁷. Ce simulacre est régressif et réactionnaire :

l'hétérotopie, comme « matérialisation d'un espace autre, qui invite également à un temps autre (hétérochronie) par sa force contestataire⁸ », se transformerait, dans les « lieux contraints » des classes moyennes, en rétrotopie conservatrice. Je fais ici l'hypothèse que deux « lieux contraints », qui leur sont fréquemment associés, pourraient sembler particulièrement représentatifs de ce processus : le parc à thème, accusé par exemple d'« aseptise[r] [le patrimoine] pour la consommation touristique et le loisir des classes moyennes⁹ », et le lotissement pavillonnaire. Ils sont thématiques dans les deux fictions sur lesquelles porte cet article et qui, en offrant des représentations fictionnelles de ces espaces, satirisent les lieux communs politiques qui leur sont attachés, et remettent du jeu dans les imaginaires sociaux liés à ces classes. Car, comme l'écrit Quintane, la « question n'est pas : Que faire des classes moyennes ? mais : Comment changer d'atmosphère ?¹⁰ » – autrement dit, pour les auteurs qui nous intéressent : comment construire, par le jeu de la feintise ludique partagée contre la régression autoritaire du simulacre, d'autres imaginaires politiques de et pour ces classes, en dehors des clichés socio-culturels qui les stigmatisent ?

¹ Nathalie Quintane, *Que faire des classes moyennes ?*, Paris, P.O.L., 2016, p. 25-26.

² *Ibid.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 23-24.

⁴ Voir Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, consulté le 13 septembre 2021, <http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>, 2004, vol. 2, n° 54, p. 12-19. URL : <http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>.

⁵ N. Quintane, *Que faire des classes moyennes ?*, *op. cit.*, p. 24-25.

⁶ C'est ce que suggère Jean-Marie Schaeffer, lorsqu'il propose de substituer, au traditionnel « *willing suspension of disbelief* » de S. Coleridge dans *Biographia Literaria*, la notion de « feintise ludique partagée » comme définition de la fiction : « Les deux caractéristiques de la fiction qu'il [Thomas Pavel] souligne – la libre adhésion et la délimitation spatiale et temporelle – sont des conséquences directes de la feintise ludique partagée : l'adhésion est libre parce que le dispositif fictionnel est une exemplification du mode d'interaction ludique, qui ne saurait s'établir que sur une base volontaire ; et, comme tout jeu, la fiction instaure ses propres règles, ce qui implique une suspension provisoire (et partielle) de celles qui valent en dehors de l'espace ludique. » Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 151.

⁷ Voir Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 10.

⁸ Sébastien Roman, « Hétérotopie et utopie pratique : comparaison entre Foucault et Ricœur », *Le Philosophoire*, consulté le 12 septembre 2022, <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2015-2-page-69.htm>, 2015, vol. 44, n° 2, p. 69-86.

⁹ Kim Duff, *Contemporary British Literature and Urban Space: After Thatcher*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 26-27.

¹⁰ N. Quintane, *Que faire des classes moyennes ?*, *op. cit.*, p. 101-102.

Dans *England, England*, un roman satirique de Julian Barnes paru en 1998, Sir Jack Pitman crée, sur l'île de Wight, un parc à thème reproduisant en un seul espace tous les lieux touristiques de Grande-Bretagne : tandis que le parc éponyme fleurit, l'Angleterre réelle périclité. Elle devient « Anglia », un État failli, revenu à des modes de vie artificiellement préindustriels, dont l'identité se construit, en miroir du kitsch d'« England, England », comme un patchwork des clichés du nationalisme anglais, par « invention de la tradition¹¹ ». À l'affirmation enthousiaste d'une ère de la réplique¹², promue par le parc, répond ainsi l'assomption mélancolique de la falsification du passé d'Anglia.

Symétriquement, dans *Les États et Empires du Lotissement Grand Siècle. Archéologie d'une utopie* (2016), Fanny Taillandier interroge la « stratégie résidentielle »¹³ des classes moyennes à travers une fiction postapocalyptique. Après un « Grand Fracas », une horde de « nomades » arrive dans l'ancien Parc de la Résidence de Lésigny, et, pour comprendre la logique pavillonnaire de la société sédentaire qui y vivait, mène une enquête « archéologique » qui dévoile le lotissement comme une rétrotopie en acte : un lieu conçu comme le fantasme d'une société de pionniers, singeant les colons des Amériques. Alors que Barnes crée une double rétrotopie fictive (le parc, Anglia) pour interroger les politiques nationalistes du Royaume-Uni contemporain, c'est la fictionnalisation d'un espace réel par Taillandier qui permet de l'exhiber comme une rétrotopie réactionnaire. Résumé ainsi, *Les États et Empires du Lotissement Grand Siècle* apparaît évidemment comme une fiction romanesque : pourtant, paru aux Presses Universitaires de France dans une collection scientifique, « Perspectives critiques », l'ouvrage se présente comme un pseudo essai de sciences humaines et entretient la confusion sur son appartenance générique et son cadrage pragmatique. C'est que les livres de Taillandier et Barnes sont des fictions réflexives qui mobilisent

directement les écrits de Debord¹⁴ et de Baudrillard sur le Spectacle et le simulacre pour penser en miroir les pouvoirs et les fonctions de la fiction. La réflexion fictionnelle sur des espaces faussés qui oscillent entre hétérotopie, utopie et rétrotopie révèle les politiques illibérales qui sous-tendent leurs pendants réels, tandis que la critique du simulacre fait la part du faux manipulateur et de la fiction heuristique. Dans son essai *Que faire des classes moyennes ?*, chercher à « changer d'atmosphère », c'était aussi pour Quintane refuser de s'en tenir aux constats pessimistes de Baudrillard et Debord, qu'elle cite et reprend elle aussi, et de penser les classes moyennes uniquement sur le modèle d'une irrémédiable aliénation née de la confusion généralisée du modèle et de la représentation. Je me propose de montrer ici que Barnes et Taillandier opèrent une semblable relecture critique de ces théories philosophiques, mais en adoptant des stratégies proprement fictionnelles parce que la fiction elle-même est proposée dans leurs œuvres comme remède au simulacre et à la régression rétrotopique.

Construire la rétrotopie fictive : défamiliariser les espaces des classes moyennes pour en exhiber les fondements politiques

Dans *Retrotopia*, Zygmunt Bauman décline son concept éponyme en quatre « retours » : à Hobbes, aux tribus, aux inégalités, à l'utérus. Il ouvre son essai sur l'image renversée de l'Ange de l'Histoire, qui « saisit le passé et le futur à l'instant où ils échangent leurs vertus et leurs vices respectifs¹⁵ ». Cette inversion des valeurs du passé et de l'avenir présente les mêmes caractéristiques que le Spectacle¹⁶ ou le simulacre¹⁷, si bien que la rétrotopie semble un phénomène trompeur, qui « punit le réel » au nom de l'appétence pour le passé, sans reconnaître le caractère fabriqué de la tradition

¹¹ Voir Eric John Hobsbawm et Terence Osborn Ranger (dir.), *L'Invention de la tradition*, traduit par Christine Vivier, Nouvelle éd. augmentée, Paris, Éditions Amsterdam, 2012.

¹² Julian Barnes, *England, England*, [1998], Londres, Picador, 1999, p. 55 ; Julian Barnes, *England, England*, traduit par Jean-Pierre Aoustin, Paris, Gallimard, 2002, p. 99.

¹³ Voir N. Quintane, *Que faire des classes moyennes ?*, op. cit., p. 32.

¹⁴ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, [1967], Paris, Gallimard, 1992.

¹⁵ Zygmunt Bauman, *Retrotopia*, traduit par Frédéric Joly, Paris, Premier parallèle, 2019, p. 10-11.

¹⁶ Le « Spectacle » au sens de Debord « inverse le réel » (G. Debord, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 18.), car « [d]ans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux » (p. 23).

¹⁷ Voir Z. Bauman, *Retrotopia*, op. cit., p. 31.

qu'il invoque¹⁸. Contre le simulacre nostalgique, l'écart de la fiction autorise Barnes et Taillandier à ne pas uniquement penser le présent sur le mode du retour, à complexifier les rapports entre passé et avenir, et à mobiliser la notion de croyance pour sortir de l'emprise de l'illusion passive et défamiliariser le réel pour mieux le voir.

La première étape de ce travail mobilise la fiction comme un outil de déconstruction de la *doxa* socio-politique liée au parc ou au pavillon : le monde fictionnel devient un univers expérimental où examiner les discours de promotion ou de stigmatisation de ces rétrotopies. Barnes écrit *England, England* dans la décennie qui suit la mise en place par le pouvoir thatcherien d'une politique patrimoniale nationaliste : Kim Duff a par exemple montré combien la mise en valeur de l'« heritage » se concentre alors autour d'une défense de l'anglicité qui écarte les autres composantes nationales du Royaume-Uni, les classes populaires, et les minorités. Cette politique mémorielle qui masque ses enjeux classistes et impérialistes s'adosse à une reconstruction artificielle du passé qui transforme selon elle le territoire anglais en un gigantesque « parc à thème¹⁹ ». Mais si « England, England » est dès lors fréquemment analysé comme une « satire dystopique de l'industrie de l'« heritage »²⁰ », le texte de Barnes dépasse la simple parodie grinçante d'une société de loisirs de masse aliénée pour prendre au sérieux la puissance du simulacre contenue implicitement dans la politique patrimoniale Tory qui réinvente le passé sous couvert de le préserver, et celle de la réplique que charrie l'expérience du Spectacle. Dans le roman, le parc « England, England » n'est pas une représentation possible de l'Angleterre : il est appelé à être l'Angleterre elle-même, la nostalgie rétrotopique de la politique de l'heritage s'y actualisant dans un lieu réel qui supplante à terme le pays original²¹. « Il n'est pas

question ici de parc à thème, [...] ni de centre de préservation du patrimoine. [...] Nous offrons la chose elle-même. [...] We are not talking theme park [...]. We are not talking heritage centre. [...] We are offering the thing itself²². C'est pourquoi il peut, à terme, effacer « la Vieille Angleterre » [« Old England »] et s'imposer, de toute la redondance de son nom, comme la seule Angleterre possible. Le pouvoir de la rétrotopie fait de la réplique la fabrique de l'authentique : dans le monde renversé du parc à thème, « nous ne pouvons appréhender la chose authentique qu'au moyen de la réplique » [« we can approach the real thing only by means of the replica²³ »], et « au bout d'un moment la chose authentique devient la réplique » [« after a while the real thing becomes the replica²⁴ »], si bien que le kitsch assumé du parc est ironiquement le meilleur garant de son efficace poétique et politique. Il s'agit de fonder un récit historique dont le critère n'est évidemment pas le vrai, mais l'efficacité narrative : le « contemporain²⁵ » y est le nom d'une activité d'adaptation qui doit transformer des symboles datés en clichés commercialisables à prétention universelle. Le parc est une construction performative qui, en réinventant le passé, informe le présent, dans un jeu de reflets hyperréel entre « then » et « now » uniformisant et exclusif²⁶. L'exagération fictionnelle permet de révéler, en la poussant au bout de sa logique absurde et dangereuse, la puissance inquiétante du simulacre mémoriel et politique, au-delà de sa seule critique ludique et satirique.

De même, *Les États et Empires du Lotissement Grand Siècle* intervient après des décennies de stigmatisation socio-culturelle de l'« habiter » pavillonnaire propre aux classes moyennes²⁷, que Taillandier thématise pour en rappeler la dimension classiste : « Personne, à l'époque de la fondation du Lotissement Grand Siècle, [...] n'a parlé de lui

¹⁸ *Ibid.*, p. 11-12.

¹⁹ K. Duff, *Contemporary British Literature and Urban Space*, op. cit., p. 5-6.

²⁰ Christine Berberich, « England? Whose England? (Re)constructing English Identities in Julian Barnes and W. G. Sebald », *National Identities*, consulté le 7 juillet 2023, <https://doi.org/10.1080/14608940801997242>, juin 2008, vol. 10, n° 2, p. 177.

²¹ Voir K. Duff, *Contemporary British Literature and Urban Space*, op. cit., p. 47.

²² J. Barnes, *England, England*, op. cit., p. 59., trad. cit. p. 106.

²³ *Ibid.*, p. 60., trad. cit. p. 107.

²⁴ *Ibid.*, p. 61., trad. cit. p. 109.

²⁵ « Tout ça est trop daté. Donnez-moi du contemporain. » [« It's all too then. Give me now. »] *Ibid.*, p. 120., trad. cit. p. 204.

²⁶ Sur les politiques racistes, classistes et sexistes du parc de fiction, voir Vera Nünning, « The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes' *England England* », *Anglia - Zeitschrift für englische Philologie*, consulté le 19 octobre 2022, <http://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/ANGL.2001.58/html>, octobre 2001, vol. 119, n° 1, p. 74.

²⁷ Voir Arthur Pétin, « L'habiter pavillonnaire à la française : explorations fictionnelles et reconfigurations critiques » dans Christophe Duret et Christiane Lahaie (dir.), *Ici et maintenant. Les représentations de l'habiter urbain dans la fiction contemporaine*, Québec, Lévesque, 2022, p. 301-302.

autrement que pour le dénoncer. [...] Personne n'a sincèrement essayé de comprendre [l]es vingt millions [d'habitants de lotissements]²⁸ ». C'est aussi la théorie de Quintane lorsqu'elle montre combien cette stigmatisation est solidaire de la « réputation détestable »²⁹ des classes moyennes, qui vivent dans un habitat conçu « comme une punition sociale³⁰ », reposant sur des normes coercitives, une impuissance politique et la soumission aux illusions sociales du Spectacle, comme l'affirme Debord qu'elle cite : « Ce sont des salariés pauvres qui se croient des propriétaires, des ignorants mystifiés qui se croient instruits, et des morts qui croient voter. »³¹ Le choix d'un cadre post-apocalyptique par Taillandier rejoint dès lors en partie la poétique de l'exagération fictionnelle de Barnes, et vise comme dans le roman anglais à éviter la seule satire facile pour complexifier l'analyse politique d'un espace à la fois indéniablement réactionnaire et socialement méprisé. Le brouillage générique entre fiction et non-fiction mime pour les déjouer les procédés « archéologiques » des enquêtes de sciences humaines pour suggérer l'insuffisance d'une approche purement extérieure, surplombante et objectivante de cet espace. Si on postule, comme le fait Taillandier, qu'on ne peut comprendre en contexte le choix de l'habiter pavillonnaire (personne n'ayant « essayé de comprendre », c'est-à-dire aussi de prendre part, sans se réfugier dans une pure position d'extériorité critique, à la logique du lotissement), la création d'un monde possible fictionnel permet de mieux en analyser les présupposés, parce qu'elle les rend brutalement visibles. La prémisse invraisemblable (une Angleterre littéralement réduite à un parc à thème, une représentation science-fictionnelle du présent), fait en effet émerger deux ressorts cachés du parc et du lotissement : la confusion organisée de la

représentation et du réel, et l'imaginaire régressif qu'elle autorise.

Dans ces récits, cette confusion se met en place grâce à deux processus : d'une part, une structuration spatiale qui favorise la création de cet imaginaire régressif, par l'invention d'une industrie touristique *ad hoc*³², ou le dessin du plan du Lotissement ; et, d'autre part, une relecture ironique de théories postmodernes au service d'une industrie capitaliste et conservatrice.

Fonctions politiques des espaces rétrotopiques : colonisation et marchandisation

Selon les nomades qui enquêtent chez Taillandier, « le plan du Lotissement devrait être l'expression parfaite de la vision que le pouvoir se fait de son rôle et de son peuple³³ ». Il dessine « un labyrinthe [où] le centre se dérobo, cachant [...] un illusoire espace commun³⁴ », qui vise à « ne jamais faire coïncider les individus sujets et le pouvoir décisionnaire³⁵ ». Derrière leur façade de produits de la « démocratie libérale³⁶ », le Lotissement fictif et, par jeu de miroir, l'actuel Lésigny, sont ainsi recatégorisés comme des espaces produisant des mythes politiques coercitifs³⁷, tout en étant produits par ces mythes, dans un effet de précession des simulacres. L'autrice effectue en fait une relecture critique de ce qu'elle avait démontré dans un article de la revue *Urbanités*³⁸ : les premiers habitants du Lotissement se vivaient comme des pionniers, apportant paix et civilisation à des terres sauvages. Cette vision réactionnaire de la banlieue est ironisée dans la fiction qui la prend au pied de la lettre, dans un « Mémoire de M. Champlain, premier gouverneur

²⁸ Fanny Taillandier, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle. Archéologie d'une utopie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016, p. 49.

²⁹ N. Quintane, *Que faire des classes moyennes ?*, op. cit., p. 40.

³⁰ *Ibid.*, p. 34.

³¹ *Ibid.*, p. 45.

³² Voir Cornelia Macsiniuc, « Post-Tourism And The Motif Of Regression In Julian Barnes's *England, England* », *Messages, Sages and Ages*, 2015, vol. 2, n° 2, p. 67.

³³ F. Taillandier, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle*, op. cit., p. 38.

³⁴ Fanny Taillandier, « Banlieues françaises / Le lotissement comme utopie. Pour une appropriation littéraire et philosophique du lotissement Levitt et de ses avatars », *Urbanités*, consulté le 31 mars 2019, <http://www.revue-urbanites.fr/le-lotissement-comme-utopie-pour-une-appropriation-litteraire-et-philosophique-du-lotissement-levitt-et-de-ses-avatars/>, 14 octobre 2015, Hors numéros. Dossier Régional « Banlieues françaises, 2005-2015 », p. 40.

³⁵ F. Taillandier, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle*, op. cit., p. 40.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Voir Julien Giry, « Le conspirationnisme. Archéologie et morphologie d'un mythe politique », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0040, 3 juin 2016, vol. 1, n° 249-250, p. 40-50.

³⁸ F. Taillandier, « Banlieues françaises / Le lotissement comme utopie », art. cit.

délégué du Lotissement Grand Siècle³⁹ » qui fait de l'installation dans l'ensemble pavillonnaire une entreprise de peuplement de nouvelles terres. La fascination pour le rêve américain, fondé sur le confort individuel, la consommation et l'entre-soi communautaire, se fait idéal de colon dans les propos du nouveau Champlain de banlieue, qui ne dédaignent pas les clichés sexistes ou racistes sur les « indigènes »⁴⁰. Le lotissement est ainsi dévoilé comme espace uchronique, factice et régressif : ses « pionniers » s'y abstraient, dans leur paradis normatif, de l'espace socialisé des autres, exclus⁴¹. L'investigation démystifiante des nomades métamorphose ainsi la rétrotopie illibérale du Lotissement en hétérotopie fictionnelle capable de refléter les impasses des « démocraties libérales », et de dévoiler les structures des espaces où s'actualisent des mythes politiques qui autorisent des pratiques de contrôle social. L'exploration du lotissement prend sens dans le va-et-vient, construit par l'enquête fictive, entre ses caractéristiques concrètes et les représentations sociales qui en sont données et qu'il produit de lui-même : en traitant le pavillon comme relique d'une ère incompréhensible, l'autrice en fait un objet artificiel où modèle et représentation sont indissociables et réflexifs, et non confondus comme dans le simulacre. En devenant représentation fictionnelle, le lotissement n'est plus seulement ainsi un espace rétrotopique qui contribue à la construction d'un imaginaire politique réactionnaire fossilisé dans des structures spatiales, mais relève aussi de ce que Kendall Walton appelle des « supports dans des jeux de faire-semblant⁴² » [“props in games of make-believe”] : la mimesis permet « générer des vérités fictionnelles⁴³ » qui remettent du jeu dans les représentations normatives du lotissement et, parce

qu'elles reposent sur une différence fondamentale entre vérité et fiction⁴⁴, rétablissent l'écart entre modèle et représentation.

Barnes interroge lui aussi le lien entre mythe politique coercitif incarné dans un espace rétrotopique construisant des simulacres et imaginaire colonial. La marchandisation manipulatoire de l'histoire anglaise⁴⁵ par « England, England » est explicitement présentée par Pitman comme une reprise ironique du projet impérialiste britannique via la mobilisation, comme chez Taillandier, de la métaphore des « pionniers⁴⁶ » :

la Grande-Bretagne avait jadis maintenu sous sa domination d'immenses territoires à la surface du globe [...]. Alors qu'est-ce cela leur laissait ? Quelque chose qui avait pour nom le Royaume-Uni et qui [...] ne méritait guère cette épithète. [...] [L'Angleterre - [...] [est] - une nation très ancienne, dotée d'une histoire [...] éminemment commercialisable [...]. Nous sommes les nouveaux pionniers. Nous devons vendre notre passé aux autres nations en le présentant comme leur avenir !

[Britain had once held dominion over great tracts of the world's surface [...]. So where did that leave us now? With something called the United Kingdom which [...] didn't live up to its adjective. [...] England - [...] [is] - a nation of great age, great [...] history [...] eminently marketable [...]. We are the new pioneers. We must sell our past to other nations as their future!⁴⁷]

Le divertissement régressif⁴⁸ révèle une entreprise agressive de domination qui culmine avec la supplantation de la « Vieille Angleterre » ; pour parler comme Bauman, le « retour à l'utérus » symbolisé par l'univers sécurisant du parc à thème est un autre paradis normatif fondé sur le fantasme de la conquête d'une terre vierge, libre pour toutes les exploitations lucratives, et tous les mythes susceptibles d'« unifier » de manière réactionnaire

³⁹ F. Taillandier, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle*, op. cit., p. 56.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 59-60.

⁴¹ *Ibid.*, p. 65.

⁴² Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, (Mass.), Harvard University Press, 1990, p. 12. Toutes les traductions de cet ouvrage sont les miennes.

⁴³ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁴ Si la croyance vise la vérité et peut donc être correcte ou incorrecte (p. 39), la fiction ne relève pas d'une forme de vérité (contrairement à ce que l'expression « vérité fictionnelle » pourrait suggérer, cf. p. 41). Elle se définit proprement, selon Walton, comme « support dans des jeux de faire semblant ». *Ibid.*, p. 72. Le simulacre vise à faire croire en la vérité des imaginaires construits grâce à lui ; la fiction relève d'un *faire-semblant* bien compris.

⁴⁵ Voir J. Barnes, *England, England*, op. cit., p. 70-71.

⁴⁶ Une métaphore récurrente dans les représentations fictives de l'habitat pavillonnaire. Voir A. Pétin, « L'habiter pavillonnaire à la française », art. cit., p. 319.

⁴⁷ J. Barnes, *England, England*, op. cit., p. 38-40., trad. cit. p. 71-74.

⁴⁸ Voir James J. Miracky, « Replicating a Dinosaur: Authenticity Run Amok in the “Theme Parking” of Michael Crichton's *Jurassic Park* and Julian Barnes's *England, England* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, consulté le 7 juillet 2023, <https://doi.org/10.3200/CRIT.45.2.163-171>, 2004, vol. 45, n° 2, p. 166.

une nation qui menace de se dissoudre dans la « modernité liquide » postcoloniale. Ce que démontrent en le déconstruisant Barnes et Taillandier, c'est ce que le parc comme le lotissement promettent une rassurante homogénéisation socio-culturelle, fondée sur la ségrégation délibérée du « retour aux tribus » de Bauman : ce sont des réalités insulaires qui empêchent la création d'un espace commun, donc d'une politique émancipatrice – qui trouve, quant à elle, son lieu dans la conversion de ces rétrotopies en hétérotopies fictionnelles.

La critique romanesque des discours politiques postmodernes

À cette structuration de l'espace au service d'un imaginaire colonial régressif s'ajoute, pour construire la rétrotopie, dans les deux romans, le détournement de discours postmodernes sur le lien entre capacité à identifier les simulacres et agentivité politique des citoyens. Chez Barnes, le personnage satirique de « l'intellectuel français » cite le texte de Debord (« "Tout ce qui était directement vécu [...] est devenu simple représentation⁴⁹." ["All that was once directly lived [...] has become mere representation⁵⁰."]), mais pour mieux le renverser⁵¹. À l'angoisse politique de l'indistinction du vrai et du faux, son discours substitue une promotion enthousiaste du règne de la réplique :

Autrefois il y avait seulement le monde, vécu directement. Maintenant il y a la représentation [...] du monde. [...] Nous devons exiger la réplique, puisque la réalité, la vérité, et l'authenticité de la réplique sont celles que nous pouvons posséder, appréhender [coloniser dans le texte anglais], réordonner, dont nous pouvons jouir et finalement [...] affronter et détruire.

[Once there was only the world, directly lived. Now there is the representation [...] of the world. [...] We must demand the replica, since the reality, the truth, the authenticity of the replica is the one we can possess,

colonize, reorder, find jouissance in, and, finally, [...] confront, and destroy⁵².]

Barnes lui fait appliquer jusqu'à l'absurde les théories du Spectacle et du simulacre : seule la réplique, dans ce monde renversé censément « profondément moderne » [« profoundly modern⁵³ »], permet un retour à la réalité – mais un retour rétrotopique, fondé sur une captation nostalgique du monde. Dans une telle stratégie « coloniale » où la réalité construite par la réplique n'est qu'un produit offert à la jouissance comme à la destruction, la confusion organisée entre réel et représentation aboutit au libéralisme le plus brutal. Il a pour résultat de vider la pensée postmoderne de toute substance : ce qui est profondément moderne, c'est le postmoderne poussé dans ses retranchements tardo-capitalistes.

Chez Taillandier, cette confusion est symbolisée par les téléviseurs, qui incarnent la réduction de la vérité à la foi par les habitants des pavillons : « en eux devait résider la foi, ce qu'ils tenaient pour vérité⁵⁴. » On retrouve le renversement grinçant des idées de Debord :

Avec la télé, certains se mirent à considérer que « tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation » [...]. [L]eur conscience prenait la première place dans l'ordre des choses. [...] La vérité, ils la cherchaient dans leur reflet. Tel était le culte, et tel était le message : l'illusion est le réel⁵⁵.

Les désirs commercialement fabriqués de la société pavillonnaire interdisent une libération de la conscience qui serait synonyme d'adhésion consentie à la mythologie du Lotissement : dans le miroir pavillonnaire, le narcissisme des habitants aboutit à la confusion du moi et du reflet prise pour vérité. Comme le parc, le lotissement fonctionne dans la diégèse comme une hétérotopie pervertie : il ne renvoie pas une image critique des autres lieux réels, mais s'avère, dans sa structure, dystopique. Car le Lotissement est un « Léviathan⁵⁶ » : tel qu'il

⁴⁹ « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. » G. Debord, *La Société du Spectacle*, op. cit., p. 15.

⁵⁰ J. Barnes, *England, England*, op. cit., p. 54-55., trad. cit. p. 98.

⁵¹ Sur l'attitude ambivalente de Barnes à l'égard des théories de Debord et Baudrillard, voir Edward Barnaby, « Epilogue: "Those old soixante-huitards" — Debord as Spectacle in Julian Barnes' *England England* » dans *Realist Critiques of Visual Culture: From Hardy to Barnes*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018, p. 167-181.

⁵² J. Barnes, *England, England*, op. cit., p. 54-55., trad. cit. p. 97-99.

⁵³ *Ibid.*, p. 53., trad. cit. p. 95.

⁵⁴ F. Taillandier, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle*, op. cit., p. 90.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 90-92.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 98.

est représenté par Taillandier, on peut l'interpréter comme une réponse au « retour à Hobbes » qui caractériserait la modernité liquide, cette décorrélation de la puissance et du pouvoir politique qui aboutit à une atomisation du corps social selon Bauman. Le Lotissement promeut en effet parodiquement un « état de parpaing » opposé à « l'état de nature » hobbesien.

Le parpaing devient dans le récit, par double-sens ironique, l'emblème des classes moyennes pavillonnaires : « tout le monde déplore le parpaing, son capital culturel à pleurer, son goût grégaire, son absence totale de vocation esthétique, et pourtant personne ne s'en passe. »⁵⁷ Le caractère « gris et immuable, comme le non-mot d'un non-discours »⁵⁸ du parpaing signe son impuissance politique, et en fait le représentant de la civilisation des « sédentaires ». Le point de vue post-apocalyptique décrypte les « non-discours » capitalistes⁵⁹ du lotissement, et la description humoristique du pavillon comme société dystopique de parpaings⁶⁰ révèle le contrôle social autoritaire de la société sédentaire : « En embrassant l'état de parpaing qu'était le Lotissement Grand Siècle, ils avaient été transformés en sujets dociles »⁶¹. Derrière l'effet comique de la réécriture de Hobbes, se joue une critique sardonique des rapports de force sous-jacents à la cité pavillonnaire, sans retomber dans une stigmatisation manichéenne de ses habitants : « Les parpaings sont les sujets du Léviathan qu'ils ont choisi par contrat. Sans ce contrat, à l'état de nature, le parpaing est à lui-même menace : [...] Perpetuus perpetui lupus, le parpaing est un loup pour le parpaing. »⁶² La parodie de la citation latine permet de critiquer l'anthropologie négative d'Hobbes qui rend possible la construction du Lotissement comme (contre)utopie. C'est aussi un

moyen de définir ce que peut être la fiction : une investigation non pas philosophique ou scientifique, mais ludique, qui mobilise le jeu sur le langage, le cadre spatio-temporel, le point de vue et les ressorts de la rétropopie fictive pour construire un discours ni complaisant ni stigmatisant sur la vie pavillonnaire.

Naviguer dans la rétropopie : fiction, croyance et illusion

Car la lecture de la fiction implique un faire-croire ou faire-semblant qui n'est pas la fascination suscitée par le simulacre ni la résignation provoquée par le repli sur « l'état de parpaing », mais une participation active et réflexive à un jeu mimétique⁶³, enrichie par un engagement critique qui permet une agentivité herméneutique⁶⁴. Quintane reprend Debord représentant les adeptes du Spectacle comme « [s]éparés entre eux par la perte générale de tout langage adéquat aux faits⁶⁵ ». Elle suggère qu'il faut donc, pour décrire la condition des classes moyennes, d'une part, retrouver une langue véridictive, qui puisse tenir un discours adéquat sur la situation pavillonnaire ou l'industrie des loisirs. Et, d'autre part, retrouver une langue comme instrument de liaison : contre un point de vue surplombant qui, sous couvert d'objectivité, réifie ces classes, elle propose une « observation participante⁶⁶. » Or cette pratique n'est pas sans rappeler l'attitude cognitive et ludique qui est celle des destinataires d'une fiction, dans la théorie de Walton qui associe participation et observation⁶⁷, ou dans celle de l'immersion fictionnelle développée par Schaeffer, où l'apprentissage par observation se prolonge dans une activité de modélisation

⁵⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁶¹ *Ibid.*, p. 98.

⁶² *Ibid.*, p. 30-31.

⁶³ « Les participants à des jeux de faire-semblant, qui sont à la fois pour eux-mêmes des supports de jeu réflexifs et des imagineurs, imaginent des actions de représentation elles-mêmes qu'elles sont des exemples de leur agir, et ils imaginent cela d'un point de vue interne. » ; « Apprécier des œuvres représentationnelles est avant tout une question de participation ». [“Participants in games of make-believe, being at once reflexive props and imaginers, imagine of the actual representing actions that they are instances of their doing things, and they imagine this from the inside.”; “Appreciation of representational works of art is primarily a matter of participation.”] K.L. Walton, *Mimesis as make-believe*, op. cit., p. 213.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 237.

⁶⁵ N. Quintane, *Que faire des classes moyennes ?*, op. cit., p. 47.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁷ « Nous ne nous contentons pas d'observer des mondes fictionnels de l'extérieur. Nous y vivons (dans les mondes de nos jeux, non dans les mondes des œuvres) [...]. » [“We don't just observe fictional worlds from without. We live in them (in the worlds of our games, not work worlds) [...].”] K.L. Walton, *Mimesis as make-believe*, op. cit., p. 273.

mimétique⁶⁸ permise par l'immersion. L'immense avantage de l'immersion fictionnelle dans le cadre de la « feintise ludique partagée » est que, contrairement au simulacre, elle « accède aux représentations avant qu'elles ne soient traduites en croyances⁶⁹ » : elle « exclut tout état d'illusion au niveau de la conscience et des croyances. Dès lors [...] que notre conscience elle-même est leurrée, nous ne nous trouvons plus en état d'immersion fictionnelle, mais dans l'illusion au sens commun du terme. Mais du même coup nous ne nous trouvons plus dans le champ de la fiction⁷⁰. » C'est ce qui justifie, il me semble, l'entreprise de Barnes et Taillandier de transformation d'espaces rétrotopiques réels (Lésigny, l'Angleterre de l'héritage) en hétérotopies fictionnelles. Si, comme le suggère Quintane, une « observation participante », librement consentie et sans illusion, est l'outil cognitif (pour comprendre) et épistémologique (pour modéliser) le plus efficace pour penser les « lieux contraints » des classes moyennes, alors l'espace ludique fictionnel semble le plus adapté à cette pratique, et la thématization dans les récits de Barnes et de Taillandier de la croyance, y compris dans le dispositif créé par le simulacre, dès lors qu'elle est délibérée, permet de penser un autre rapport à la rétrotopie qu'une fascination béate ou une condamnation pure et simple.

Il y a bien en effet, chez Taillandier, la volonté de trouver un langage adéquat, à la fois juste et démystifiant, pour dire le pavillon : c'est celui du Grand Siècle, qui rend le Lotissement à un statut d'énigme à considérer autrement que comme un lieu commun socio-politique. Par renversement ironique, la langue autre qui sert aux nomades à déchiffrer l'idéologie du lotissement est celle qui permet à l'autrice de défamiliariser un espace cliché : « La langue du nouveau village n'a pas survécu au temps – peut-être n'avait-il rien à dire ; ou du moins, qu'il ne s'exprimait pas. En revanche, la langue du Grand Siècle, dont le Lotissement porte le

nom, nous est parvenue. Aucune autre langue n'est disponible, la pierre de Rosette n'a que deux faces. Les mots du Grand Siècle serviront de clé d'accès au Lotissement [...]»⁷¹. Par l'écart introduit par la pensée du XVII^e siècle, les « nomades » peuvent redonner voix, même dans une langue artificielle, à une civilisation silencieuse par son propre consumérisme⁷². Il ne s'agit pas seulement de voir dans le plan du Lotissement les traces d'une mythologie politique ; il s'agit d'accorder du crédit aux croyances de ses habitants pour les comprendre. Certes, le texte ironise sur la corrélation entre le mythe politique et le système capitaliste du crédit sur lequel il se fonde, rappelant l'étymologie commune de crédit et credo et le fait que durant le « Grand Siècle, crédit et credo peuvent aussi bien l'un que l'autre désigner la foi et le prêt. Un credo vous engage et doit être remboursé »⁷³. Mais cette corrélation permet aussi de prêter foi aux croyances mises en jeu dans le Lotissement : « l'archéologie nous parle de nous. [...] Nous [...] avons été séduits par cette hypothèse : qu'au Lotissement Grand Siècle se soient trouvées l'image d'une foi et la possibilité d'une révolution⁷⁴. » L'enquête fait miroiter aux lecteurs un engagement, si biaisé qu'il soit, dans une « observation participante » du paysage défamiliarisé du Lotissement, qui lui permet d'être un lieu possible de « foi » et de « révolution », de contenir les ferments de la contestation politique de ses structures de pouvoir masquées⁷⁵. Bien sûr, « un credo vous engage et doit être remboursé » : il ne s'agit pas de minimiser la critique adressée au Lotissement, mais d'en faire un objet polysémique que la fiction prête à des réévaluations politiques possibles, à des modélisations⁷⁶ autres qui ne se fossilisent pas en croyances figées, à des jeux nouveaux, dans un reflet non pas fascinant, mais heuristique, de nos désirs.

Barnes semble lui aussi jouer de l'opposition entre la croyance comme croyance figée dans des vérités assertées (je crois ce que je tiens pour vrai) et la foi prêtée à des représentations douteuses mais

⁶⁸ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 122-128.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 189.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 192.

⁷¹ F. Taillandier, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle*, op. cit., p. 24.

⁷² *Ibid.*, p. 76.

⁷³ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 182.

⁷⁵ Voir A. Pétin, « L'habiter pavillonnaire à la française », art. cit., p. 317.

⁷⁶ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 199.

potentiellement efficaces en fonction de l'usage qu'on en fait. Il serait tentant d'opposer binairement l'utopie régressive de l'Anglia et la rétrotopie agressive d'« England, England » : dès lors qu'on ne peut qu'inventer le passé, quelle réinvention de la tradition pourrait se dire meilleure qu'une autre ? Mais le roman offre une échappatoire, dans la promotion, contre le cynisme facile du relativisme épistémique (Martha, la protagoniste du roman, est engagée comme Cynique en chef du projet) de la croyance librement consentie. Faisant ses adieux au parc/paradis artificiel dont elle est chassée à la fin de la deuxième partie, Martha se rend dans l'église Saint-Aldwynn, vestige de l'île de Wight avant sa transformation par Pitman, et véritable hétérotopie. Là, contre l'idée que le « cynisme, même superficiel, est une réponse plus vraie au monde moderne » [« Brittle cynicism is a truer response to the world⁷⁷ »], Martha revendique un nouvel esprit de « sérieux » [« seriousness »] dont l'antithèse serait une « perte de foi » [« loss of faith⁷⁸ »]. Cet esprit de sérieux passe par le crédit accordé aux images, même lorsqu'elles sont fabriquées : « vous deviez quand même célébrer l'image, et le moment, même si rien de tel n'était jamais arrivé ; là résidait le peu de sérieux de l'existence. » [« you must also celebrate the image and the moment even if it had never happened. That was where the little seriousness of life lay. »⁷⁹] Comment entretenir un rapport au passé et au réel si on ne croit à rien ? Le choix de l'église suggère la différence entre foi religieuse (comme adhésion inconditionnelle) et croyance ou foi prêtée (comme adhésion conditionnée, suspension volontaire de l'incrédulité du relativisme cynique). D'où le refus par Martha de toute repentance⁸⁰ : le retour à la croyance n'est pas un acte de contrition, mais d'adhésion renouvelée au monde et à soi, qui consiste à accepter la fragilité des représentations contradictoires qui forment notre expérience du monde, tout en leur accordant quand même d'être des symboles pertinents pour y naviguer.

Sans « aspiration sentimentale » [« sentimental yearning⁸¹ »] à un retour naïf au réel, la conscience

de la perte du passé ouvre sur l'adhésion délibérée à des images faussées, mais qui évitent le solipsisme cynique. Après cette méditation dans l'église, Martha, ayant Chuté, peut faire retour dans le monde réel d'Anglia : un monde construit sur un faux passé, mais où les acteurs tentent de déterminer collectivement leurs croyances, dans une forme de partage d'une feintise heuristique. La conclusion mélancolique de la deuxième partie ouvre les possibles de la fiction, sur le modèle des enfants d'Anglia qui

Exprimaient une confiance si spontanée et pourtant si complexe dans la réalité. Ils n'avaient pas encore atteint l'âge de l'incrédulité, seulement celui de l'émerveillement ; si bien que même quand ils doutaient, ils croyaient encore [...] : les deux interprétations étaient vraies.

[[They] expressed such willing yet complex trust in reality. As she saw it, they had not yet reached the age of incredulity, only of wonder; so that even when they disbelieved, they also believed [...] : both were true⁸².

Telle est l'attitude la plus « adéquate », peut-être, pour réarticuler passé, présent et avenir sans pensée réactionnaire : non pas la crédulité dans les reflets trompeurs du simulacre rétrotopique, mais la maîtrise du jeu fictionnel qui consiste, sans confondre le réel et l'imaginaire, à les tenir ensemble pour vrais dans des modélisations dont la force heuristique tient à l'adhésion libre⁸³, conditionnelle, dont elles sont l'objet. La génération de vérités fictionnelles à partir de représentations investies comme supports ludiques, dans les jeux d'enfants, sert ainsi de modèle pour une nouvelle articulation du réel et de ses représentations, du savoir et de la croyance : la pratique fictionnelle vient désamorcer le danger du simulacre dans des textes qui pensent eux-mêmes ludiquement un partage optimiste du simulacre et de la fiction, mais aussi de la crédulité et de la croyance, par remise en jeu des croyances au sein de l'univers de la feintise partagée. Il ne s'agit pas de se défier de tout, mais de pratiquer une croyance fictionnelle sans l'illusion du simulacre : comme le rappelle Françoise Lavocat, « les cultures de la fictionnalité autorisent moins une suspension

⁷⁷ J. Barnes, *England, England*, op. cit., p. 237., trad. cit. p. 393.

⁷⁸ *Ibid.*, trad. cit. p. 394.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 238., trad. cit. p. 395.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 236., trad. cit. p. 391.

⁸¹ *Ibid.*, p. 237., trad. cit. p. 393.

⁸² *Ibid.*, p. 264., trad. cit. p. 439.

⁸³ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 81.

de l'incrédulité qu'une mise en jeu des croyances, ce qui supposent que celles-ci peuvent être affectées par les fictions⁸⁴ ». Dès lors, « entrer en fiction revient à consentir à s'exposer au conflit cognitif entre croyance et incroyance, au sens d'une adhésion au monde fictionnel plus ou moins entière⁸⁵. » C'est bien ce conflit cognitif, propre à la fiction, et couplé à la pratique d'une observation participante, qui permet de complexifier les critiques théoriques et philosophiques pessimistes des « lieux contraints » des classes moyennes lorsqu'ils sont pensés comme rétrotopies.

Il y a donc un double renversement dans les deux œuvres de Taillandier et de Barnes. D'une part, les rétrotopies représentées sont reconsidérées par les acteurs diégétiques comme des hétérotopies possibles : dès lors que les nomades ou Martha abandonnent le point de vue distancié de l'enquêteur objectif ou de la commentatrice cynique au profit d'une observation participante des pratiques propres au lieu, celui-ci se voit réinvestit d'un crédit nouveau, qui tient à son pouvoir non seulement de révéler en les incarnant des croyances masquées, mais de suggérer d'autres pratiques de construction d'un commun politique. Le Lotissement porte les traces d'une révolution possible ; Anglia celles d'un renversement du simulacre commercial ou de la nostalgie réactionnaire en feintise ludique partagée via l'échange de représentations consciemment faussées mais socialement efficaces. Ce renversement, d'autre part, a bien sûr une valeur métatextuelle : il permet de penser les poétiques fictionnelles des deux auteurs au prisme d'une différenciation réaffirmée, esthétiquement et politiquement, entre fiction et simulacre, vérité et croyance. Citer directement Debord ou Baudrillard⁸⁶ dans ces œuvres réflexives permet de dégager par contraste ce qu'autorise la représentation fictionnelle de rétrotopies, à savoir tenir un

positionnement nuancé face à elles : ni condamnation univoque, ni optimisme béat, mais le crédit prudent qu'on accorde à la fiction. Le lotissement pavillonnaire, le parc à thème, même caricaturés, ne sont pas de purs enfers contre-utopiques créés pour des classes moyennes aliénées⁸⁷ : ils méritent de faire l'objet de récits qui, décadrant le point de vue, en font émerger le rapport au temps (au passé idéalisé, à l'avenir conjuré, au présent désorientant⁸⁸), et les idéologies politiques que leur mise en scène dans le roman permet de désamorcer, tout en en faisant les lieux de nouveaux récits possibles. Que faire des classes moyennes, pour changer d'atmosphère, et éviter, comme le conclut Quintane, que « tout change pour que rien ne change⁸⁹ » (bouleverser l'île de Wight pour reconstruire une fausse Angleterre éternelle, construire le lotissement pour jouir de l'atemporalité rassurante d'un strict conformisme social⁹⁰) ? Si l'on en croit Barnes et Taillandier, les représenter dans la fiction.

Bibliographie

- BARNABY, Edward, « Epilogue: "Those old soixante-huitards"—Debord as Spectacle in Julian Barnes' *England, England* » dans *Realist Critiques of Visual Culture: From Hardy to Barnes*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018, p. 167-181.
- BARNES, Julian, *England, England*, traduit par Jean-Pierre Aoustin, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2002.
- , *England, England*, [1998], Londres, Picador, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée (coll. « Débats »), 1981.
- BAUMAN, Zygmunt, *Retrotopia*, traduit par Frédéric Joly, Paris, Premier parallèle, 2019.
- BERBERICH, Christine, « England? Whose England? (Re)constructing English Identities in Julian Barnes and W. G. Sebald », *National Identities*, consulté le 7

⁸⁴ Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 219.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 224.

⁸⁶ F. Taillandier, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle*, *op. cit.*, p. 51-52. (Elle cite *La Société de consommation*).

⁸⁷ Voir A. Pétin, « L'habiter pavillonnaire à la française », art. cit., p. 303-304, 311-312.

⁸⁸ Z. Bauman, *Retrotopia*, *op. cit.*, p. 88-89.

⁸⁹ N. Quintane, *Que faire des classes moyennes ?*, *op. cit.*, p. 105.

⁹⁰ Voir Alison James, « False Documents and Fragile Fictions in Contemporary French Literature: Convergences, Configurations, Conversions », *L'Esprit Créateur*, consulté le 10 septembre 2021, <https://muse.jhu.edu/article/800238>, 2021, vol. 61, n° 2, p. 20. URL : <https://muse.jhu.edu/article/800238>.

- juillet 2023,
<https://doi.org/10.1080/14608940801997242>,
 juin 2008, vol. 10, no 2, p. 167-184.
- DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, [1967], Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »), 1992.
- DUFF, Kim, *Contemporary British Literature and Urban Space: After Thatcher*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Empan*, consulté le 13 septembre 2021, <http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>, 2004, vol. 2, no 54, p. 12-19.
- GIRY, Julien, « Le conspirationnisme. Archéologie et morphologie d'un mythe politique », *Diogène*, consulté le 19 octobre 2016, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DIO_249_0040, 3 juin 2016, vol. 1, no 249-250, p. 40-50.
- HOBBSAWM, Eric John et Ranger Terence Osborn (dir.), *L'Invention de la tradition*, traduit par Christine Vivier, Nouvelle éd. augmentée, Paris, Éditions Amsterdam, 2012.
- JAMES Alison, « False Documents and Fragile Fictions in Contemporary French Literature: Convergences, Configurations, Conversions », *L'Esprit Créateur*, consulté le 10 septembre 2021, <https://muse.jhu.edu/article/800238>, 2021, vol. 61, no 2, p. 10-23.
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 2016.
- MACSINIUC, Cornelia, « Post-Tourism And The Motif Of Regression In Julian Barnes's England, England », *Messages, Sages and Ages*, 2015, vol. 2, no 2, p. 66-75.
- MIRACKY, James J., « Replicating a Dinosaur: Authenticity Run Amok in the "Theme Parking" of Michael Crichton's Jurassic Park and Julian Barnes's England, England », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, consulté le 7 juillet 2023, <https://doi.org/10.3200/CRIT.45.2.163-171>, 2004, vol. 45, no 2, p. 163-171.
- NÜNNING, Vera, « The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes' England England », *Anglia - Zeitschrift für englische Philologie*, consulté le 19 octobre 2022, <http://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/ANGL.2001.58/html>, octobre 2001, vol. 119, no 1, p. 58-76.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Poétique »), 1988.
- PETIN, Arthur, « L'habiter pavillonnaire à la française : explorations fictionnelles et reconfigurations critiques » dans Christophe Duret et Christiane Lahaie (dir.), *Ici et maintenant. Les représentations de l'habiter urbain dans la fiction contemporaine*, Québec, Lévesque (coll. « Réflexion »), 2022, p. 301-322.
- QUINTANE, Nathalie, *Que faire des classes moyennes ?*, Paris, P.O.L., 2016.
- ROMAN, Sébastien, « Hétérotopie et utopie pratique : comparaison entre Foucault et Ricœur », *Le Philosophoire*, consulté le 12 septembre 2022, <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2015-2-page-69.htm>, 2015, vol. 44, no 2, p. 69-86.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1999.
- TAILLANDIER, Fanny, *Les États et empires du Lotissement Grand Siècle. Archéologie d'une utopie*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Perspectives critiques »), 2016.
- , « Banlieues françaises / Le lotissement comme utopie. Pour une appropriation littéraire et philosophique du lotissement Levitt et de ses avatars », *Urbanités*, consulté le 31 mars 2019, <http://www.revue-urbanites.fr/le-lotissement-comme-utopie-pour-une-appropriation-litteraire-et-philosophique-du-lotissement-levitt-et-de-ses-avatars/>, 14 octobre 2015, Hors numéros. Dossier Régional « Banlieues françaises, 2005-2015 ».
- WALTON, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, (Mass.), Harvard University Press, 1990.

A detailed oil painting by John William Waterhouse, 1908. It depicts a woman with vibrant red hair, styled in an intricate braid, wearing a blue patterned dress. She is shown in profile, leaning towards a bush of pink and red roses, with her hand near her face as if smelling a flower. The background features a white building with arched windows and a red-tiled roof, suggesting a Mediterranean or Italian setting. The painting is characterized by its rich colors and fine brushwork.

Fétichiser le passé

L'Âge d'or et le mythe de l'enfance : passage d'un temps linéaire à un temps cyclique comme sceau de la poésie

Vera Gandelman-Terekhov
Nantes Université

Le mythe de l'Âge d'or, associé à celui de l'enfant, retrouve une place privilégiée dans la naissance du premier romantisme. À travers la *Frühromantik*, s'estompe l'opposition grecque entre *logos* et *mythos*, faisant place à une conception unifiée du savoir et de la croyance, le mythe relevant de cette dernière dans son acception habituelle de récit étiologique ou eschatologique. Lorsque Friedrich Schlegel, à l'instar de Schelling, appelle à la constitution d'une nouvelle mythologie dans *Rede über die Mythologie* (1800), il insiste sur la nécessité qu'elle a d'émerger du tréfonds des profondeurs de l'esprit¹, constituant « le poème infini qui voile les germes de tous les autres poèmes². » Le sens de mythe s'élargit dans cette définition, prenant celui d'un processus poétique davantage que d'un récit porteur de sens.

La nostalgie d'un Temps où tout était parfait et la possibilité de restituer cet Âge d'or — deux polarités où l'enfant joue un rôle essentiel — est un enjeu central pour le romantisme allemand. Au même moment, le romantisme anglais s'empare également du mythe. Wordsworth (1770-1850) et Coleridge (1772-1834) rédigent *The Lyrical Ballads* (1798), apposant le sceau du premier romantisme anglais³ (*The First Generation*). Au cœur de leurs visions du monde, surgie de deux imaginaires en perpétuelle ébullition, la figure de l'enfant a la vocation particulière de révéler un monde meilleur. Chez Novalis, l'Âge d'or et l'enfance sont intrinsèquement reliés, l'Âge d'or correspondant à l'enfance à l'échelle de la vie humaine, comme le souligne son célèbre

fragment : « Wo Kinder sind, da ist ein goldnes Zeitalter.⁴ » Dans le mythe grec d'Hésiode, l'Âge d'or se situe dans le passé, irrécupérable. Cependant, dès le Moyen-âge celui-ci est transfiguré par l'approche chrétienne. Se superposant au mythe édénique de la chute et de la rédemption, le mythe revêt une dynamique particulière, porteur d'une signification étiologique : l'histoire a un sens — signification et direction —, la révélation finale restituant les temps édéniques. Si Novalis restitue cette vision messianique, il lui donne une signification innovante, en lien avec le langage poétique, auquel est attachée la notion de retour, où le temps linéaire devient un temps cyclique. Cette configuration est moins marquée chez les poètes anglais, mais on y trouve la notion de cycle inhérente à la poésie. Notre étude s'appuie sur deux œuvres de Novalis *Heinrich von Ofterdingen* (1802) et *Hymnen an die Nacht* (1800) ainsi que sur deux poèmes de Wordsworth, issus des *Lyrical Ballads* (1798), *Lucy Gray* et *The Idiot Boy*, et trois poèmes de Coleridge, *Sonnet to the River Otter* (1793), *Frost at Midnight* (1798) et *The Garden of Boccaccio* (1828).

Dans une première partie, nous nous attacherons à étudier le tropisme de la *Sehnsucht* ou de la *nostalgia* dans les œuvres évoquées. Nous envisagerons ensuite l'aspect cyclique et dionysiaque de l'éternel printemps qu'est l'enfance, menant, dans une dernière partie, à sa signification en lien avec la poésie, révélée par l'idéalisme magique ou par l'aspiration à l'idéal romantique.

¹ Schlegel Friedrich, *Gespräch über die Mythologie* (1800). München : Grin Verlag, 2019. « Die neue Mythologie muß im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden ; » Notre traduction : « Au contraire, la nouvelle mythologie doit se former aux tréfonds des profondeurs de l'esprit. »

² *Ibid.*, « ... das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt. »

³ Cependant, William Blake, considéré par certains critiques tels Harold Bloom comme appartenant également au premier romantisme anglais, avait entamé son œuvre poétique et picturale, révélant une mythopoïétique personnelle. Bloom, Harold, *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*, New York : Double Day and Company, 1961, William Blake, p. 1-105.

⁴ Novalis, *Gesammelte Werke*, „Blütenstaub, Fragmente und Studien, fragment 97, p. 413. Cité dans Schefer, Olivier, *Novalis, op. cit.*, p. 45 : « Là où se trouve des enfants est un Âge d'Or. »

La Sehnsucht chez Novalis et la douce rêverie mélancolique chez Coleridge : la résurgence de l'enfance

Sehnsucht : source de l'idéal

Le cadre où se construit Heinrich Ofterdingen est le Moyen-Âge, idéalisé sous la plume de Novalis ; la redécouverte, à la croisée du XVIII^e et XIX^e siècles, de cette période historique est caractérisée par « la nostalgie du bon vieux temps⁵ » ; dans son ouvrage, François Pupil n'évoque pas tant un style objectif que la valorisation d'un temps passé, comme désir rétroactif suscité par une réaction à l'extrême rationalisme du siècle précédent. Novalis imagine un Moyen-âge, propice à l'art et à la spiritualité, où il place son héros Heinrich. Cette nostalgie que l'auteur lui-même éprouve pour cette époque révolue, tel un courant rétrospectif qui l'entraîne irrémédiablement, s'exprime à travers son personnage éponyme.

La naissance de l'idéal dans le cœur d'Heinrich provient de la nostalgie de la fleur bleue, aperçue — ou conçue — pendant son rêve initial : « *Was ihn aber mit voller Macht anzog, war eine hohe lichtblaue Blume*⁶. » Ce tropisme de l'idéal résiste au temps ; son réveil brutal n'efface pas pour autant l'aspiration à l'idéal, qui se présente sous la forme de la *Sehnsucht*, de la profonde nostalgie qui entraîne vers le passé. En réalité, le rêve confirme l'attrait vers l'idéal qui a déjà été éveillé par un mystérieux étranger ; celui-ci suscite l'agitation du héros dès l'incipit du roman : « *...von einer so seltsamen Leidenschaft für eine Blume hab ich damals nie gehört*⁷ » Le substantif « *Leidenschaft* », « passion », fondé sur le verbe « *leiden* », « souffrir », reflète

parfaitement l'ambiguïté de la *Sehnsucht*, comme aspiration à ce qui n'est plus, où enthousiasme fébrile et insatisfaction suscitée par le manque se conjuguent. Au-delà du désir ardent de revoir la fleur bleue, c'est un monde idéal appartenant au passé qui surgit dans le cœur d'Heinrich :

*Ich hörte eins von alten Zeiten reden; wie da die Tiere und Bäume und Felsen mit den Menschen gesprochen hätten. Mir ist grade so, als wollten sie allaugenblicklich anfangen und als könnte ich es ihnen ansehen, was sie sagen wollten*⁸.

Heinrich sent intuitivement l'existence d'un monde idyllique, sorti de la nuit des temps, où les différents règnes de la création communiquaient entre eux : la vie animale (« *Tiere* »), végétale (« *Bäume* »), minérale (« *Felsen* ») au milieu desquels trône l'homme (« *Menschen* »). Ainsi le héros est envahi par le désir irrésistible de recouvrer cette enfance de l'humanité, Âge d'or qui pourrait se référer indirectement à l'Eden⁹. Dans *Le Romantisme : Tome II, L'homme et la nature*, Georges Gusdorf, relie la nostalgie profonde du romantisme allemand¹⁰ et l'esprit du mythe :

Le retour à la source intérieure met en évidence l'existence d'un paradis perdu [...] Ces raisons profondes inclinent la conscience romantique vers le mythique, la mystique et la religion en général. Le mythe n'est pas une formation secondaire et volontaire de l'esprit ; il naît d'une conscience de soi cherchant à justifier à ses propres yeux une expérience trouble et contradictoire¹¹.

Le recours au mythique donne une ferme direction au récit, structuré par le temps davantage que par l'espace qui a une fonction secondaire. D'autres passages du récit inachevé font allusion à cet Âge d'or de l'humanité, où un langage commun liait la nature et l'homme. Dans le deuxième chapitre, alors qu'Heinrich est en chemin entre sa ville natale, Eisenach¹², et celle de sa mère, Augsburg, les

⁵ Pupil, François, *Le Style troubadour et la nostalgie du bon vieux temps*, Presses Universitaires de Nancy, 1995.

⁶ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen in Gesammelte Werke*, op. cit., p. 204. Novalis, *Heinrich von Ofterdingen dans Romantiques allemands I*, op. cit. p. 385 : « Mais ce qui l'attira d'une manière irrésistible, ce fut [...] une grande fleur d'un bleu éthéré. »

⁷ *Ibid.*, p. 202. *Ibid.*, p. 383 : « A-t-on jamais entendu parler d'une si singulière passion pour une fleur ? »

⁸ *Ibid.*, p. 202. *Ibid.*, p. 383-384 : « On m'a raconté jadis les vieilles légendes du temps où les bêtes, les arbres et les rochers parlaient avec les hommes. J'ai vraiment l'impression qu'ils vont recommencer et que je pourrais comprendre, rien qu'en les voyant, tout ce qu'ils veulent dire. »

⁹ Dans le chapitre 2 de la Genèse, la proximité entre l'homme et la nature est soulignée : « L'Éternel-Dieu prit donc l'homme et l'établit dans le jardin d'Eden pour le cultiver et le soigner. » (La Bible, traduction intégrale hébreu-français, Tel-Aviv, Editions Sinaï, p. 8, Genèse 2,15). On sait l'influence de la Bible chez Novalis, fils de piétistes, qui avait l'ambition d'écrire une œuvre qui soit une nouvelle Bible, comme il apparaît dans une lettre à Friedrich Schlegel : « au cours de mon étude de la science et de son corpus, je suis tombé sur l'idée de la Bible comme idéal de tout livre. »

¹⁰ Dans leur article « Utopie, nostalgie : approches croisées », Karine Basset et Michèle Baussant soulignent que la nostalgie, qui se manifeste dans le romantisme allemand, est liée à la crise identitaire, liée au morcellement de l'espace politique, économique et culturel : « À l'époque des Romantiques, notamment en Allemagne, il renvoie ainsi à la quête d'une patrie allemande unifiée qui se confond avec le souvenir du Saint Empire Romain germanique. »

¹¹ Gusdorf, Georges, *Le Romantisme : Tome II, L'homme et la nature*, Paris, Payot, 2002, p. 183.

¹² Le choix du nom des villes aurait-il une valeur symbolique ? Novalis se passionnait pour la chimie — et l'alchimie — entre autres sciences, particulièrement pour la métamorphose du solide en fluide. Or, « *Eisen* » signifie le fer, élément solide et résistant — comme Hardenberg, le nom de famille

marchands qui l'accompagnent évoquent un monde idyllique, source de la poésie : « *In alten Zeiten muß die ganze Natur lebendiger und sinnvoller gewesen sein als heutzutage*.¹³ » Les formulations des marchands sur ces temps idéaux font échos au mythe d'Hésiode, dont Georges Minois rappelle qu'il s'agit également du mythe d'une race d'or, d'une humanité disparue¹⁴. Cette idée peut être reliée au mythe de l'Atlantide présent dans le récit de Novalis. Chez l'auteur allemand, l'or renvoie au mythe alchimiste de la permutation des métaux bruts en or. L'évocation des marchands fait ressortir l'idéal d'une humanité « d'or » perdue dans la nuit des temps. L'évocation de ces temps anciens a une résonance profonde chez Heinrich, comme s'ils avaient toujours subsisté dans sa mémoire : « *Mir ist auf einmal, als hätte ich irgendwo schon davon in meiner tiefsten Jugend hören, doch kann ich mich schlechterdings nichts mehr davon entsinnen*¹⁵. » Bien qu'aucun souvenir concret ne se fasse jour, leur discours sur le royaume perdu des temps anciens est une mélodie familière pour lui, émergeant derrière le voile de la conscience : « *... mir ist das, was ihr sagt, so klar, so bekannt...*¹⁶ » Cette origine mythique est le berceau de la poésie, celle dont Friedrich Schlegel désire intensément la réalisation : « *Poesie der Poesie*¹⁷ » ; elle plonge ses racines dans l'intériorité du jeune homme, créant une puissante nostalgie :

*Schon oft habe ich von Dichtern und Sängern sprechen gehört und habe noch nie einen gesehen. Ja, ich kann mir nicht einmal einen Begriff von ihrer sonderbaren Kunst machen, und doch habe ich eine große Sehnsucht, davon zu hören*¹⁸.

Une voix intérieure semble guider le jeune poète vers cette « voie » ; celle-ci relève non de la

rationalité — puisqu'il ne connaît pas cet art —, mais de l'intuition. Cet état d'esprit, associé à l'enfance, confère une nature éminemment poétique au héros, à sa capacité à se relier au temps mythique de *l'illo tempore* tel que l'évoque Mircea Eliade¹⁹. Dans *La Nostalgie des origines*, celui-ci se réfère à ce temps qui se situe hors des dégradations de l'histoire auquel tous les renouveaux artistiques, tel le romantisme, aspirent « pour permettre le recommencement symbolique d'une existence pure dans un monde frais, fort et fertile²⁰. »

La *Sehnsucht*, associée à un Âge d'or personnel, opère à un niveau individuel et guide vers l'idée d'un Âge d'or collectif qui aurait inauguré l'histoire humaine. Cette nostalgie profonde est générée par des images ou des mélodies du passé qui surgissent de la mémoire individuelle. Lorsque Heinrich quitte sa ville natale et qu'il jette un dernier regard ce lieu qui appartient désormais au passé, enrobé d'ombres crépusculaires, l'âme d'Heinrich est envahie par la nostalgie :

*Es war früh am Tage, als die Reisenden aus den Toren von Eisennach vortritten, und die Dämmerung begünstigte Heinrich gerührte Stimmung. [...] so fielen dem überraschten Jüngling alte Melodien seines Innern*²¹.

Ces ondulations musicales proviennent-elles uniquement du paradis de l'enfance ou d'un lieu plus profond, celui du monde originel de la poésie ? Chez Novalis, les deux sphères se font écho, comme dans les œuvres de la première période de Coleridge, où la nostalgie suscite la mémoire.

de Novalis — tandis que *Augsburg* contient le terme « *Auge* », l'œil, qui pourrait se référer à la vue, c'est-à-dire à la vision poétique, incarnée par le nom Novalis que le poète adopte après la mort de Sophie von Kühn. Il serait intéressant d'analyser le changement de nom également dans l'optique du passage de la loi au sens freudien du terme – le nom du père – au désir, lié au féminin, puisque fécondé par l'aspiration inextricable de s'unir à Sophie au-delà de la mort, par le poétique, représenté par la nouvelle identité, Novalis.

¹³ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* in *Gesammelte Werke*, op. cit., p. 219. Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* dans *Romantiques allemands I*, op. cit., p. 398 : « Sans doute, dans les temps anciens, la nature entière était-elle plus vivante, plus douée de sens que de nos jours. »

¹⁴ Minois, Georges. *L'Âge d'or. Histoire de la poursuite du bonheur*. Paris, Fayard, 2009. Il se réfère ainsi au texte d'Hésiode : « D'or fut la race première de hommes de vie périssable, Race créée par les Dieux immortels qui peuplent l'Olympe. »

¹⁵ *Ibid.*, p. 219. *Ibid.*, p. 378 : « N'ai-je point entendu parler d'eux, déjà, dans ma plus lointaine enfance, je ne sais où ? aucun souvenir de m'en revient. »

¹⁶, *Ibid.*, p. 219. *Ibid.*, p. 200.

¹⁷ Schlegel, Friedrich, *Kritische Schriften*, München, 1964, p. 53.

¹⁸ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* in *Gesammelte Werke*, op. cit., p. 217. Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* dans *Romantiques allemands I*, op. cit., p. 396 : « ... qu'ayant entendu parler maintes fois des poètes et des trouvères, mais n'en ayant jamais vu, et ne pouvant me faire la moindre idée de leur art si singulier je suis dévoré d'impatience pour qu'on m'explique celui-ci. »

¹⁹ ¹⁹ Mircea Eliade utilise cette expression, qui en latin signifie « en ce temps-là », pour évoquer le temps du mythe. Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1975, p. 360.

²⁰ Eliade, Mircea, *La Nostalgie des origines*, Paris : Gallimard, 1971, p. 129.

²¹ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* in *Gesammelte Werke*, op. cit., p. 213. Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* dans *Romantiques allemands I*, op. cit., p. 393 : « Il était de très bon matin quand les voyageurs franchirent à cheval les portes d'Eisennach ; la pénombre favorisait l'émotion d'Heinrich. [...] le jeune homme étonné retrouva en lui de vieilles mélodies qui montaient de son cœur. »

Sehnsucht chez Novalis ou *nostalgia* chez Coleridge : les enchantements du révolu

L'enfance malheureuse de Coleridge, orphelin de père et relégué à Christ College, n'est un secret pour personne. En revanche, il y eut un monde originel d'avant la chute pour le poète : les rêveries et les jeux d'enfant se cristallisèrent autour de la rivière Otter, au temps où son père pasteur l'initia aux mystères de l'univers avant que sa mort ne sonne le glas de cette apaisante harmonie. Certains de ses poèmes se construisent autour de ces moments de félicité et d'insouciance, suscités par la *nostalgia*, substantif dont l'étymologie fait apparaître, conjointement une notion de retour en arrière — du grec « *nostos* », « retour » — et de souffrance — « *algos* », « douleur ». La conscience d'un monde, auréolé de la grâce du passé, qui serait perdu à jamais s'y exprime. Il faudrait, en vérité, ajouter un des substantifs « *longing* » ou « *yearning* », qui traduisent l'idée d'un désir irrésistible, au terme « *nostalgia* » pour donner un équivalent parfait de *Sehnsucht*. Comme chez Novalis, l'enfance — celle qui précède la chute dans l'expérience²² — est fortement idéalisée à travers le philtre de la mémoire qui effectue un retour sur le passé ; dans certains des premiers poèmes de Coleridge, ces instants apparaissent comme un havre d'insouciance où la propension à s'émerveiller rapproche l'enfant du poète, comme dans *Sonnet to the River Otter* (1793) : « *Dear native Brook ! wild Streamlet of the West ! How many various-fated years have past, What happy and what mournful hours, since last I skimm'd the smooth thin stone along thy breast*²³. » Cet instant, imprégné par la fraîcheur des débuts, a les contours d'un Eden personnel, recréé par la mémoire de l'adulte. S'opposant aux années contrastées qui suivirent (« *happy* », « *mournful* »), ce moment privilégié de l'enfance se déploie dans sa luminosité : « *sweet scenes of childhood*²⁴ », « *the sunny ray*²⁵ », « *Gleam'd*²⁶ », « *bright transprence*²⁷. »

Dans la transparence de la vie champêtre resplendit le bonheur de l'enfance indolente. L'eau se prête au souvenir édénique de l'enfance, comme le rappelle Bachelard dans *L'eau et les rêves* : « Les eaux riantes, les ruisseaux ironiques, les cascades à la gaité bruyante se retrouvent dans les paysages littéraires les plus variés. Ces rires, ces gazouillis sont, semble-t-il, le langage puéril de la nature. Dans le ruisseau parle la Nature enfant.²⁸ » Le souvenir du poète met en valeur la candeur de l'enfant, voguant au gré de sa spontanéité et se nourrissant de l'immédiateté. À travers l'eau s'exprime la fluidité de l'enfance, qui s'épanouit librement, mais qui échappe également à toute prise : le souvenir s'écoule, presque insaisissable, en une épiphanie poétique. La fin du poème associe la douleur d'une perte irrémédiable et la consolation d'un retour sur le plan imaginaire : « *On my way, Visions of Childhood ! oft have ye beguil'd Lone manhood's cares, yet waking fondest sighs: Ah! that once more I were a careless Child*²⁹ ! » Le mythe de l'enfance se construit aisément, parce qu'il est par nature destiné où ne plus exister que dans la mémoire, mais c'est aussi ce qui en fait sa profondeur : « *...yet so deep imprest Sink the sweet scenes of childhood, that mine eyes I never shut amid the sunny rays...*³⁰ » Le tropisme de l'enfance représente un Âge d'or quasiment universel, d'où l'impact des images et des impressions qui lui sont associées. Cette profondeur du souvenir d'enfance se fait jour dans *Hymnen an die Nacht* (1800), où celui-ci ne glisse pas sur les eaux de l'enfance, comme chez Coleridge, mais où il s'imprègne dans l'air du soir. Le déclin de la lumière ouvre un monde de suaves mélancolies :

*Fernen der Erinnerung, Wünsche der Jugend, der Kindheit
Träume, des ganzen langen Lebens kurze Freunden und*

²² La chute se manifeste dans la vie de Coleridge par la mort de son père et l'envoi en pension dans les grisailles de la city.

²³ Coleridge, *Poetical Works*, Oxford, University Press, 1986, p. 48, vers 1-4. Samuel Taylor Coleridge, *La Ballade du vieux marin et autres textes*, choix, édition bilingue, traduit par Jacques d'Arras, Gallimard, 2007, p. 113, vers 1-4 : « Ruisseau de ma naissance ! Courant sauvage de l'ouest ! Que d'années ont coulé vers leurs destins multiples, Que d'heures de chagrin et de joie depuis que d'une pierre plate et usée j'effleurai ta surface. »

²⁴ *Ibid.*, p. 48, vers 6. *Ibid.*, p. 113, vers 6 : « Des scènes de mon enfance ».

²⁵ *Ibid.*, p. 48, vers 7. *Ibid.*, p. 113, vers 7 : « aux rayons de soleil ».

²⁶ *Ibid.*, p. 48, vers 11. *Ibid.*, p. 113, vers 11 : « Miroitant ».

²⁷ *Ibid.*, p. 48, vers 11. *Ibid.*, p. 113, vers 11 : « ta liquidité ». Ainsi la traduction condense l'adjectif et le nom en un seul terme.

²⁸ Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, livre de poche, 1942, p. 43.

²⁹ Coleridge, *Poetical Works*, op. cit., p. 48, vers 11-14. Coleridge, Samuel Taylor, *La Ballade du vieux marin et autres poèmes*, op. cit., p. 113, vers 11-14 : « ...Sur ma route, Que de fois vous aurez, visions de mon enfance, Trompé ma peine d'homme seul, suscitant mon soupir Ah ! que ne suis-je encore cet enfant d'insouciance ! ».

³⁰ *Ibid.*, p. 48, vers 5-7 : « ...et pourtant l'impression Des scènes de mon enfance plonge si loin que mes yeux Ne se ferment jamais aux rayons de soleil. »

*vergebliche Hoffnungen kommen in grauen Kleidern, wie Abendnebel nach der Sonne Untergang*³¹.

Aux splendeurs ruisselantes de vie, exaltées dans la première partie du poème, succèdent les brumes attendrissantes du crépuscule qui s'élèvent (« *Abendnebel* »). C'est dans le regret du passé que la poésie s'épanouit. Les souvenirs gravitent autour de la conscience, cosmogonie formée de sphères successives, évoluant d'une strate (« *Wünsche der Jugend* ») à une autre (« *der Kindheit Träume* »). La cinquième partie de *Hymnen an die Nacht* exprime le désir de l'adulte de retrouver son enfance, au fur et à mesure qu'il s'en écarte : « — *hinauf in den freieren, wüsten Raum strebten die unkindlichen, wachsenden Menschen*³² ». On pourrait prendre le fragment de Novalis à l'envers en affirmant que là où il n'y a pas d'enfant (« *unkindlichen* »), l'Âge d'or n'existe plus, laissant l'homme face à sa béance existentielle : « *wüsten Raum* ». La disparition des Dieux représente le déclin du sacré : « *die Götter verschwanden mit ihrem Gefolge*³³ » ; celui-ci a pour conséquence la perte de l'harmonie ; la nature se dégrade elle-même, faisant écho au dépérissement général : « *Einsam und leblos stand die Natur*³⁴. »

L'enfant : expression d'un temps cyclique

Dépérissement inéluctable

Dans *Heinrich von Ofterdingen*, selon le récit des marchands, dédiés à l'art de conter plutôt qu'à celui de pratiquer le commerce³⁵, au passé mythique a succédé un temps de doute et de confusion, où l'art de la poésie s'est enfoncé dans l'oubli : « ... *das zwar diese schönen Spuren, zum Andenken der Gegenwart jener wohltätiger Menschen, geblieben sind, aber*

*entweder ihre Kunst oder jener zarte Gefühllichkeit der Natur verloren gegangen ist*³⁶. » L'abîme s'est creusé entre le monde et les mots, entre le signifié et la signifiant, que seule la poésie authentique, « *die Poesie der Poesie* », peut réunifier. Le second conte, qui porte sur un royaume perdu où la poésie régnait, se réfère à l'Atlantide : « *Kein Mensch weiß, wo das Land hingekommen ist. Nur in Sagen heißt es, dass Atlantis von mächtigen Fluten den Augen entzogen worden sei*³⁷. » La disparition de l'Atlantide résulte d'un engloutissement dans les fonds marins, qui peut être un équivalent métaphorique des profondeurs de la terre, celles-ci représentant un domaine important de la quête spirituelle et artistique du héros dans le récit inachevé. Dans *Hymnen an die Nacht*, œuvre qui transfigure l'expérience orphique en accomplissement poétique et spirituelle, le poète construit, dans la cinquième partie, une cosmogonie, à laquelle nous avons fait allusion précédemment, en évoquant le déclin du monde antique. Cependant, une époque de gloire s'était manifestée, au début de cette partie, où régnait le pouvoir sublime des Dieux, effrayant, mais ancré dans la Terre-Mère, où les habitants de la terre sont présentés dans une enfance dionysiaque, où les forces de la nature sont à l'œuvre :

*In den kristallinen Grotten schwelgte ein üppiges Volk. Flüssen, Bäume, Blumen, und Tiere hatten menschlichen Sinn. Süßer schmeckte der Wein von sichtbarer Jugendfülle geschenkt – Ein Gott der Trauben*³⁸ ...

Le dieu de la vigne, parmi une mosaïque d'autres dieux, constitue une référence directe à Dionysos, dont la fonction ne doit pas être réduite au vin et à la fête, ayant entrepris une quête orphique, véritable initiation aux profondeurs de la terre, d'où l'allusion aux grottes³⁹. Le déclin du monde gréco-latin est inéluctable, remplacé par la naissance du

³¹ Novalis, *Hymnen an die Nacht* in *Gesammelte Werke*, p.120. Novalis, *Hymnes à la nuit*, Paris, Gallimard, 1975, p. 120: « Lointains de la mémoire, désirs de la jeunesse, rêves d'enfance : de la vie entière les brèves joies, les espérances évanouies montent, vêtues de gris, comme les brumes du soir après le coucher de soleil. »

³² Novalis, *Hymnes à la nuit* in *Romantique allemands I, op cit.*, p. 120. Novalis, *Hymnes à la nuit, V, op. cit.*, p. 126.

³³ *Ibid.*, V, p. 132-133: « — plus haut, cet espace vacant, désert, les hommes qui grandissaient loin de l'esprit d'enfance aspiraient à l'atteindre. »

³⁴ *Ibid.*, p. 126. *Ibid.*, p. 132: « les Dieux et leur cortège s'en étaient allés. »

³⁵ *Ibid.*, p. 126-127. *Ibid.*, p. 133 : « La nature était là, solitaire et sans vie. »

³⁶ À moins de prendre le terme « commerce » dans son sens plus littéraire de « relation ». Ils possèdent le don de la conversation et de l'échange.

³⁷ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* in *Gesammelte Werke, op. cit.*, p. 220. Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* dans *Romantiques allemands I, op. cit.*, p. 399 : « Mais il est singulier que ces beaux témoignages de la présence de ces hommes divins ayant été conservés, nous ne retrouvions plus en nous ni leur art, ni ce sentiment exquis de la nature. »

³⁸ *Ibid.*, p. 240. *Ibid.*, p. 415 : « Qu'est devenue cette contrée-là, nul ne le sait. C'est seulement dans les vieilles légendes qu'on raconte que l'Atlantide, ainsi ravie à nos yeux, aurait été engloutie par la fureur des flots. »

³⁹ *Ibid.*, p. 125. *Ibid.*, p. 131 : « Dans les cavernes de cristal exultait un peuple voluptueux. Les rivières, les arbres, les fleurs et les animaux avaient un sens humain. Le vin avait un parfum plus suave, donné par la fleur de jeunesse éclatant dans la fleur de vie ; un dieu parmi les grappes... »

⁴⁰ Dans les grottes se tenaient les initiations d'Éleusis.

Christianisme en Orient⁴⁰. La référence à la terre est à ses bienfaits oriente vers la notion de saison et de cycle, portée conjointement par la terre et l'humanité. Chaque apogée est suivi d'une dégénérescence ; cette structure cyclique englobe le macrocosme et le microcosme.

Enfant et ses forces dionysiaques : temps cyclique

Dans cette optique, le mythe de l'enfant, qui incarne les commencements, constitue un élément essentiel de cette nouvelle mythologie : « *ein ewig buntes Fest der Himmelskinder und der Erdbewohner rauschte das Leben, wie ein Frühling, durch die Jahrhunderte hin*⁴¹. » Novalis évoque la généreuse présence d'un enfant, revivifiant la nature chaque printemps. Le printemps, moment où la nature est à son zénith dans la ronde des années, s'inscrit comme un Âge d'or retrouvé, les ressources vitales surgissant après la gestation hivernale. Ainsi l'enfance est liée à la nature éternelle dans son cycle de création, le passé reprenant forme dans l'avenir, où l'Âge d'or est restitué. La poésie de Coleridge est parsemée d'images semblables, où l'enfant est associé au cycle des saisons en une joyeuse danse qui n'en finit jamais. Dans *Inscription for a Fountain on a Heath* (1802), Coleridge se réfère à une nature d'essence éternelle, animée par le cycle des saisons. Cette vision globale de la nature comme puissance de vie rejoint la *Naturphilosophie*⁴², qui s'est développée en Allemagne jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle. La nature y est perçue comme un organisme vivant qui n'en finit pas de s'auto-engendrer. Dans le poème, le mythe de l'enfant prend sa source dans une mélodie cosmique : « ... *Long may the Spring, Quietly as a sleeping infant's breath, Send up cold waters to the traveller With soft and even pulse!* ⁴³ » Ce printemps mythique est associé au souffle de l'enfant qui sommeille, le souffle étant le signe même de la vie. La nature donne le tempo :

« *Send up cold waters to the traveller With soft and even pulse* ».

La renaissance de la nature liée à l'enfant est indissociable du mythe de la Terre-Mère dont il serait le produit. Comme dans la *Naturphilosophie*, la nature, organisme en mutation incessante, crée son propre rajeunissement en se renouvelant en permanence de manière inconsciente. Ce rituel des saisons évoque une liturgie de la nature qui fait songer aux interprétations de Georges Gusdorf : « Mais le fait essentiel demeure ici que, contracté ou détendu, le temps liturgique consacre l'effacement du réel historique devant le Grand Temps cosmogonique⁴⁴. » Novalis et Coleridge se rejoignent dans cette vision d'une nature infinie, qui se renouvelle au rythme d'un temps cyclique : la figure de l'enfant symbolise cet éternel recommencement, où il participe à l'éternelle recréation, et à une forme d'éternité qui rejoint celle de la nature. L'enfant contient tous les potentiels : il représente également la création poétique.

Enfant : messianisme spirituel et poétique

Enfant représentant l'impulsion poétique

Cette figure de l'enfant, entouré par une nature exubérante, et incarnant le renouvellement cyclique, se fait jour dans le poème « *The Garden of Boccaccio* » (1828). Au début du poème, le narrateur semble en proie à la mélancolie et à l'ennui : « *weary hours*⁴⁵ », « *own vacancy*⁴⁶ », « *continuous ache*⁴⁷ », « *what words cannot heal*⁴⁸. » Une joie subite envahit le poète qui se traduit par la présence d'un enfant invisible et facétieux :

⁴⁰ Novalis, *Hymnen an die Nacht in Gesammelte Werke*, op. cit. p. 127 : « Des Morgenlands ahndende, blütenreiche Weisheit erkannte zuerst der neuen Zeit Beginn... » Novalis, *Hymnes à la nuit*, op. cit., p.133 : « L'intuitive sagesse de l'Orient fut la première à reconnaître l'avènement du temps nouveau. »

⁴¹ *Ibid.*, p. 125-126. *Ibid.*, p.131: « Le vin avait un parfum plus suave, donné par la fleur de jeunesse éclatante de vie ; [...] Fête éternelle et diaprée des enfants du ciel et habitants de la terre, la vie bruissait comme un printemps à travers les siècles. »

⁴² La *Naturphilosophie* rassemble scientifiques, philosophes et artistes. La nature y apparaît comme une entité éternelle, à la vitalité inépuisable. Selon Karl Gustav Carus (1889-1869), médecin et peintre romantique, dans la nature se trouve la manifestation de l'*Urkraft*, force vitale infinie (*Psyche, zur Entwicklungsgeschichte der Seele* publié en 1849).

⁴³ Coleridge, *Poetical Works*, op. cit, p. 381-382, vers 5-6. Coleridge, *Poems-Poèmes*, en bilingue, op. cit., p. 301, vers 5-6 : « Aussi, que le printemps, Calme autant que le souffle de l'enfant qui dort, Devant le voyageur projetée en l'air l'eau froide , Par pulsation rythmée ! »

⁴⁴ Gusdorf, Georges, *Mythe et métaphysique*, Paris : Flammarion, 1984, p. 123.

⁴⁵ Coleridge, *Poetical Works*, op. cit., p. 478, vers 1. Notre traduction : « heures monotones ».

⁴⁶ *Ibid.*, p. 478, vers 8. Notre traduction : mon vide intérieur ».

⁴⁷ *Ibid.*, p. 478, vers 9. Notre traduction : « continuelle douleur ».

⁴⁸ *Ibid.*, p. 478, vers 12. Notre traduction : « ce que les mots ne peuvent guérir. »

A tremulous warmth crept gradual o'ver my chest, As though an infant's finger touch'd my breast. And one by one (I know not whence) were brought All spirits of power that most had stirr'd my thoughts In selfless boyhood, on a new world tost Of wonder, and in its own fancies lost⁴⁹.

Comme chez Novalis, l'enfance représente non seulement une aptitude à l'émerveillement et au désintéressement (« *selfless boyhood* »), mais à se laisser bercer par ses propres rêves et à créer des images grâce à la puissance de son imagination : « *and in its own fancies lost.* » Le poète est soudain saisi par l'enchantement de l'instant (« *tremulous warmth crept* », « *o'ver my chest* »), où le physique et le mental apparaissent comme indivisibles : « *had stirr'd my thoughts* » ; l'être dans sa totalité se met en mouvement. Ainsi le jardin de Boccaccio devient une réminiscence du jardin d'Eden, où l'innocence originelle semble être restituée. Au cœur de la Terre-Mère, s'ouvre un royaume enchanté, animé par des personnages du Moyen-âge : « *...Or minstrel lay, that cheer'd the baron's feast ; [...] Judge, mayor, and many a guild in long array⁵⁰...* » Dans cet environnement onirique, l'allégorie de la poésie fait son entrée :

And last, a matron now, of sober mien. Yet radiant still and with no earthly sheen, Whom as a faery child my childhood woo'd Even in my dawn of thought — Philosophy ; Though unconscious of herself, pardi, She bore no other name than Poesy ; And, like a gift from heaven, in lifeful glee [...] And life reveal'd to innocence alone⁵¹.

Surgissant de la propre enfance du poète, ce regard émerveillé, qui voit le monde à travers le prisme de sa pureté originelle, lui insuffle de nouvelles forces vitales : « *lifeful glee* », « *gift from heaven* ». Le poète renoue avec le paradis perdu de l'enfance : « *Now wander through the Eden of thy hand⁵².* » Ce poème de la maturité montre que l'Eden de l'enfance, qu'il identifie à l'innocence (« *reveal'd to innocence alone* ») a resurgi dans des périodes moins fécondes sur le plan poétique. Il pourrait

correspondre à la troisième période de l'écriture de Coleridge, identifié par Raimonda Mondiano⁵³, qui fait la synthèse entre les deux périodes précédentes. Dans ce poème de Coleridge, enfant et nature ont une complicité intrinsèque, grâce à laquelle la poésie se déploie de manière spontanée, apportant une forme de rédemption au monde.

Mise en œuvre de l'idéalisme magique : Âge d'or poétique et spirituel

Chez Novalis, le retour à l'innocence enfantine constitue aussi une projection vers l'avenir, puisque l'enfant contient déjà l'accomplissement futur. Il réalise ainsi le renouvellement de la vie, portant en lui les germes qui vont fleurir. Dans le premier chapitre de *Heinrich von Ofterdingen*, à la fin du rêve du père d'Heinrich un enfant apparaît (« *goldne Kind* »), révélant par avance la naissance d'Heinrich, qui lui-même contient la semence du poète qu'il va devenir :

...ich sah deine Mutter ; sie hielt ein glänzendes Kind in den Armen und reichte mir es hin, als auf einmal das Kind zusehends wuchs, immer heller und glänzender ward und sich endlich mit blendend weißen Flügeln über uns erhob⁵⁴.

L'enfant du rêve possède une prodigieuse malléabilité, revêtant des formes mouvantes : « *immer heller und glänzender ward* », « toujours plus radieux et rayonnant ». L'enfant est le symbole du passé qui vient se souder à l'avenir. Chez Novalis, le temps chronologique restreint et enferme, la poésie ouvrant à un temps mythique. De même, dans la seconde partie du roman, interrompue par la mort de Novalis, le fils spirituel qu'Heinrich a conçu avec Mathilde lui apparaît dans une vision, alors qu'elle n'est plus de ce monde, telle une promesse de réalisation, à la fois spirituelle et

⁴⁹ *Ibid.*, p. 478, vers 25-30. Notre traduction : « Une chaleur intermittente envahit peu à peu mon cœur Comme si un doigt enfantin l'avait effleuré. Les uns après les autres (j'ignorais leur origine), tous les puissants esprits Qui ont animé mes pensées, au plus haut point, Dans mon enfance prodigue, en un nouveau monde de merveilles projeté, et dans ses propres fantaisies perdu... ». *Breast* ou *chest* peuvent avoir la connotation de siège des sentiments, et être traduits par « cœur ».

⁵⁰ *Ibid.*, p. 479, vers 39-40. Notre traduction : « Ou le ménestrel fait son entrée, afin d'égayer la fête du baron ; [...] Juge, maire, and nombre de gildes en un long cortège... »

⁵¹ *Ibid.*, p. 479, vers 46-52, vers 56. Notre traduction : « Et, fermant le cortège, une femme à présent, au visage calme. Quoiqu'encre radieux, et à l'éclat étranger au monde terrestre, Qu'en tant qu'enfant féérique, mon enfance a encensé, même à l'aurore de mes pensées — la Philosophie ; Bien qu'alors, pardi, elle était inconsciente d'elle-même, Elle ne portait pas d'autre nom que Poésie ; Et, comme un cadeau du ciel, en une jubilation pleine de vie [...] Et la vie révélée à la seule innocence. »

⁵² *Ibid.*, p. 479, vers 60 ; Notre traduction : « ...Et maintenant erre à travers l'Eden de ta main. »

⁵³ Mondiano, Raimonda, *Coleridge and the Concept of Nature*, London and Basingstoke: Macmillan, 1985.

⁵⁴ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, op.cit., p. 210: Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, op.cit., p. 390: « Puis tout redevient sombre, étrié, quotidien. Ta mère se tenait [...] devant moi. Elle portait dans ses bras un enfant tout pétri de lumière, qu'elle me tendit. Alors cet enfant qui grandissait à vue d'œil, toujours plus radieux et rayonnant, s'éleva au-dessus de nous avec des ailes d'une éclatante blancheur. »

poétique. L'enfant du rêve se rapproche de l'ange (« *weißen Flügeln* »), sorte de *puer senex*, qui rappelle la vision de Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) et de Ludwig Tieck associant l'enfant au prophétisme :

L'enfant est la belle humanité elle-même. Ces enfants, tels que tu les as décrits, tu les as représentés, Ô Raphaël [...] Nous trouvons dans ses tableaux des enfants qui, par leur sagesse et leur sérieux pleins de gravité et de mystère, éclipsent les vieillards près de nous, vers lesquels nous tournons les yeux en quelque sorte pour leur demander conseil et savoir quelle conduite tenir sur terre⁵⁵.

À la jonction du passé et de l'avenir, l'enfant capte, de manière naturelle et spontanée, une forme de maturité et de sagesse. La résonance biographique de cette mythologisation de l'enfant chez Novalis apparaît dans son *Journal intime*⁵⁶. Sophie de Kühn n'avait-elle pas douze ans lorsque Novalis la rencontra pour la première fois le 17 novembre 1794 ? Disparue à quinze ans, Sophie devient le prototype de la femme enfant susceptible d'être idéalisée et à représenter la poésie — inchangée à jamais, n'ayant pas subi les dégradations du temps, et modifiable à l'infini par la plasticité imaginative du poète. Cette extrême malléabilité correspond au genre poétique et à la manière dont la poésie romantique fabrique ou redéfinit ses mythes. Dans le conte de Klingsohr, l'enfant Fabel porte le sceau l'imagination créatrice : double féminin d'Heinrich dans l'univers du conte, elle réalise la rédemption d'un monde qui a chuté⁵⁷ dans le mal et la destruction. Incarnant l'imagination poétique, qui relie les éléments épars de ce conte au mouvement perpétuel regorgeant de personnages, elle triomphe du chaos en imposant la poésie, qui ensemence le monde. La curiosité guide l'enfant, qui dépasse ainsi les limites imposées par la raison. Face aux Parques, l'enfant ne se contente pas d'anticiper les temps futurs, à l'instar de l'enfant-prophète de

Wackenroder et de Tieck, mais elle les crée, leur attribuant la joyeuse tonalité de l'enfance : « *Ich will dir fröhliche Tage spinnen*⁵⁸. » Au lieu de présider au destin des hommes en imposant la durée de leur existence, comme les Parques, Fabel insuffle la vie, orientant l'avenir vers un nouvel Âge d'or. À la fin du récit, portée par le Phénix et surplombant le monde, elle met en œuvre la régénérescence du monde par la poésie :

*Sie sang ein himmlisches Lied und fing zu spinnen an, indem der Faden aus ihrer Brust sich hervorzuwinden schien. Das Volk geriet in neues Entzücken, und aller Augen hingen an dem lieblichen Kinde*⁵⁹.

L'image associe deux actions, chanter (« *sang* ») et filer (« *fing zu spinnen* »), comme si l'art apportait une extension de vie. L'image de l'enfant s'allie à celle de la maternité, le fil provenant de son sein. Elle incarne la réalisation messianique de l'harmonie universelle, qui résulte du processus de « romantisation » du réel et c'est elle, paradoxalement, qui enfante l'avenir ; ainsi Novalis, par l'intermédiaire du mythe de l'enfant, donne forme au projet de l'idéalisme magique. Le conte de Klingsohr, comme les autres contes qui ponctuent le récit, constitue des extensions d'une mélodie centrale : le parcours d'Heinrich ne s'inscrit pas dans le paysage d'un roman réaliste⁶⁰, mais dans un temps cyclique, où les personnages et les lieux se reflètent les uns dans les autres, à la manière d'une vaste poésie. L'intériorité du poète est le lieu où se réalise la métamorphose du monde et sa rédemption ; à la fin tout devient poésie⁶¹ déploie la foisonnante transversalité de Novalis. Dans plusieurs fragments, l'extériorité et l'intériorité se rejoignent : « *Poesie ist wahrhafter Idealismus — Betrachtung der Welt, wie Betrachtung eines großen Gemüths — Selbstbewußtseyn des Universums*⁶². » Par l'idéalisme magique se résout la question du sujet et de l'objet⁶³, puisque c'est la volonté créatrice qui dévoile le

⁵⁵ Wackenroder, Wilhelm Heinrich, Tieck, Ludwig, *Épanchements d'un moine ami des arts*, suivi de *Fantaisies sur l'art* (1796-1799), édité et traduit par Charles Le Blanc et Olivier Schefer, Paris, José Corti, 2009, p. 186-187.

⁵⁶ Novalis, *Journal intime*, précédé de *Clarisse*, traduit par Armel Guernes, Paris, Mercure de France, 1997.

⁵⁷ Elle s'oppose à l'Écrivain, qui incarne la froide rationalité œuvrant contre l'imagination, chassant Fabel du palais et détruisant par le feu les êtres, la nature, y compris le soleil.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 330. *Ibid.*, p. 494 : « "Je filerai pour toi des jours heureux..." »

⁵⁹ *Ibid.*, p. 334. *Ibid.*, p. 498 : « Elle, chantant un divin poème, commença de filer un fil qui semblait sortir de son sein. Le peuple fut saisi d'un nouvel enthousiasme : tous les yeux étaient attachés sur l'adorable petite fille. »

⁶⁰ Ce roman-poésie s'affirme en contrepoint au *Bildungsroman* de Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795).

⁶¹ C'est le titre sous lequel Olivier Schefer a regroupé une partie des fragments de Novalis. Novalis, *À la fin tout devient Poésie*, traduit par Olivier Schefer, Allia, 2020.

⁶² Novalis, *Schriften*, dritter Band, *op.cit.*, Fragment 513, p. 640. Novalis, *À la fin tout devient poésie*, *op. cit.*, fragment 513, p. 138 : « La poésie est un véritable idéalisme — une contemplation du monde, comme la contemplation d'une âme en grand — Auto-conscience de l'univers. »

⁶³ Cette question est centrale pour les idéalistes allemands. Kant sépare le phénomène du noumène, réalité en soi, inaccessible. Pour Fichte, le non-moi n'a pas d'autonomie par rapport au sujet. Quant à Schelling, il donne une véritable existence au monde extérieur, par le biais de la *Naturphilosophie*.

monde et rétablit l'Âge d'or. L'éternel enfant, poète-pèlerin, qui revient dans son pays natal dans la seconde partie, y retrouve les refrains d'antan chez Sylvestre, qui identifie l'enfance comme moment idéal de la vie : « *Ein Geist ist hier geschäftig, der frisch aus der unendlichen Quelle kommt, und dieses Gefühl der Überlegenheit eines Kindes in den allerhöchstens Dingen*⁶⁴. » Comme chez Wackenroder ou chez Tieck, l'enfant a plus aisément accès à la source de la sagesse que les adultes. Revenir à l'origine est bien une quête de l'innocence perdue : « *Die Unschuld Eures Herzens macht Euch zum Propheten* », *erwiderte Sylvester*⁶⁵. » Le don prophétique dérive de l'innocence enfantine, qui offre une vision transparente. Cette capacité visionnaire renvoie au rôle du poète, qui relie le passé et l'avenir, les deux mouvements étant l'essence du poétique, comme il apparaît dans un fragment :

*Nichts ist poetischer als Erinnerung und Ahnung (sic) oder Vorstellung der Zukunft. Die Vorstellungen der Vorzeit ziehn uns zum Sterben [...] Die Vorstellungen der Zukunft treiben uns zum Beleben*⁶⁶.

Aspiration au paradis perdu : imagination à l'œuvre

La vision optimiste d'un paradis retrouvé, ou en voie de l'être, par la poésie contraste avec celle de Coleridge, où l'enfance est entrevue en une épiphanie poétique, comme dans un passage de *Frost at Midnight* (1796). Le temps de la narration est interrompu par la rêverie suscitée par la présence du gel qui entraîne l'imagination du poète vers les sinistres années de pensionnat à Londres. Un nouveau décrochage temporel l'emporte vers le temps idyllique de son enfance à la campagne :

And as oft With unclosed lids, already had I dreamt Of my sweet birth place, and the old church-tower, Whose bells, the poor man's only music rang From mourn to evening,

*all the hot Fair-day, So sweetly that they stirred and haunted me With a wild pleasure, falling on my ear*⁶⁷.

Le poète est encore imprégné par cette mélodie du passé, marquée non seulement par des images qui hantent sa mémoire, mais par les sons de cloche de l'église, alliant ainsi la vue à l'ouïe. L'expression « *wild pleasure* » met en exergue la notion de liberté et de joie insolentes de l'enfant, qui s'opposent à la fade réalité de *Christ College*. La fin du poème projette un avenir lumineux pour son fils sous les bons auspices de la nature :

*But though, my babe ! shalt wander like a breeze By lakes and sandy shores, beneath the crags Of ancient mountain, and beneath the clouds, Which image in their bulk both lakes and shores And mountain crags*⁶⁸ ...

L'espace est conçu comme un monde de réflexivité où les images se reproduisent les unes dans les autres. En anglais, le terme « *reflexion* » signifie parallèlement le « reflet » et la « réflexion », cette polysémie orientant vers une poésie allant au-delà de la *mimesis*. La nature s'étend, s'amplifie avec le désir de s'émanciper d'un territoire trop restreint : « *wander like a breeze* ». L'élan créatif ne supporte pas de limites : il s'agit davantage de l'imagination créatrice que d'une pastorale où l'enfant s'épanouirait. Les reflets qui se propagent d'un élément à l'autre offrent une vision qui tend vers l'infini : « *Which image in their bulk both lakes and shores And mountain crags...* » Coleridge expose le pouvoir démiurgique du divin :

*So shalt thou see and hear The lovely shapes and sounds intelligible Of that eternal language, which thy God Utters, who from eternity doth teach Himself and all, and all things in himself. Great universal teacher*⁶⁹!

Revenant sur la création par le langage du dieu créateur, Coleridge fait indirectement allusion au pouvoir démiurgique de l'imagination poétique qu'il développera deux décennies plus tard dans

⁶⁴ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, op. cit., pp. 346-347. Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, op. cit., p. 509 : « C'est qu'il s'agit ici d'une intelligence en pleine activité, fraîchement sortie de la source infinie, et ce sentiment de la supériorité de l'enfant dans les questions essentielles. »

⁶⁵ *Ibid.*, p. 354. *Ibid.*, p. 516 : « L'innocence de votre cœur vous rend prophète ! », s'écria Sylvester. »

⁶⁶ Novalis, *Blütenstaub in Gesammelte Werke*, Fragment 109, p. 415. Novalis, *Œuvres complètes, Pollens*, fragment 109, p. 376 : « Rien n'est aussi poétique que le souvenir et le pressentiment ou prévision de l'avenir. Les visions du passé nous tirent vers le mourir [...] Les visions du futur nous poussent vers le vivre. »

⁶⁷ Coleridge, *Poetical Works*, op. cit., p. 241, vers 26-33. Coleridge, Samuel Taylor, *La Ballade du vieux marin et autres textes*, op. cit., p. 153, vers 26-33 : « ...oui, que de fois, Les paupières ouvertes, n'avais-je pas déjà rêvé À mon doux village natal, son vieux clocher Où les cloches, musique des pauvres ; sonnaient Du matin au soir, et dans la fièvre des Jours de Fête, Avec une telle douceur qu'elles me touchaient et me hantaient D'un plaisir fou, frappant mes tympanes Comme la limpide harmonie des choses du futur ! »

⁶⁸ *Ibid.*, p. 242, vers 54-58. *Ibid.*, p. 155, vers 54-58 : « Alors que toi, mon petit ! iras vagabonder comme la brise Au bord des lacs, sur le sable des plages, sous les falaises Des montagnes anciennes ainsi que sous les nuages, Qui dans leurs formes transportent l'image des lacs, des plages Et des rochers... »

⁶⁹ *Ibid.*, p. 242, vers 58-63. *Ibid.*, p. 155, vers 58-63 : « ...oui, tu verras, tu entendras Les formes harmonieuses, les sons intelligibles De la langue éternelle émise par ton Dieu, Lequel de toute éternité s'enseigne lui-même En tout enseignant toute chose en lui-même, Lui, le Grand Maître universel ! »

Biographia Literaria (1817)⁷⁰. Le récit de l'Eden du deuxième chapitre de la Genèse sous-tend cette vision d'harmonie entre l'homme et la nature. L'homme était responsable du jardin, puisqu'il devait « le cultiver et le soigner⁷¹. » La proximité entre l'homme et la nature transparaît dans l'appellation *Adam*, qui vient du mot « *Adama* », « terre » en hébreu biblique⁷². À la fin du poème s'effectue un retour sur le gel, qui a entraîné vers les différentes strates temporelles, le souvenir ayant bénéficié de la puissance de l'imagination, symbolisée par les lueurs de la lune : « *Or if the secret ministry of frost Shall hang them up in silent icicles, Quietly shining to the quiet Moon*⁷³. »

L'enfant perdu chez Wordsworth : aspiration vers l'Eden

Un nouvel Âge d'or émerge de l'expérience orphique de Novalis, qui est peut-être plus élevé que l'innocence originelle ; celle-ci fut attribuée comme un don dont il fallut se défaire pour grandir, comme dans le récit biblique, où sans la transgression de la femme⁷⁴, l'histoire humaine n'aurait pas eu lieu. Le nouvel Eden qui se forme dans l'encre de la nuit⁷⁵ intègre l'expérience — et donc le mal — qui fusionne en lui. Ce dépassement du mal métaphysique n'est jamais réalisé chez Coleridge, trop obnubilé par la chute originelle et la malédiction caïnique pour se frayer un chemin en Eden. Les fulgurantes épiphanies, comme nous l'avons analysé, ne durent que le temps d'un souffle, celui de la nostalgie poétique. L'innocence est rapidement contaminée par le mal — tel est le cas dans son poème *Christabel*⁷⁶ (1797) — ou condamné à être sacrifié, comme dans *The wanderings of Cain* (1798). Chez Wordsworth, le mythe de l'enfant apparaît sous la forme de l'enfant perdu auquel l'adulte aspire dans deux poèmes, *Lucy Gray* (1798) ou dans *Anecdote for*

Fathers (1798). Ce paradigme a été commenté par Marc Porée et Denis Bonnecase dans leur ouvrage commun : « Dans les trois poèmes que nous venons d'examiner⁷⁷, l'enfant appartient à la Nature et s'associe à un mythe, celui du bonheur perdu, d'une innocence qui serait savoir direct. ⁷⁸» Dans *Lucy Gray*, la silhouette de l'enfant se dessine au début du poème, associée à la solitude (« *The Solitary child*⁷⁹ ») et à l'espace sauvage (« *She dwelt on a Wild Moor*⁸⁰ »). La présence de l'enfant se transforme rapidement en énigme : « *But the sweet face of Lucy Gray Will never more be seen.* ⁸¹» Le poème anticipe ainsi la séparation entre deux mondes, le visible et l'invisible dans lequel la fillette a plongé. La brutalité de l'événement transforme l'enfance édénique en désir qui ne peut jamais être assouvi. L'essentiel dans l'écriture du poète ne réside pas, comme chez Novalis, dans l'ambition profonde de restituer l'Âge d'or par son voyage orphique, mais dans la tension créée par l'absence irréversible qui crée la quête romantique. C'est de la tension entre les polarités de la présence (le souvenir, allié à l'imagination) et de l'absence (vacance dans le réel) que l'œuvre se construit. Les parents à la recherche de traces marquant le passage de l'enfant constituent la mise en abyme même du désir nostalgique de recouvrer le passé. La quête n'a jamais de fin, elle a commencé avec les tribulations de l'enfant dans la nuit, les parents prenant le relais. Étrangement, ce récit qui se veut réaliste rappelle certains passages de *The Wanderings of Cain* (1825), où les errances de Cain et de son fils Enos les amènent au-delà du seuil de la vie terrestre, où règne le Dieu des morts. Les tribulations de Lucy, portant la lanterne, ressemblent à l'écriture poétique de l'inachevé, aspirant toujours à un au-delà du monde empirique. Cette tension est le ressort de la poésie romantique. Le texte sillonne vers un dépassement des limites de la réalité pour celui qui ne se cantonne pas à la pure rationalité : « *She is a living Child. That you may see*

⁷⁰ L'imagination primaire — *primary imagination* — y sera définie ainsi : « The primary Imagination I hold to be the living power and the prime agent of all human perception, and as a repetition of in the finite mind of the eternal act of creation of the infinite I AM. » Project Gutenberg's *Biographia Literaria* <https://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0013>.

⁷¹ La Bible, traduction intégrale hébreu-français, p. 8, La Genèse 2, 15.

⁷² Ce rapprochement entre *Adam* et *Adama* apparaît dans les *Notebooks* de Coleridge, qui apprenait l'hébreu biblique.

⁷³ Coleridge, *Poetical Works*, op. cit., p. 242, vers 72-74. Coleridge, Samuel Taylor, *La Ballade du vieux marin et autres textes*, op. cit., p. 155, vers 72-74 : « Ou que le ministère mystérieux du gel Les fige aux rebords en glaçons silencieux, Brillant calmement dans le calme de la Lune. »

⁷⁴ Celle-ci ne se voit attribuer le nom d'Eve qu'une fois chassée du paradis. La femme a le rôle actif dans le récit biblique, Adam restant passif, voire amorphe.

⁷⁵ C'est aussi la nuit mystique en référence à l'incréé originel de Jakob Böhme.

⁷⁶ L'innocente *Christabel* est contaminée par l'intervention de Geraldine.

⁷⁷ Denis Bonnecase et Marc Porée ont étudié, dans ce passage, *We are Seven, Lucy Gray et The Thorn*.

⁷⁸ Bonnecase, Denis et Porée, Marc, *Lyrical Ballads de Wordsworth et de Coleridge. La Différence en partage*, Paris, P.U.F., 2011, p. 167.

⁷⁹ Wordsworth and Coleridge, *Lyrical Ballads*, op. cit., p. 205, vers 4.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 205, vers 6.

⁸¹ *Ibid.*, p. 206, vers 11-12. Notre traduction : « Mais le joli minois de Lucy Gray Plus jamais ne sera aperçu. »

*sweet Lucy Gray Upon the lonesome Wild. ...And sings a solitary song*⁸².» La nature poétique de Johnny dans *The Idiot Boy* (1798) ressort de sa marginalité, qui le condamne à la solitude. Comme Lucy Gary, l'enfant est envoyé seul en pleine nuit⁸³, situation qui le fragilise, le mettant d'autant plus en danger qu'à l'innocence de l'enfant s'adosse une dimension supplémentaire : celle du simple d'esprit, à la merci des autres. La caractéristique d'être « un idiot » l'exclut dans une zone trouble, au-delà de la norme, à la périphérie du monde. Contrairement à Lucy Gray, il ne possède pas la faculté du chant, ni celle de la parole. Au contraire, il est proche de l'« *infans* », celui qui étymologiquement ne possède pas de langage. Denis Bonnacase et Marc Porée mettent en exergue le sens de cette histoire d'enfant perdu, finalement retrouvé près des cascades :

« The Idiot Boy » cherche à s'approcher d'une autre dimension de la poésie et de l'écriture, dimension un instant incarnée par l'enfant. Son langage, son risible babil, est lui-même une parodie, un contre-discours affirmant l'essentiel. Quasiment investi du sacré, il tend vers un ordre supérieur de la vision et de la parole, vers une pointe extrême, singulière, idiотique. Le babil naïf se hausse à l'expérience poétique la plus authentique⁸⁴.

La proximité avec la nature et l'émerveillement qu'elle suscite dans son âme l'auréolent d'une certaine qualité de silence ; c'est celui de la contemplation et de l'intériorisation qui semblent être la contrepartie de l'absence de langage. Le primitivisme chez Wordsworth se traduit par le fait que la simplicité extrême ne disqualifie pas « l'idiot » ; au contraire, cette simplicité fait valoir un potentiel. La pureté édénique est fécondante. Nombre d'écrivains ont exploité cette qualité particulière du simple d'esprit qui va à l'essentiel, justement parce qu'il est privé des qualités de rationalité. On pense au personnage christique de Dostoïevski, mais aussi, à titre d'exemple, à la nouvelle de Flaubert « Un cœur simple⁸⁵ », où le personnage possède une épaisseur humaine

supplémentaire, une grâce singulière parce qu'elle échappe à l'hypertrophie de l'intellect qui caractérise l'époque moderne, au sens le plus large du terme.

Pour Wordsworth, la simplicité de l'enfant n'exclut pas la profondeur ; c'est ce qui fait le charme énigmatique de l'enfant d'être puissamment attiré par la nature, sa mère primitive, d'en saisir l'harmonie et les mystères sans s'en effrayer ; le sublime, au même titre que le pittoresque, réveille, stimule sa sagesse intuitive. Pour Coleridge, l'enfance a deux faces, tel Janus, une face – et une phase – malheureuse et coupée de ses racines naturelles, et l'autre joyeuse et inconsciente, nourrie aux sources vivifiantes de la rivière *Otter*. Néanmoins, pour les deux poètes, l'Âge d'or de la vie se situe dans ce temps primordial, brisé par la chute, vision qui sera alimentée par le dogme chrétien du péché originel pour Coleridge et sur lequel Wordsworth, dans ses *Lyrical Ballads* forgera l'image de l'enfant perdu comme modalité du paradis perdu, pour l'enfant lui-même tout autant que pour les parents aspirant désespérément à la réunion retardée (*The Idiot Boy*) ou impossible (*Lucy Gray*). Pour Novalis, comme pour Wordsworth et Coleridge, l'enfant n'apparaît pas comme une modalité de la superficialité et du bonheur factice. Au contraire, il incarne une forme de légèreté qui, paradoxalement, a pour trait d'être essentielle. Un fragment de Novalis incarne parfaitement cette sagesse pleine d'humour et de facétie : « *Poëtik. Die Poësie ist die Jugend unter den Wissenschaften — Als Kind mag sie ausgesehn haben, wie der Engel unter der Madonna, der den Finger so bedeutend auf den Mund drückt, als traut er diesem Leichtsinn nicht*⁸⁶. » La légèreté de l'enfant n'est pas comparable à celle de l'adulte. Elle implique une malléabilité — ce que Novalis identifie comme le *fluide* par opposition au *solide* (l'adulte) —

⁸² *Ibid*, p. 207, vers 58-60, vers 63. Notre traduction : « ... Elle vit quelque part. Qu'il vous advienne de voir la douce Lucie Gray Dans la nature sauvage et isolée. Elle entonne un chant solitaire. »

⁸³ Pourrait-on évoquer le syndrome du Petit Poucet ou du Petit Chaperon Rouge ? Les parents semblent porter une ambivalence fondamentale : désespérés par la disparition de l'enfant et parallèlement animés du secret désir de l'écarter à tout jamais ?

⁸⁴ Bonnacase Denis et Porée, Marc, *Lyrical Ballads de Wordsworth et Coleridge. La différence en partage*, op. cit., p. 142.

⁸⁵ Flaubert, Gustave, *Trois contes*, Paris, Livre de poche, 1999.

⁸⁶ Novalis, *Das Allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99*, Hamburg : Felix Meiner, 1993, Fragment 434, p. 81. Novalis, *Le Brouillon Général*, Traduit de l'allemand et précédé de *Poétique de la germination* par Olivier Schefer, Paris : Allia, 2015, fragment 434, p. 110 : « Poétique ; La Poésie est la jeunesse parmi les sciences.— Enfant, elle a pu ressembler à l'ange sous la Madone, qui presse si significativement le doigt sur la bouche comme s'il ne se fiait pas à cette légèreté. » Pour l'enfant, même la légèreté doit avoir un sens. Les scientifiques admettent souvent que les questions qui les ont hantées sont nées d'observations durant leur enfance, auxquelles ils ne trouvaient pas de réponse. Il existe une exigence de sens chez les enfants.

et une créativité où rien n'est superficiel, car rien n'échappe au sens que l'enfant saisit intuitivement.

Bibliographie

- La Bible, traduction intégrale, version massorétique, Tel-Aviv, Édition Sinaï, 1994.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.
- BASSET, Karine et Baussant, Michèle, « Utopie, nostalgie : approches croisées », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #22 | 2018, mis en ligne le 17 juin 2018, URL : <http://journals.openedition.org/cm/3023>.
- BLAKE, William, *Songs of Innocence and Experience* (1789 et 1794), *Chansons de l'Innocence et de l'Expérience dans Le Mariage du Ciel et de l'Enfer et autres poème*, édition bilingue, traduction Jacques d'Arras, Paris, Gallimard, 2013.
- COLERIDGE, *Poetical Works*, edited by Ernest Hartley Coleridge, Oxford, New York, Oxford University Press, 1986.
- , *La Ballade du vieux marin et autres poèmes*, suivis d'extraits de *L'Autobiographie littéraire*. Présentation et traduction de Jacques Darras, Paris, Gallimard (Poésie), 2005.
- , *Poèmes en bilingue*, chronologie, introduction et bibliographie par Christian La Cassagnère, traduction par Henri Parisot, Paris, Aubier-Flammarion, 1975.
- , *Biographia Literaria*, (1812), Edinburg, Edinburg University Press, 2014: <https://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>.
- ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949.
- , *La Nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*. Paris, Gallimard, 1971.
- FLAUBERT, Gustave, *Trois contes*, Paris, Livre de poche, 1999.
- GUSTDORF, Georges, *Le Romantisme : Tome II, L'homme et la nature*, Paris, Payot, 2002.
- , *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1984,
- MINOIS, Georges. *L'Âge d'or. Histoire de la poursuite du bonheur*. Paris, Fayard, 2009.
- MONDIANO, Raimonda, *Coleridge and the Concept of Nature*, London and Basingstoke, Macmillan, 1985.
- NOVALIS, *Gesammelte Werke*, herausgegeben von Hans Jürgen Balmes, Berlin: Fischer Klassik, 2020.
- , *Heinrich von Ofterdingen*, p. 343-517, dans *Romantiques allemands*, Vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1963.
- , *Schriften*, dritter Band, herausgegeben von Richard Samuel, in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz.
- , *À la fin tout devient poésie*, titre original *Fragments und Studien 1799-1800*, traduit de l'allemand et précédé de *Science, art et religion* par Olivier Schefer, Paris, Allia, 2020.
- , *Journal intime*, précédé de *Clarisse*, traduit par Armel Guernes, Paris, Mercure de France, 1997.
- PORÉE, Marc et BONNECASE, Denis, *Lyrical Ballads, Wordsworth, and Coleridge. La différence en partage*, Paris, P.U.F., 2012.
- PUPIL, François, *Le Style troubadour et la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1995.
- Schlegel, Friedrich, *Gespräch über die Mythologie* (1800). Mûnschen : Grin Verlag, 2019.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Romantik: eine deutsche Affäre*. Sechste Kapitel, pp. 109-132. Mûnchen, Carl Hanser Verlag, 2007.
- WACKENRODER, Wilhem Heinrich, Tieck, Ludwig, *Épanchements d'un moine ami des arts*, suivi de *Fantaisies sur l'art* (1796-1799), édité et traduit par Charles Le Blanc et Olivier Schefer, Paris, José Corti, 2009.
- WORDSWORTH, William and COLERIDGE, Samuel Taylor, *Lyrical Ballads*, London, 1798, edited with introduction, notes and appendices by R.L. Brett and A.R. Jones, with a new introduction by Nicholas Roe, London and New York, Routledge, 2005.

Réentendre les ondes : Timecop1983 et l'exemple de la synthwave

Guillaume Dupetit et Kevin Dahan
Université Gustave Eiffel

Si la conscience du temps de la (haute) modernité occidentale cherchait à assurer l'avenir, on pourrait affirmer que la conscience du temps de la fin du xx^e siècle implique la tâche non moins périlleuse d'assumer la responsabilité du passé. [...] Après tout, bon nombre des souvenirs commercialisés en masse que nous consommons sont au départ des « souvenirs imaginés », et donc plus facilement oubliés que les souvenirs vécus.

*[If the time consciousness of (high) modernity in the West sought to secure the future, one could argue that the time consciousness of the late twentieth century implies the no less perilous task of taking responsibility for the past. [...] After all, many of the mass-marketed memories we consume are "imagined memories" to begin with, and thus more easily forgotten than lived memories.]*¹

L'entrée dans la nouvelle décennie des années 2010 a marqué un tournant singulier dans le paysage musical, avec la naissance de courants qui puisent dans le riche héritage des sonorités électroniques des années 1970 et 1980. Des genres comme synthwave, retrowave, vaporwave, chillwave ou encore darkwave ont émergé², revêtant des appellations variées mais partageant une même essence : la réappropriation artistique de l'instrumentarium électronique vintage pour créer un tapissage sonore, où les technologies passées sont remises au goût du jour. Ces mouvements musicaux, souvent l'émanation d'artistes solitaires – des « bedroom producers » façonnant leur art dans l'intimité de studios personnels équipés de synthétiseurs modulaires –, cherchent à évoquer et à invoquer le passé, non pas pour le reproduire

fidèlement, mais pour le réinventer et le projeter dans un futur alternatif. Les productions qui émergent de ces courants sont diffusées principalement par le biais d'internet, exploitant les possibilités infinies du numérique pour atteindre des communautés d'auditeurs dispersées à travers le monde³. Cette propagation numérique souligne la transformation de la nostalgie en une expérience collective partagée, où les souvenirs sont à la fois personnels mais universels, réels mais imaginés, concrets mais reconstruits.

Les analyses académiques qui se penchent sur ces genres musicaux sont aussi diversifiées que les courants eux-mêmes. D'un côté, des études s'intéressent aux développements et aux ramifications entre les sous-genres émergents, mettant en lumière la complexité et l'interconnexion de ces mouvements⁴. De l'autre, des recherches se focalisent sur les notions de mémoire et de nostalgie évoquées par ces artefacts sonores et visuels, soulignant leur rôle dans la construction d'une histoire partagée, souvent idéalisée et recomposée⁵. La synthwave et la retrowave, en particulier, sont souvent examinées pour leur capacité à éclairer un passé qui est à la fois précis et flou, réel et mythifié. Ces sous-genres entretiennent un rapport singulier avec le passé, faisant de l'objet technologique – analogique et électrique – un élément central de son esthétique et de sa composition. Que l'on considère les discours, les formes visuelles ou les méthodes de composition musicale, la synthwave entretient un

¹ Andreas Huyssen, « Present Pasts : Media, Politics, Amnesia », *Public Culture*, vol. 12, n°1, 2000, p. 21-38.

² Nous désignerons dans cet article cet ensemble hétéromorphe sous la graphie *wave.

³ Oana Papuc, « Exploring Liminal Aesthetics : The "Glitchy and Decayed" Worlds of Vaporwave, Semiotic Assemblages, and Internet Linguistics », *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philologia*, vol. 67, n° 4, 2022, p. 165-186.

⁴ Paul Ballam-Cross, « Reconstructed Nostalgia : Aesthetic Commonalities and Self-Soothing in Chillwave, Synthwave, and Vaporwave », *Journal of Popular Music Studies*, vol. 33, n° 1, 2021, p. 70-93.

Ken McLeod, « Vaporwave : Politics, protest, and identity », *Journal of Popular Music Studies*, vol. 30, n° 4, 2018, p. 123-142.

⁵ Ross Cole, « Vaporwave Aesthetics : Internet Nostalgia and the Utopian Impulse », *ASAP/Journal*, vol. 5, n° 2, 2020, p. 297-326.

Laura Glitsos, « Vaporwave, or Music Optimised for Abandoned Malls », *Popular Music*, vol. 37, n° 1, 2018, p. 100-118.

lien profond avec la matière sonore, et ce, dans son sens le plus élémentaire. En outre, l'utilisation de technologies désuètes – que ce soit dans les processus créatifs ou dans les aspects parasonores des œuvres (en référence aux travaux de Serge Lacasse)⁶ – indique une connexion qui va au-delà d'une simple relation mémorielle, s'inscrivant même dans des formes de fétichisme. Fétichisme historique d'abord, à travers l'évocation de formes musicales empruntées au passé récent ou reprises de morceaux fantasmés des années 1980. Fétichisme technologique ensuite, par l'usage de synthétiseurs modulaires et de leurs avatars virtualisés numériques, employés comme continuation de la pensée instrumentale analogique par les moyens numériques⁷. Fétichisme esthétique enfin, où l'immersion dans les sonorités synthétiques se marie avec un hommage aux matériaux sonores des supports anciens, comme les grésillements des vinyles ou les timbres caractéristiques de synthétiseurs légendaires tels que le Roland Juno-106 ou le Korg MS-20.

Ces éléments de réinterprétation, liés à une mémoire collective à la fois culturelle, technologique et artéfactuelle, sont convoqués de façon récurrente dans une grande partie des productions *wave. Dans ce contexte, Timecop1983 apparaît comme une figure emblématique, incarnant à travers sa production musicale l'intersection des trois axes précédemment évoqués : historique, technologique et esthétique. Son œuvre sert de fil conducteur pour explorer les correspondances entre les technologies, anciennes et nouvelles, les discours d'appropriation, et les récits historiques et technologiques. Notre analyse s'attachera à explorer les artefacts musicaux de Timecop1983 pour mettre en lumière ces différents mécanismes, en les situant dans les pratiques et les contextes de production contemporains. Ces musiques, en tant que produits de leur temps, offrent un aperçu unique d'une époque où la réminiscence du passé se mêle à la création de l'avenir, où la technologie sert de pont entre les générations, et où la mémoire collective se tisse dans la trame d'un présent en constante

évolution : une exemplification musicale du concept de *rétrotopie*.

Un rapport au passé morcelé, comme fragment d'identité

L'étude des courants musicaux *wave révèle un rapport complexe et morcelé au passé, qui sert de fondement à leur identité. Comme l'indique Paul Ballam-Cross, ces courants musicaux réinterprètent la mémoire culturelle et technologique, façonnant ainsi une identité cohésive et reconnaissable :

La réinterprétation de la mémoire culturelle est une caractéristique structurelle importante de la chillwave, de la synthwave, de la vaporwave et de ses sous-genres comme le mallsoft et le renouveau du 'city pop' japonais qui lui est associé.

[The re-interpretation of cultural memory is an important structural feature in chillwave, synthwave, vaporwave, and vaporwave subgenres such as mallsoft and the associated Japanese "city pop" revival.⁸]

Ce mouvement rétro, caractérisé par le retour vers un temps antérieur, entre nostalgie, souvenir, passéisme et aussi teinté d'une glorification du vintage – réemploi d'objets d'une époque passée dans une autre –, a souvent été confronté à l'existence propre d'un temps « perdu » - souvent non vécu par les auteurs et auditeurs -, objet de désir⁹. Cette dynamique de retour en arrière n'est pas seulement un acte de souvenir mais aussi – surtout – un acte de reconstruction d'un passé oublié : la synthwave se construit autour de l'usage de synthétiseurs analogiques et de leurs émulations numériques. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que la décennie 1980 soit la destination habituelle de ce rappel au passé : elle représente une ère où les sons produits par les synthétiseurs disponibles n'étaient qu'une imitation imparfaite de la réalité, servant de véhicules à la fois pour la falsification et l'évocation du futur, comme l'ont souligné Nicholas C. Laudadio

⁶ Serge Lacasse, « Une introduction à la transphonographie », *Volume !*, vol. 7, n° 2, 2010, p. 31-57.

⁷ On note ici une forme de résurgence de la transduction dans son « identité de rapports. » Voir Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2005 (Thèse principale de Simondon pour le Doctorat d'État, écrite de 1954 à 1958).

⁸ Paul Ballam-Cross, *op. cit.*

⁹ Louis-Paul Willis, « Analog Desires: On Stranger Things and the Logics of Nostalgia », *Intermédialités*, vol. 39, 2022, p. 1-21.

et Erik Steinskog¹⁰, ou de ce à quoi « ressemblent les rêves, » pour reprendre les termes de Timothy D. Taylor¹¹. Dans leurs imitations d'une réalité biaisée et leurs sons proprement futuristes, ces machines portent en leur sens premier un rapport duel entre passé et futur. C'est fondamentalement dans ce même rapport à la création d'un *autre futur* par l'intermédiaire d'un simulacre du passé que se construit le discours technologiste de la synthwave. Situé par des éléments sonores et matériels plus issus d'un imaginaire évocateur du passé que formellement construits à partir de sources repérables, le répertoire synthwave ne se réfère qu'indirectement aux répertoires musicaux des années 1980. Il en exploite les contours et les représentations afin de dresser une cartographie d'un présent et d'un futur alternatifs suite à une bifurcation temporelle jamais survenue, point d'articulation entre rétrotopie et rétrofuturisme. Le rétrofuturisme incarne donc un futur alternatif émergent du passé, dans lequel des technologies obsolètes, marqueurs temporels essentiels, prennent des formes inattendues. Par contraste, la rétrotopie se conçoit non seulement comme regard nostalgique sur un passé imaginé, mais aussi comme construction d'un présent alternatif. Elle ne se contente pas de fétichiser un passé, au travers de ses technologies ou de ses objets, mais cherche à le faire vivre, en projetant une alternative et en l'incarnant.

Cette démarche participe d'un discours empreint d'une certaine tension entre vécu et imaginé, souvenir et rêverie. En ce sens, Chris Healey souligne l'effet d'une « nostalgie compensatoire » [« *compensatory nostalgia* »]¹² à l'œuvre dans ces musiques, terme qu'elle reprend à Andreas Huyssen¹³ pour définir cet état « d'être nostalgique de quelque chose qui n'a jamais existé [et qui] découle du paradoxe entre souvenance et oubli omniprésents dans la culture occidentale contemporaine » [« *Being nostalgic for 'something that never happened' [and that] stems from the*

paradox between remembering and forgetting that is ubiquitous in contemporary Western culture »]¹⁴. Cette tentative d'appréhender le monde passé, sans jamais ne pouvoir le saisir tel qu'il était véritablement, nous renvoie alors à ce qu'Arjun Appadurai (1996) qualifie de « nostalgie imaginée » [« *imagined nostalgia* »]. Cette nostalgie imaginée, qui s'inscrit profondément dans le contexte de la mass-médiatisation, donne au consommateur le sentiment d'un besoin d'une chose qui ne lui a jamais manqué, inversant ainsi « la logique temporelle du fantasme (qui incite le sujet à imaginer ce qui peut ou pourrait arriver) » [« *the temporal logic of fantasy (which tutors the subject to imagine what could or might happen)* »]¹⁵. Dans cette logique consumériste, qui place l'objet au centre de l'attention et du désir, s'opère une marchandisation du passé que l'on retrouve à l'œuvre, plus largement, dans cette forme de culture du *vintage*.

La synthwave, par une stratégie de valorisation du souvenir lointain, biaisé, partiellement effacé, opère la reconstruction d'un passé fragmenté dont les morceaux, organisés pour réorienter sa lecture, sont contrecollés afin de proposer à l'auditeur des bribes d'une mémoire effacée. Le processus global, qu'il soit lié à une écriture musicale ou littéraire, est lui aussi soumis à ce principe d'identités fragmentées, convoquées de façon non-linéaire comme des bribes de souvenirs, d'anecdotes, ou de non-sens. « J'aurai passé ma vie à essayer de comprendre la fonction du souvenir, qui n'est pas le contraire de l'oubli, mais plutôt sa doublure. Nous ne nous souvenons pas. Nous réécrivons la mémoire tout comme l'histoire est réécrite » dit Chris Marker dans son documentaire-fiction *Sans Soleil* [« *I will have spent my life trying to understand the function of remembering, which is not the opposite of forgetting,*

¹⁰ Nicholas C. Laudadio, « 'Sounds like a Human Performance': The Electronic Music Synthesizer in Mid-Twentieth-Century Science Fiction », *Science Fiction Studies*, vol. 38, n° 2, 2011, p. 304-320.

Erik Steinskog, *Afrofuturism and Black Sound Studies : Culture, Technology, and Things to Come*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018.

¹¹ Timothy D. Taylor, *Strange Sounds : Music, Technology and Culture*, New York, Routledge, 2001.

¹² Laura Glitsos, « Vaporwave, or Music Optimised for Abandoned Malls », *Popular Music*, vol. 37, n° 1, 2018, p. 100-118.

¹³ Chris Healy, « Dead man: film, colonialism, and memory », dans Katharine Hodgkin and Susannah Radstone (éd.), *Memory, History, Nation : Contested Pasts*, New Brunswick, Transaction, 2006.

Andreas Huyssen, *op. cit.*

¹⁴ Laura Glitsos, *op. cit.*

¹⁵ Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

but rather its lining. We do not remember. We rewrite memory much as history is rewritten »]¹⁶.

Dans sa discographie, TimeCop1983 décline ces visions d'un passé non vécu mais néanmoins réexploré, depuis ses deux premiers albums *Childhood Memories* (Playmaker, 2014) et *Journeys* (self-released, 2014) jusqu'aux récents *Read My Mind* (2023) et *Searching for Tomorrow* (2023). L'artiste s'efforce de recomposer sa propre mémoire, comme par assemblage de bribes d'un passé non vécu, hypothétique et parfois fantasmé. Dans ce processus de mise en narration musicale qui consiste à mettre en histoire un passé personnel singulier mais imaginé, les références se croisent, se multiplient, se superposent, se perdent en une forme de rétroaction guidant l'usage des technologies et l'emploi des sonorités. D'ailleurs, comme le souligne S. Reynolds dans son ouvrage *Rétromania*, l'emploi de sonorités, matériaux et technologies désuets n'est pas dénué de signification :

Tressage de moments mis en boucle comme autant de portails ouverts sur des époques et des lieux reculés, le collage de samples convoque un événement musical qui ne s'est jamais produit ; l'alliance d'un voyage temporel et d'une séance de spiritisme. La pratique implique l'usage d'anciens enregistrements pour en créer de nouveaux, il s'agit d'un art musical reposant sur la coordination et l'arrangement des fantômes.

[*Woven out of looped moments that are each like portals to far-flung times and places, the sample collage creates a musical event that never happened; a mixture of time-travel and seance. Sampling involves using recordings to make new recordings; it's the musical art of ghost coordination and ghost arrangement.*¹⁷]

Derrière l'*hantologie* sous-jacente à ces pratiques¹⁸, cette forme, qui correspond finalement à une fictionnalisation du passé, s'apparente en bien des points aux fictions soniques telles que décrites par Kodwo Eshun dans son ouvrage *More Brilliant*

*than the Sun*¹⁹. Pour Eshun, ces fictions soniques désignent une capacité des artistes à façonner des mondes fantastiques et virtuels par la manipulation d'espaces sonores chargés de références et l'intermédiaire d'artéfacts technologiques. Elles représentent, selon Jean-Yves Leloup, « les mythologies musicales qui hantent toute la musique de la fin du XX^e siècle »²⁰. Les fictions sonores offrent des moyens de transformer et d'imaginer les espaces passés et futurs²¹. Steve Goodman discute ainsi d'une « audio-futurologie »²² en se concentrant sur « l'idée du son comme sens du futur ». Goodman estime par-là que « nous avons besoin d'un sens de la mémoire par lequel le passé et le futur coexistent virtuellement avec le présent pour que les souvenirs et les potentiels anticipés résonnent les uns avec les autres de manière imprévisible » [« *we need a sense of memory in which the past and the future virtually coexist with the present so that memories and anticipated potentials resonate with each other in unpredictable ways* »]²³. En ce sens, ces fétichisations du passé, comme des propositions de relecture vers un futur alternatif, s'inscrivent dans une démarche subversive qui consiste à susciter un intérêt chez l'auditeur par les mécanismes de la fragmentation, de l'intrigue par l'imitation et la falsification.

De la rétrotopie dans le musical

L'album *Night Drive* de Timecop1983 représente un exemple de la rétrotopie présent dans la majorité des courants **wave*, dont la popularité s'explique en partie par la réinvention des sons et des esthétiques des années 1980. Cet album, avec sa structure particulière, offre une expérience d'écoute qui va au-delà de la simple nostalgie, pour créer un univers sonore rétrotopique qui évoque donc à la fois un passé indéterminé et une réalité alternative.

¹⁶ Chris Marker, *Sans Soleil*, Argos Films, 1983.

¹⁷ Simon Reynolds, *Rétromania: Pop Culture's Addiction To Its Own Past*, New York, Faber & Faber, 2011.

¹⁸ Adam Harper, « Hauntology : The Past Inside The Present », *Rouge's Foam*, 2009. URL : <http://rougesfoam.blogspot.com/2009/10/hauntology-past-inside-present.html>

Mark Fisher, « What Is Hauntology? », *Film Quarterly*, vol. 66, n° 1, 2012, p. 16-24.

¹⁹ Kodwo Eshun, *More Brilliant than the Sun : Adventures in Sonic Fiction*, Londres, Quartet Books, 1998.

²⁰ Jean-Yves Leloup, « *Sonic Fiction et Afro-Futurisme* », dans *Global Techno*, article publié le 19 juin 2008, consultable depuis le site internet <http://globaltechno.wordpress.com/2008/06/19/sonic-fiction-afro-futurism>

²¹ Voir Jonathan Gilmurray, « Sounding the Alarm : An Introduction to Ecological Sound Art », *Musicological Annual*, vol. 52, n° 2, 2016, p. 71-84 ; Frederick Bianchi et V.J. Manzo, *Environmental sound artists : in their own words*. New York, Oxford University Press, 2016 ; Gascia Ouzounian et Sarah A. Lappin, « Soundspace: A Manifesto », *Architecture and Culture*, vol. 2, n° 3, 2014, p. 305-316.

²² Steve Goodman, *Sonic warfare : sound, affect, and the ecology of fear*, Cambridge, MIT Press, 2010.

²³ Steve Goodman, *op. cit.*

La structure de l'album *Night Drive* suit un ordonnancement spécifique, alternant entre pistes chantées (toutes en collaboration) et instrumentales. Il commence avec « Static » (avec The Midnight), suivi de « On the Run », puis « Back to You » (avec The Bad Dreamers), « Cruise », « Neon Lights » (avec Josh Daily), « Afterglow », « Too Late » (avec LeBrock), « Skylines », « Tokyo » (avec Kinnie Lane), « Nightfall », et se conclut par « It Was Only a Dream ». Cette séquence n'est pas aléatoire, mais est conçue pour figurer un trajet avec de multiples arrêts, avec chaque fois une « rencontre », référence aux road trips américains et, par ricochet, aux road movies des années 1970 à 1990 (de *Zabriskie Point* à *Thelma et Louise*) : la dimension *cinématique* est en effet très présente dans les productions de *Timecop 1983* (particulièrement présente sur le titre « It Was Only a Dream »), et plus largement dans les productions synthwave. La durée des pistes est également notable, car elle vient souligner l'importance du trajet : les pistes instrumentales excèdent toutes cinq minutes (à l'exception de « Nightfall » (4'41)), tandis que les chansons sont toutes inférieures à cette durée (sauf la dernière, « Tokyo » (5'05)). Cette construction est en elle-même assez révélatrice du poids donné à la notion de prolongation dans l'univers sonore de la synthwave : nous ne sommes pas là en présence de simples interludes, transitions d'une chanson à l'autre, mais de véritables descriptions sonores. La chanson est par conséquent vue au travers du même prisme que celui utilisé dans la dramaturgie opératique traditionnelle, et que l'on retrouve dans l'aria d'opéra : c'est le moment statique et subjectif de la contemplation des sentiments ; aux épisodes instrumentaux va l'action et la description. C'est par conséquent au travers de ces derniers que l'on entre véritablement dans la rétrotopie : au-delà du contenu sémantique (des titres, et donc des commentaires dans les paroles), c'est l'environnement sonore qui emmène vers ce lieu imaginaire.

Car nous sommes bien dans la définition proposée par Bauman, de « visions situées dans le passé perdu/volé/abandonné, mais mort-vivant, au lieu d'être liées au futur pas-encore-à-venir et donc

inexistant » [*« visions located in the lost/stolen/abandoned but undead past, instead of being tied to the not-yet-unborn and so inexistent future »*]²⁴. Les traductions musicales dans les instrumentaux de ces visions sont nombreuses, depuis l'utilisation de tempi proches d'un rythme cardiaque modéré (entre 80 et 100 battements par minute), jusqu'à l'abondance de sons voilés par l'utilisation d'effets (réverbération, échos, filtres, flangers). Mis à part le dernier instrumental (qui peut être considéré comme l'épilogue d'un trajet fantasmatique : « It Was Only a Dream »), toutes les pistes utilisent le même rythme *pulsatoire* (installé par une basse synthétique en double-croches constantes, rejoint par la batterie marquant les temps), permettant de suggérer à la fois le mouvement et l'aspect mécanique – le moteur automobile de ce road trip ?

L'origine des sons est aussi à noter. L'album est encadré par le bruit de la pluie (unique son « naturel » hormis les voix), qui vient renforcer, par effet de bornage et de par la construction en miroir qui s'impose, la dimension hallucinatoire, contenue à l'intérieur. Le reste est composé intégralement de sons synthétiques. Les éléments de batterie sont synthétiques (il ne s'agit pas de prises de sons), mais sont traités par l'utilisation d'une réverbération compressée (*gated reverb*), élément quasi-systématique des productions **wave* et référence directe à un son marqueur des années 1980 (le travail de Phil Collins sur les albums de Peter Gabriel et popularisé par son « In the air tonight » de 1981). Quant aux autres sons qui forment la substance musicale de l'album, ils sont tous calculés pour renforcer les dimensions oniriques ; la majorité ne possèdent de pendant instrumental que lointainement (par exemple, la simili-section vents à la toute fin de « Cruise »), nous sommes donc clairement dans une reconstruction hallucinatoire pleinement assumée, des paysages sonores oniriques d'une familière étrangeté. Une des caractéristiques usuelles des sons synthétiques est leur extrême précision²⁵, mais dans notre cas, tout est mis en place pour en brouiller les contours, par l'utilisation constante d'effets temporels (échos, réverbération), de filtrage, ou par des juxtapositions

²⁴ Zygmunt Bauman, *Retrotopia*, Cambridge, Polity, 2017.

²⁵ Jean-Claude Risset, « Paradoxical Sounds / Additive Synthesis of Inharmonic Tones », dans Max Mathews et John Pierce (éd.), *Current Directions in Computer Music Research*, Cambridge, MIT Press, 1989, p. 149-163.

volontaires de sons aux contenus proches : les pistes sont alors nimbées d'un voile, tel que le halo des lumières néon, tant présentes dans l'univers imaginaire de la synthwave. Ainsi, s'ajoutant au son des machines analogiques désuètes, Dan Carr constate que des effets présents « ajoutent un côté rêveur qui vient agrémenter les éléments des années 1980 » [« *add the dreamy element to compliment the 80s elements* »].²⁶ Ces éléments ancrent définitivement l'album dans une rétrotopie sonore complète : les codes des années 1980 sont présents et respectés, mais leur restitution est réinterprétée, réimaginée et, donc, resituée.

Les paroles, quant à elles, oscillent entre fonction phatique (« I don't know what to say » dans « Neon Lights »), rappels mémoriels (« flashes of memories » dans « Static » ; « just a memory » dans « Back to you ») et suggestions dissociatives (« feels like we're in Hollywood » dans « Too Late » ; « I'm dreaming awake » dans « Tokyo »), au point que l'auditeur n'y accorde qu'une attention limitée. C'est bien du côté du phatique qu'il faut chercher la raison d'être première de ces chansons sur l'album : si tout l'effort de Timecop1983 – et par extension de la majorité de la scène *wave – est de recréer l'ambiance musicale des années 1980, il ne peut le faire sans chansons, calibrées qui plus est à la durée du format « radio » imposé à cette époque (de 3 à 5 minutes). Encore une fois, finalement, la dimension sémantique n'est pas importante, c'est à l'univers sonore que les chanteurs participent, le mixage ne cherchant pas à mettre les voix en avant. Au final, par leur aspect accessoire, mais par ailleurs lancinant, celles-ci servent aussi la mise en œuvre d'une nostalgie compensatoire, typique de la rétrotopie mise en place par Timecop1983.

La paraphonographie convoquée au service du musical

Le prolongement de cette écriture musicale singulière se trouve dans les aspects visuels, qui sont fortement présents dans la synthwave, comme le note Morrissey, « la dichotomie et l'extrapolation

d'une nostalgie promue par un genre et une instrumentation unique qu'il offre à ses consommateurs tant d'un point de vue visuel que sonore » [« *the dichotomy and extrapolation of nostalgia promoted by the genre and the unique instrumentality it offers to its consumers both visually and sonically* »]²⁷. Serge Lacasse précise par ailleurs que « les productions périphonographiques sont, en quelque sorte, constituées d'un nombre de strates, en commençant par le support lui-même et le type d'information qu'il contient »²⁸. Présence affirmée du phatique, là encore, tendant au fétichisme technologique : comme nombre d'artistes *wave, Timecop1983 propose à la vente ses albums sous des supports désuets à l'ère de la numérisation, comme cassettes ou disques vinyle, ce qui a pour effet de rassembler en un même objet divers éléments de renvois mémoriels : format, formes, couleurs, typographies, retranscription du nom d'album en katakana... Un univers complet, technologiste et rétrofuturiste, se décline alors à partir de ces éléments matériels et visuels.



Fig. 1 - TimeCop1983, *Reflexions*, Not on label, format cassette, 2015.

C'est notamment par l'intermédiaire de la plate-forme NewRetroWave en 2014 que l'artiste Timecop1983 a été mis en lumière. Véritable système de mise en réseau entre les arts, les artistes et les publics, NewRetroWave favorise les relations croisées entre les productions et les univers sonores et visuels. La plate-forme se présente d'ailleurs comme « un réseau dédié à la promotion du MEILLEUR de la culture Synthwave et Rétrowave ». [« *The network dedicated to promoting the BEST in Synthwave and Retrowave Culture* »]²⁹. Cette connexion entre différentes pratiques et médias proposée par la plate-forme est loin d'être anodine

²⁶ Dan Carr, « Timecop1983 Synth Sounds », *Reverb Machine*, 2018. URL : <https://reverbmachine.com/blog/timecop1983-synth-sounds>

²⁷ Nicholas Morrissey, « Metamodernism and Vaporwave : A Study of Web 2.0 Aesthetic Culture », *Nota Bene*, vol. 14, n° 1, 2021, p. 64-82.

²⁸ Serge Lacasse, « Une introduction à la transphonographie », *Volume !*, vol. 7, n° 2, 2010, p. 31-57.

²⁹ <https://newretrowave.com>

dans la mesure où les éléments visuels utilisés par les artistes musicaux, indissociables de l'enregistrement en lui-même, représentent une première *entrée* dans l'univers musical et ses sonorités, ou pour reprendre les termes de Gérard Genette, un « seuil »³⁰.

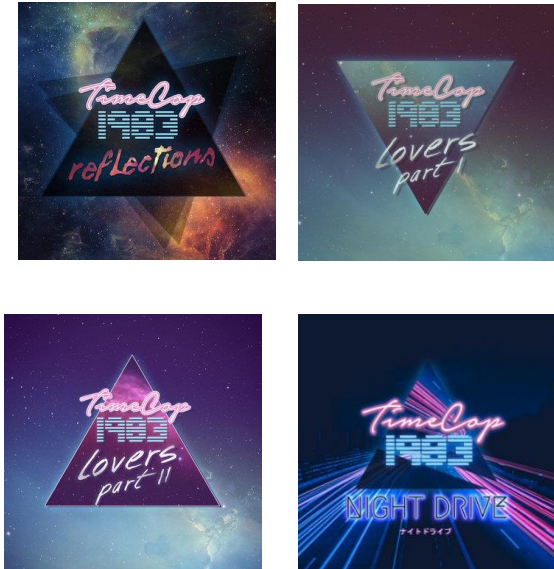


Fig. 2 - TimeCop1983, *Reflections*, *Lover Part 1* et *Part 2*, *Night Drive*.

Une unité stylistique présente dans les pochettes d'albums, colorimétrique d'abord, thématique, graphique et typographique ensuite, suggère cette recherche d'un continuum et participe à tracer une ligne directrice au fil de la discographie. Porte d'entrée vers l'univers de l'artiste et plus largement vers celui de la synthwave, les pochettes d'album participent ainsi à la lecture de celui-ci. Elles sont une première étape, et même bien souvent un contact préliminaire à l'écoute, qui fournit à l'auditeur une première appréhension de l'album et parfois même certaines clés de compréhension. Les éléments visuels, plus que d'assurer une cohésion d'ensemble à la discographie, relie l'espace visuel et musical ou les *fictions soniques* aux *fictions phoniques* selon les mots de Kodwo Eshun :

La jaquette de devant, la jaquette de derrière, le volet dépliant, l'intérieur de ces dépliants, la pochette de l'enregistrement elle-même, le label, [...] tout cet ensemble est une surface pour les concepts, des plateformes de textures pour les fictions phoniques. Le concept rétroagit sur la sensation,

agissant comme un moteur de la subjectivité, une machine de subjectivité qui peuple le monde d'hallucinations audio.

[*The front sleeve, the back sleeve, the gatefold, the inside of the gatefold, the record sleeve itself, the label; [...] all these are surfaces for concepts, texture-platforms for PhonoFictions. Concept feeds back into sensation, acting as a subjectivity engine, a machine of subjectivity that peoples the world with audio hallucinations.*³¹]

Pour reprendre cette idée décrite par Genette d'un « vestibule, qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin », ces pochettes d'album constituent à la fois une entrée directe dans l'imagerie collective associée aux années 1980 (effets laser, aplats de couleur, plages colorimétrique, fluos, néons, tubes cathodiques, lignes de fuite et rémanence visuelle pour proposer l'illusion d'un mouvement, typographies, etc.), et une bascule plus profonde vers les codes propres à la synthwave. Ainsi, les éléments visuels proposés en complément de l'album conduisent l'auditeur à une écoute orientée qui commence depuis l'extérieur de l'album pour nous conduire vers son contenu intérieur. Ils favorisent à la fois une lecture depuis l'imaginaire collectif en situant l'album directement dans le vaste champ stylistique de la synthwave et activent un décodage plus individuel dans l'univers musical de l'artiste. Le rapport qu'entretiennent alors l'image et le son dans ce cas précis est un rapport de préfiguration d'abord (avant l'écoute), de connexion ensuite (le temps de l'écoute) et enfin de renforcement de la forme musicale par l'image. En ce sens, cette volonté d'interconnecter l'écoute de l'album à l'environnement visuel qui lui correspond, confère, comme le soutient James Stewart, « une capacité plus élevée d'impacter la conscience de l'auditeur que les enregistrements audios [seuls] par la combinaison d'une imagerie auditive et visuelle » [*« a greater potential than audio recordings to impact the listener's conscious through the combination of auditory and visual imagery »*]³². Et puisque ces éléments visuels, imageries et graphiques, fonctionnent comme un premier véhicule de la pensée musicale, ils participent de sa narration et représentent, en ce sens, des éléments non pas de

³⁰ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1987.

³¹ Kodwo Eshun, *op. cit.*

³² James B. Stewart, « Message in the Music: Political Commentary in Black Popular Music from Rhythm and Blues to Early Hip Hop », *The Journal of African American History*, vol. 90, n° 3, 2005, p. 196-225.

soutien mais bien des artefacts au service de la création musicale et sonore.

Synthèses, réminiscences, avenir : la mémoire fragmentée de la synthwave

Dans la sphère des courants *wave se mêlent nostalgie et innovation. Cet univers singulier dépasse la simple réminiscence du passé pour se lancer dans une exploration audacieuse de ce qui aurait pu être : la description d'une véritable rétrotopie. L'album *Night Drive* de Timecop1983 incarne cette démarche artistique, où le passé, le présent et le futur s'entrelacent. Le fétichisme technologique, un élément central de la synthwave, y trouve son expression la plus pure : les technologies anciennes et nouvelles se rencontrent, créant un paysage sonore où la mélancolie de ce qui a été perdu se confronte à la vitalité de ce qui persiste. Cette dichotomie est au cœur de l'expérience de la synthwave, où les souvenirs se fondent dans un présent réimaginé, produisant un effet de nostalgie compensatoire. Cette nostalgie ne se contente pas de regarder en arrière ; elle propose une réconciliation avec le passé, offrant une voie vers un avenir alternatif, un espace où le temps est fluide et malléable.

Le rôle des éléments visuels est tout aussi crucial. Les pochettes d'albums et les éditions limitées de cassettes et vinyles ne sont pas de simples objets de collection ; elles sont des fenêtres sur un monde où la musique et la mémoire se rejoignent. Ces artefacts visuels ne font pas que compléter l'expérience auditive ; ils la transforment, invitant l'auditeur à un voyage à travers des paysages sonores et visuels interconnectés. C'est dans cette symbiose entre le son et l'image que la synthwave trouve son expression la plus complète, une immersion totale dans un monde où le passé est à la fois présent et avenir.

En fin de compte, les courants *wave, au travers d'artistes comme Timecop1983, sont plus que des genres musicaux ; ils sont une exploration de la mémoire, de la technologie et de la nostalgie, une quête perpétuelle de quelque chose de perdu tout

autant qu'une célébration de ce qui reste, une incitation au lâcher-prise :

À travers les circuits imprimés effacés,
Les flashes de mémoire restent enfermés dans les interférences
Entre les uns et les zéros
Tu me trouveras si tu te laisses aller dans ces interférences

*[Though the circuit boards erased
Flashes of memories still remain in the static
In between the ones and zeroes
You will find me if you let go in the static]*³³

Les différents flous évoqués par le terme *static*, intrinsèquement polysémique (immobilité et interférence ; la neige technologique des anciennes émissions hertziennes ou de radio...), l'emprisonnement suggéré dans un entre-deux non binaire, les flashes de mémoire convoqués ici dans les paroles participent de cette lecture d'un passé dystopique, composé de souvenirs fragmentés et conduisant à une sensation d'enfermement. Un retour et une échappatoire impossibles, orchestrés par des sons abstraits du passé, obsédants. Mais il existe une beauté dans le flou des souvenirs, une promesse dans l'incertitude de l'avenir : la synthwave n'est pas seulement une rétrogradation vers un passé idéalisé ; c'est un pont vers un avenir à imaginer où les possibilités sont infinies, un espace où le passé, le présent et le futur se rencontrent dans un écho de sons et de visions.

Bibliographie

- APPADURAI, Arjun, *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- BALLAM-CROSS, Paul, « Reconstructed Nostalgia: Aesthetic Commonalities and Self-Soothing in Chillwave, Synthwave, and Vaporwave », *Journal of Popular Music Studies*, vol. 33, n° 1, 2021, p. 70-93.
- BAUMAN, Zygmunt, *Retrotopia*, Cambridge, Polity, 2017.

³³ TimeCop1983, *Night Drive*, « Static ».

- BIANCHI, Frederick et MANZO, V.J., *Environmental sound artists: in their own words*. New York, Oxford University Press, 2016.
- CARR, Dan, « Timecop1983 Synth Sounds », *Reverb Machine*, 2018. URL : <https://reverbmachine.com/blog/timecop1983-synth-sounds/>
- COLE, Ross, « Vaporwave Aesthetics : Internet Nostalgia and the Utopian Impulse », *ASAP/Journal*, vol. 5, n° 2, 2020, p. 297-326.
- CORBETT, John, *Extended Play : Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*, Durham, Duke University Press, 1994.
- ESHUN, Kodwo, *More Brilliant than the Sun : Adventures in Sonic Fiction*, Londres, Quartet Books, 1998.
- FISCHER, Mark, « What Is Hauntology? », *Film Quarterly*, vol. 66, n° 1, 2012, p. 16-24.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1987.
- GILLMURAY, Jonathan, « Sounding the Alarm : An Introduction to Ecological Sound Art », *Musicological Annual*, vol. 52, n° 2, 2016, p. 71-84.
- GLITSOSS Laura, « Vaporwave, or Music Optimised for Abandoned Malls », *Popular Music*, vol. 37, n° 1, 2018, p. 100-118.
- GOODMAN, Steve, *Sonic warfare : sound, affect, and the ecology of fear*, Cambridge, MIT Press, 2010.
- HARPER, Adam, « Hauntology : The Past Inside The Present », *Rouge's Foam*, 2009. URL : <http://rougesfoam.blogspot.com/2009/10/hauntology-past-inside-present.html>
- HEALY, Chris, « Dead man: film, colonialism, and memory », dans HODGKIN, Katharine et RADSTONE, Susannah (éd.), *Memory, History, Nation : Contested Pasts*, New Brunswick, Transaction, 2006.
- HUYSEN, Andreas, « Present Pasts : Media, Politics, Amnesia », *Public Culture*, vol. 12, n° 1, 2000, p. 21-38.
- LACASSE, Serge. « Une introduction à la transphonographie », *Volume !*, vol. 7, n° 2, 2010, p. 31-57.
- LAUDADIO, Nicholas C, « 'Sounds like a Human Performance' : The Electronic Music Synthesizer in Mid-Twentieth-Century Science Fiction », *Science Fiction Studies*, vol. 38, n° 2, 2011, p. 304-320.
- LELOUP, Jean-Yves. « Sonic Fiction et Afro-Futurisme », *Global Techno*, 2008. URL : <http://globaltechno.wordpress.com/2008/06/19/sonic-fiction-afro-futurism>
- MCLEOD, Ken, « Vaporwave: Politics, protest, and identity », *Journal of Popular Music Studies*, vol. 30, n° 4, 2018, p. 123-142.
- MORISSEY, Nicholas, « Metamodernism and Vaporwave : A Study of Web 2.0 Aesthetic Culture », *Nota Bene*, vol. 14, n° 1, 2021, p. 64-82.
- OUZOUNIAN, Gascia et LAPPIN, Sarah A, « Soundspace : A Manifesto », *Architecture and Culture*, vol. 2, n° 3, 2014, p. 305-316.
- PAPUC, Oana, « Exploring Liminal Aesthetics : The "Glitchy and Decayed" Worlds of Vaporwave, Semiotic Assemblages, and Internet Linguistics », *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philologia*, vol. 67, n° 4, 2022, p. 165-186.
- REYNOLDS, Simon, *Retromania : Pop Culture's Addiction To Its Own Past*, New York, Faber & Faber, 2011.
- RISSET, Jean-Claude, « Paradoxical Sounds / Additive Synthesis of Inharmonic Tones », dans MATHEWS, Max et PIERCE, John (éd.), *Current Directions in Computer Music Research*, Cambridge, MIT Press, 1989, p. 149-163.
- SIMONDON, Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Jérôme Millon, 2005.
- STEINSKOG, Erik, *Afrofuturism and Black Sound Studies: Culture, Technology, and Things to Come*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018.
- STEWART, James B, « Message in the Music: Political Commentary in Black Popular Music from Rhythm and Blues to Early Hip Hop », *The Journal of African American History*, vol. 90, n° 3, 2005, p. 196-225.
- TAYLOR, Timothy D, *Strange Sounds : Music, Technology and Culture*, New York, Routledge, 2001.
- WILLIS, Louis-Paul, « Analog Desires : On Stranger Things and the Logics of Nostalgia », *Intermédialités*, vol. 39, 2022, p. 1-21.

Filmographie

MARKER, Chris, *Sans Soleil*, Argos Films, 1983.

Discographie

TimeCop1983, *Reflexions*, Urban Road Records, 2015.

TimeCop1983, *Night Drive*, TimeSlave Recordings, 2018.

TimeCop1983, *Lover Part 1 et Part 2*, TimeSlave Recordings, 2020.

TimeCop1983, *Faded Touch*, TimeSlave Recordings, 2021.

Rétrotopie et patrimoine



L'heritage drama, des rétrotopies critiques ? Le Royaume-Uni à la recherche de son passé

Camille Dubourg
Université Bordeaux Montaigne

Victor Faingnaert
Université de Caen

Productions culturelles et communauté

Les productions culturelles jouent un rôle majeur dans la construction des identités, qu'elles soient individuelles ou collectives. Elles participent à la construction des groupes humains en rassemblant par exemple des individus dans des clubs de lecture ou dans des *fandoms* pour célébrer et échanger autour de leur œuvre préférée¹, mais également dans des configurations plus larges, à la constitution de nations. En effet, s'adresser à une communauté nationale participe de sa formation en tant que nation². Par la construction de récits populaires sur le passé, les films et séries historiques participent ainsi, peut-être plus que toute autre production, à la formation des identités collectives. Ces représentations médiatiques peuvent alors participer à la diffusion d'une « biographie nationale » sous la forme de récits historiques³ ou d'un « habitus national » dans le sens de la construction d'éléments communs (mentalité, caractère et manière d'être) attachée à une origine nationale⁴. Ce récit identitaire peut prendre plusieurs formes, de l'exaltation d'un passé idyllique

à des formes plus critiques de représentation des formations sociales et des modes de vie. Cet engouement pour le passé, cette nostalgie, autrefois émotion mortelle⁵, est désormais totalement banalisée et même en pleine explosion : on parle même d'un « *nostalgia boom* »⁶. La « maladie » semble particulièrement prolifique au Royaume-Uni où elle alimente toute une série de productions et de discours sur l'histoire du pays. Dans ce pays qui n'a de cesse de craindre la fin de son union⁷, les appels à l'unité et au renforcement de la communauté nationale, notamment en se référant au « *Blitz spirit* » de la Seconde Guerre mondiale, se multiplient. Cet esprit qui consisterait à réussir à faire front et à affronter une crise majeure se voit mobilisé dès 2009, un an après la crise des *subprimes*. Une campagne de publicité reprend ainsi un slogan et une communication, très largement oubliées, du gouvernement de 1939 : « *Keep Calm and Carry On* »⁸. Au-delà de cet exemple, force est de constater que le passé britannique occupe depuis plusieurs années une place d'importance au sein des productions médiatiques. Son étrangeté, ses rites et ses traditions (par exemple, l'emblématique *tea*

¹ Voir sur ces deux aspects Janice Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984, trad. partielle Brigitte Le Grignou, « Lectures à "l'eau de rose". Femmes, patriarcat et littérature populaire », dans Hervé Glevarec, Éric Macé et Éric Maigret (dir.), *Cultural studies : anthologie* [2008], Lormont, Le bord de l'eau, 2020, p. 163-174. Ainsi que Mélanie Bourdaa, *Les fans : publics actifs et engagés*, Caen, C&F éditions, 2021.

² Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle* [1999], Paris, Seuil, 2001.

³ Benedict Anderson, *L'imaginaire national*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 2006.

⁴ Samuel Hayat et Julien Weisbein, *Introduction à la sociohistoire des idées politiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, 2020, p. 124.

⁵ Thomas Dodman, *Nostalgie : histoire d'une émotion mortelle* [2018], trad. Alexandre Pateau, Johanna Blayac et Marc Saint-Upéry, Paris, Seuil, 2022.

⁶ Katharina Niemeyer (dir.), *Media and Nostalgia : Yearning for the Past, Present and Future*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 2.

⁷ Gavin Esler, *How Britain ends : English Nationalism and the Rebirth of Four Nations*, Londres, Head of Zeus Ltd, 2021.

⁸ Owen Hatherley, *The Ministry of Nostalgia*, Londres, Verso, 2016, p. 16.

time) continuent à intriguer et à passionner. Au sein des productions en costume (*costume drama*) un certain type d'œuvres voit le jour dans les années 1980 et relance l'industrie cinématographique britannique⁹ tout en mettant en valeur le patrimoine national. Ces œuvres se distinguent par leur intrigue se déroulant dans un passé britannique proche (du XVIII^e siècle au début du XX^e) et dans des *country houses*, ces manoirs de campagne chers à l'aristocratie britannique. On peut notamment citer *Chariots of Fire* (Hugh Hudson, 1981) ainsi que les productions Merchant Ivory. Cette société, née de l'association du réalisateur états-unien James Ivory et du producteur indien Ismail Merchant, domine le *costume drama* avec le film *A Room With a View* (James Ivory, 1986) et reste très active dans les années 1990. Les séries et les films historiques constituent donc un objet d'analyse particulièrement fécond au sein des médiacultures¹⁰ contemporaines : elles permettent, par l'analyse de leurs contenus, de leurs productions et de leurs usages, de saisir le rapport au temps d'une société, ses ambitions patrimoniales et mémorielles, ou encore la perception de son organisation sociale. De fait, la critique a régulièrement repéré dans ces productions une forme de nostalgie conservatrice soutenant la valorisation du patrimoine national chère à l'*heritage industry*¹¹. À ce titre, ces nouvelles productions ont très vite été qualifiées d'*heritage films*.

Si la tendance conservatrice, voire réactionnaire, de ces fictions peut s'observer à travers leur diégèse, la critique universitaire a très souvent mobilisé la période de production comme unique élément de cohésion du genre. Selon elle, la situation du pays expliquerait la création de ce type de fictions. Il est vrai que ces productions singulières apparaissent au cours des années 1980, aussi appelées « années

Thatcher », où le Royaume-Uni souffre de la politique conservatrice et des réformes économiques et sociales du gouvernement. Ces fictions véhiculeraient une image trop mythifiée du Royaume-Uni d'avant Seconde Guerre mondiale : une Angleterre impériale encore triomphante, période représentée comme un « âge d'or » du pays, dans le but de susciter la nostalgie pour un passé idyllique désormais disparu¹². En outre, il leur a aussi été reproché de mettre en scène le passé du pays seulement à travers une image pastorale, élitiste et aseptisée, invisibilisant le monde ouvrier, la lutte des classes, la misère ou encore les violences sexuelles et de représenter une *britishness*, une britannicité (l'identité britannique), centrée sur l'Angleterre et sur les classes dominantes de la société. En diffusant cette vision du monde, les fictions ne seraient que le support d'une propagande conservatrice cherchant à renforcer la cohésion nationale face à un contexte socio-économique difficile. En somme, ces productions semblent bien correspondre, selon la classification de Zygmunt Bauman, à des rétrotopies, c'est-à-dire des utopies se déroulant dans des passés plus ou moins mythifiés¹³. Au cours des années 1990, le genre patrimonial évolue¹⁴ et des films commencent à être qualifiés de *post-heritage*. C'est notamment en analysant d'autres formes d'appropriations par le public que le travail d'Andrew Higson¹⁵ est remis en cause (des critiques auxquelles ce dernier a répondu¹⁶). Claire Monk et Amy Sergeant ont ainsi montré que le genre s'adapte face à certaines revendications sociales et prend acte des changements politiques du pays. Face à la crise économique de la fin des années 2000, le Royaume-Uni opère un tournant conservateur et la nostalgie continue d'occuper une place extrêmement importante dans la fiction historique britannique et sert différents enjeux, notamment celui de reformer

⁹ Elle avait atteint un creux record en 1981 avec au compteur seulement vingt-quatre films produits dans l'année.

¹⁰ Comprises comme « point d'intersection des phénomènes démocratiques contemporains de construction du sens et de la valeur ». Éric Macé et Éric Maigret (dir.), « Introduction », *Penser les médiacultures: nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde* [2005], Lormont, Le Bord de l'eau, 2020, p. 8.

¹¹ Patrick Wright, *On living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2009 ; Robert Hewison, *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline* [1987], Londres, Methuen London, 2023.

¹² Andrew Higson, « Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film », dans Lester D. Friedman (dir.), *British Cinema and Thatcherism: Fires were Started*, London, U.C.L. Press, 1993, p. 109-129.

¹³ Zygmunt Bauman, *Retrotopia* [2017], trad. Frédéric Joly, Paris, Premier Parallèle, 2019.

¹⁴ Jerome De Groot, *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture* [2008], Londres, Routledge, 2009, p. 184.

¹⁵ Claire Monk et Amy Sergeant (dir.), *British Historical Cinema: The History, Heritage, and Costume Film*, Londres, Routledge, 2002.

¹⁶ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

un récit unitaire pour le pays. L'*heritage* apparaît alors comme une catégorie de productions qui ne trouve pas son unité dans une forme de récit ou un genre cinématographique particulier, mais dans les angoisses du présent qu'elle porte à l'écran¹⁷. Il est donc un élément de défense dans une époque de bouleversements historiques et sociaux.

À travers cet article, il s'agit ainsi de proposer une synthèse du genre de l'*heritage drama* et de montrer le rapport ambivalent que le Royaume-Uni développe vis-à-vis de son propre passé et de son identité nationale. Trois productions, respectivement produites en 1993, 2001 et entre 2010 et 2015, ont retenu notre attention puisqu'elles permettent de saisir trois décennies d'histoire britannique : *The Remains of the Day*, *Gosford Park* et *Downton Abbey*¹⁸. D'une œuvre produite dans l'héritage de l'ère politique conservatrice thatcherienne à une série télévisée réalisée au lendemain de la crise des *subprimes* en passant par un film subversif diffusée dans la Grande-Bretagne de la *Cool Britannia* de Tony Blair, cette sélection permet d'étudier chronologiquement la nostalgie que peut déployer ce type de production audiovisuelle. De plus, toutes trois développent leur intrigue au lendemain de la Grande Guerre, moment qui apparaît déterminant pour ce pays de quatre nations. En effet, la période est celle du fondement de la démocratie libérale établie grâce à de nombreuses réformes politiques comme l'élargissement de la citoyenneté et les reconfigurations de la hiérarchie sociale. C'est également le moment où l'Empire britannique rayonne encore dans le monde¹⁹. L'analyse de ce rapport britannique à la nostalgie passera par quatre éléments. Nous commencerons ainsi par analyser les lieux où prennent place ces récits qui

apparaissent à la fois comme un symbole britannique et le reflet d'une organisation sociale nationale, poursuivrons par l'étude des réactions face aux évolutions sociales et techniques des années 1920-1930. Enfin, nous nous concentrerons sur les différents paratextes qui entourent ces récits, que ce soit de la part des producteurs, réalisateurs et *showrunners*, mais aussi des réceptions publiques.

La maison : symbole britannique

Entre château médiéval, grande maison victorienne et manoir de campagne, les *costume dramas* de la production *heritage* se caractérisent par la valorisation des *country houses* britanniques. Présentées comme lieu principal de l'intrigue, elles finissent souvent par apparaître comme des personnages à part entière du récit. Ainsi, en prenant pour titre le nom de la demeure *Gosford Park* ou encore *Downton Abbey*, qui est à la fois le nom de la maison et du village attenant, les deux œuvres prennent place dans la liste des productions plaçant le lieu comme élément central du titre²⁰ et plus généralement dans une préoccupation britannique pour la géographie du territoire, considéré comme élément extrêmement important de l'identité personnelle²¹. De plus, il est également courant d'ouvrir le récit sur l'image de la maison de campagne, renforçant sa centralité dans l'intrigue. Les premières images de *The Remains of the Day* sont consacrées à la représentation de Darlington Hall, la demeure de Lord Darlington où sert Stevens, le majordome et personnage principal du récit. D'abord présentée par un croquis (Fig. 1), la demeure apparaît ensuite au bout du chemin circulant au sein du domaine (Fig. 2). *Gosford Park* reprend cette même représentation d'une voiture qui emprunte le chemin menant à la maison, laquelle

¹⁷ Andrew Higson, *op. cit.*, p. 8-13 ; Katharina Niemeyer, « Introduction », *Media and nostalgia: yearning for the past, present and future*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 1-23.

¹⁸ James Ivory [réalisateur], *The Remains of the Day*, Columbia Pictures, 1993 ; Robert Altman [réalisateur], *Gosford Park*, Capitol Films et Chicago Films ; Julian Fellowes [showrunner], *Downton Abbey*, ITV1, 2010-2015.

¹⁹ Sathnam Sanghera, *Empireland: How Imperialism has Shaped Modern Britain*, Londres, Penguin Books, 2021 ; Marc-Olivier Bherer, « La nostalgie de l'Empire britannique, une querelle anglaise », *Le Monde.fr*, 05/05/2023. URL : <https://s.42l.fr/5oRQKBAo>, consulté le 20/02/2024.

²⁰ Faire ici la liste des productions reprenant le même principe serait bien trop long. On peut toutefois citer les romans *Sanditon* et *Belgravia*, les films *A Room with a View* et *Howards End* ou encore les séries télévisées directement adaptées des publications romanesques du XVIII^e au XXI^e siècle. Jane Austen, *Sanditon*, 1817 ; Julian Fellowes, *Belgravia*, Londres, W&N, 2016 ; James Ivory [réalisateur], *A Room with a View*, Merchant Ivory Productions, 1985 ; James Ivory [réalisateur], *Howards End*, Merchant Ivory Productions, 1992.

²¹ David Matless, *Landscape and Englishness*, Londres, Reaktion books, 1998 ; Alan Reginald Harold Baker et Mark Bilinge (dir.), *Geographies of England: The North-South Divide, Material and Imagined*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 ; Mark Bailoni et Corinne Nativel, « Introduction : Entre fractures territoriales, représentations et identités culturelles : Comment appréhender le Nord britannique? », *Revue Française de Civilisation Britannique. French Journal of British Studies*, vol. XXV-XXV, n°2, 2020.

trône au centre du domaine (Fig. 3). Celle au centre de la série *Downton Abbey* apparaît très rapidement dès le premier épisode. Elle est aussi omniprésente dans le générique d'ambiance qui intervient à chaque début d'épisode puisqu'elle est représentée au centre de l'immense *estate* verdoyant (Fig. 4), mais aussi en miroir, le bas de l'édifice, plongé dans l'obscurité, reflétant le haut, qui baigne dans la lumière (Fig. 5). L'importance qu'accorde la série à ces *country houses* s'observe également lorsque le récit s'éloigne géographiquement du domaine : tous les épisodes spéciaux se déroulent à l'intérieur d'une autre maison de campagne. Si ces fictions s'ouvrent sur la *country house*, elles se terminent également sur son image. Appuyant la centralité du lieu dans le récit, ces images finales font de ces demeures l'élément déterminant d'un caractère britannique à préserver.

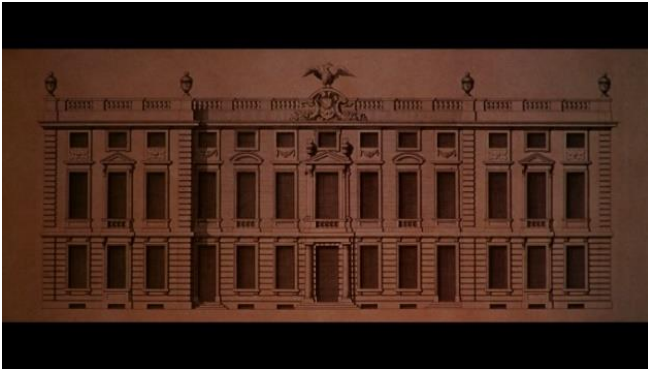


Figure 1 - James Ivory, *The Remains of the day*, 1993. Darlington Hall.



Figure 2 - James Ivory, *The Remains of the day*, 1993. Darlington Hall.

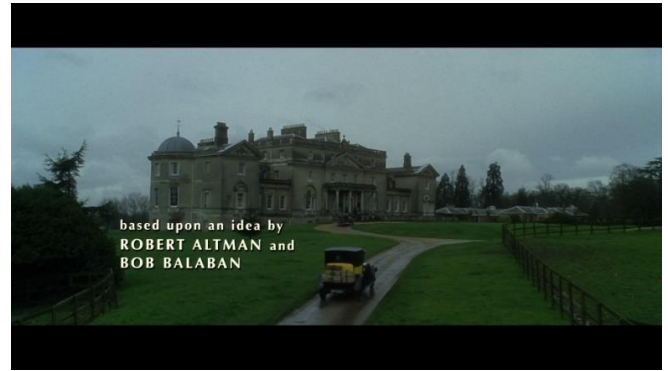


Figure 3 - Robert Altman, *Gosford Park*, 2001.

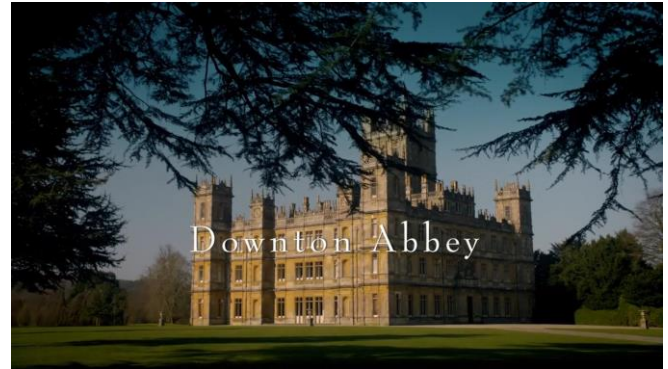


Figure 4 - Julian Fellowes, *Downton Abbey*, ITV1, 2010-2015.

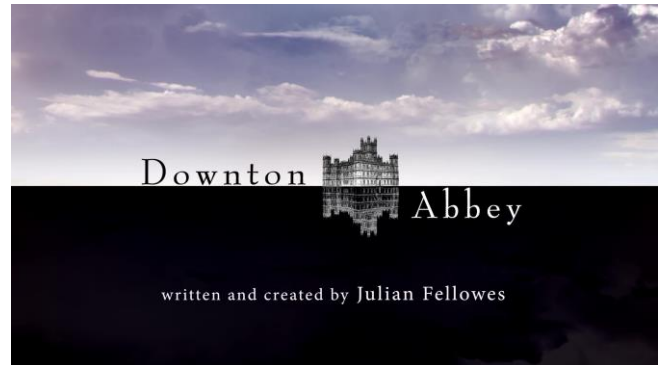


Figure 5 - Julian Fellowes, *Downton Abbey*, ITV1, 2010-2015.

En effet, le mode de vie aristocratique a été élevé au rang de patrimoine national, notamment grâce à sa promotion dans de nombreuses fictions et ce, même si les derniers patriciens du Royaume-Uni ne sont pour la plupart plus propriétaires de leurs domaines et de leurs maisons. Ils apparaissent ainsi comme des gardiens et les agents de la préservation d'un mode de vie et d'une culture traditionnels. La *National Trust*, une association de près de 5,4 millions de membres, entend veiller sur le patrimoine britannique notamment en préservant les demeures, en les instituant alors comme un « trésor national »²². L'association est aujourd'hui au

²² Sur la préservation des maisons, voir par exemple Patrick Wright, « *Brideshead Relocated* », *A Journey Through Ruins: The Last Days of London* [1985], Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 51-77.

cœur d'une guerre de pouvoir : un groupe de pression, le *Restore Trust* cherche à purger la *National Trust* des « idéologies » qui se seraient emparées de la direction. La cible entendue est le rapport, rendu public en 2020, qui explicite les liens qu'ont entretenus les différentes demeures, châteaux et manoirs avec la colonisation et l'esclavage²³. Les *country houses* sont donc un élément déterminant d'une *culture war* britannique portant notamment sur le sens à donner au passé et les éléments d'histoire à valoriser²⁴. De plus, et c'est particulièrement visible dans le cas de *Downton Abbey*, ces fictions participent à la conservation d'un patrimoine national. L'œuvre de Fellowes s'accompagne, par exemple, d'une vaste entreprise touristique qui vise à la valorisation des *country houses* et à leur préservation. En effet, la série adopte un *tourist gaze* (regard touristique)²⁵ en faisant la part belle à la campagne verdoyante (il est extrêmement rare qu'il pleuve) ou encore aux rituels aristocratiques des différents changements journaliers de tenues. Le château de Highclere, où est tournée la série et dont les propriétaires, les Carnarvon, sont des amis proches de Julian Fellowes, s'est ainsi trouvé au cœur d'un déferlement touristique. Si le phénomène n'est pas nouveau et accompagne le genre du *costume drama* depuis plusieurs années, il tranche avec les premières représentations du genre qui étaient exclusivement tournées en studio²⁶ (une grande partie reste toutefois tournée en studios). En plus de participer à l'industrie touristique nationale, l'œuvre télévisuelle développe un commerce de *goodies* sous diverses formes allant des tenues aux livres *making of* en passant par les bijoux et les recueils d'anecdotes²⁷. La série s'est par ailleurs trouvée au cœur d'une

véritable *Downtonmania*²⁸, c'est-à-dire un engouement pour la série qui se porte aussi sur les lieux de tournages et produits annexes. C'est pour ces différents éléments que la série apparaît s'inscrire parfaitement dans l'*heritage industry* au sens le plus large, c'est-à-dire la marchandisation du patrimoine national.

La maison : microcosme national

Cette place centrale accordée à la *country house* s'explique également par la forme scénaristique de ces récits qui consiste à mettre en scène leur système singulier d'organisation sociale. En effet, le mode de vie des aristocrates serait impossible sans la présence des domestiques qui travaillent au sous-sol et vivent sous les combles. *The Remains of the Day*, *Gosford Park* et *Downton Abbey*, font partie de ces œuvres de la production *heritage* qui ont exploité l'histoire de ce monde stratifié. Le récit est partagé entre le mode de vie aristocratique (bals, dîners, tenues élégantes, parties de chasse et de cricket) et les péripéties des domestiques. Cette répartition spatiale caractérise un schéma narratif, le *upstairs/downstairs*, tiré de la série éponyme²⁹, et qui forme un sous-genre du *costume drama*. Cette organisation des rapports sociaux est le moteur principal de l'intrigue et est constamment réutilisée. En effet, elle semble attirer un large public et apparaît comme un élément d'authenticité britannique à l'échelle internationale. Elle « fait anglais ».

Le générique de la série *Downton Abbey* témoigne de cette ambition de mettre à l'écran l'histoire de ces maisons de campagne britannique observées en tant

²³ Sally-Anne Huxtable, Corinne Fowler, Christo Kefalas et Emma Slocombe (dir.), « Interim Report on the Connections between Colonialism and Properties now in the Care of the National Trust Including Links with Historic Slavery », 2020. URL : <https://s.42l.fr/ojJ62JYa>, consulté le 20/07/2023.

²⁴ Alan Lester, *Deny & Disavow - Distancing the Imperial Past in the Culture Wars*, Londres, SunRise publishing, 2022.

²⁵ Amy Sargent, « The Darcy effect: Regional Tourism and Costume Drama », *International Journal of Heritage Studies*, vol. 4, n°3-4, 1998, p. 177-186. Pour *Downton Abbey* voir Lorenzo Bagnoli, « *Downton Abbey* and the TV-induced Tourism », *Almatourism - Journal of Tourism*, vol. 6, n°4, 2015, p. 102-116.

²⁶ Tom Bragg, « History's Drama: Narrative Space in "Golden Age" British Television Drama », dans James Leggott et Julie Anne Taddeo (dirs.), *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from the Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2014, p. 23.

²⁷ Jessica Fellowes, *The Wit and Wisdom of Downton Abbey*, New York, Saint-Martin Press, 2015 ; Jessica Fellowes et Julian Fellowes, *Downton Abbey : A Celebration - The Official Companion to All Six Seasons*, New York, St. Martin's Press, 2015 ; J. P. Sperati et Sabine Schreiner, *Downton Abbey on Location : An unofficial review and guide to the filming locations of all 6 series*, Cambridge, Irregular Special Press, 2017.

²⁸ Viv Groskop, « *Downton Abbey's* Class Nostalgia is Another Toxic British Export », *The Guardian*, 17/09/2014. URL : <https://s.42l.fr/BeKW58FP>, consulté le 20/02/2024 ; Libby Purves, « Rule, Britannia! Our new Empire of Culture is Taking the World by Storm », *The Telegraph*, 26/12/2015. URL : <https://s.42l.fr/2n905xxa>, consulté le 20/02/2024.

²⁹ Eileen Atkins et Jean Marsh, *Upstairs, Downstairs*, ITV, 1971-1975.

que microcosme national. Les images qui se succèdent révèlent le travail des domestiques. La maison représentée en miroir sur laquelle s'achève l'ensemble synthétise le propos scénaristique : derrière le faste du mode de vie des habitant·e·s de l'étage, se trouvent en coulisses les personnes qui travaillent à la grandeur du lieu. Tant et si bien que les deux sphères cohabitent dans la maison apparaissent interdépendantes. Si la demeure au cœur de la série du corpus constitue une synthèse du Royaume-Uni d'un point de vue social, elle l'est également d'un point de vue géographique puisqu'elle rassemble des personnages venant des quatre coins des îles. En effet, les personnages reprennent les origines des acteurs et actrices les incarnant. Par exemple, Mrs Hughes l'intendante est Écossaise tout comme l'actrice Phyllis Logan ou encore Allen Leech qui est Irlandais comme son personnage, ancien chauffeur puis gendre de la famille, Tom Branson. Même chez les personnages anglais, on multiplie les spécificités d'accents pour incarner ce grand Royaume-Uni. Plus que comme un symbole de luttes ou de dissensions, cette variété d'accents est mise au service d'une unité de la maison : l'organisation sociale, certes hiérarchisée, donne une place à tous les individus, peu importe leurs origines.

Pour *Gosford Park*, le réalisateur Robert Altman a eu à cœur de proposer une histoire de ces *country houses* « vue d'en bas » en ne tournant de scènes à l'étage que si un ou une domestique est présente. L'objectif est ainsi de construire un film où le monde de la noblesse est vu à travers les yeux et les oreilles des personnes du dessous des escaliers³⁰. Sous couvert d'un film d'enquête à la Agatha Christie, l'œuvre est en réalité une satire sociale qui représente les deux sphères sociales en lutte dans un même espace. En effet, l'accent est tout d'abord mis sur le labeur domestique comme lorsqu'une marmite est violemment posée en attendant d'être lavée au milieu d'une vaisselle abondante (*Gosford Park*, 38'24") ou lorsqu'une jeune femme de chambre, Mary, est contrainte de rester sous la pluie en attendant que sa maîtresse rentre dans la voiture au sec (*Gosford Park*, 1'45"). L'insistance portée à

montrer l'indifférence nobiliaire joue également un rôle dans cette représentation en fracture de la maison. Freddie Nesbitt n'hésite par exemple pas à déclarer, lorsque son amante et lui se font surprendre par George un valet de pied, que ce « n'est personne » (*Gosford Park*, 9'49"). Cette attention portée à montrer la difficulté de la vie des domestiques s'accompagne d'une mise à l'écran des contestations et du rejet de l'ordre social hiérarchisé dans lequel ils doivent évoluer. En effet, en dépit de certaines figures loyales et conservatrices, la plupart des domestiques n'hésitent pas, dans les sous-sols, à critiquer et pester contre leurs maîtres, à dévoiler leurs secrets voire à les dénoncer à la police. Derrière la noble unité présentée à l'étage se cache, en bas, un rejet de la noblesse.

De son côté, si le film de James Ivory traite de la personne de Lord Darlington, à l'étage, ce n'est que pour observer les conséquences négatives qu'il a sur la vie de son majordome. Ce dernier, d'une loyauté indéfectible, s'est empêché de vivre son amour avec l'intendante Miss Kenton. Le film, adapté du roman de Kazuo Ishiguro³¹, propose donc une vision plus ambivalente des rapports sociaux que les autres productions Merchant Ivory. Si l'attention portée à présenter en détail les décors merveilleux de la maison et à exalter l'*englishness* prend parfois le dessus sur la critique sociale³², cette dernière reste au cœur du récit, au moins implicitement. En effet, sous couvert d'aborder la montée des tensions avec l'Allemagne nazie dans le contexte des années 1930, le film se concentre sur le duo de personnages Miss Kenton/Mr Stevens. Ainsi, l'œuvre fait avant tout le récit de deux erreurs fondamentales : incapable de se libérer de son professionnalisme exacerbé, Stevens n'exprime pas ses sentiments à Miss Kenton et finit par la perdre. Aveuglé par la loyauté et le professionnalisme absolus dont il doit faire preuve en tant que majordome, il ne remet jamais en question les actions de collaboration de son maître avec les nazis. Dès lors, il exprime tout au long du film de nombreux regrets. Les contraintes de la stratification sociale ne sont pas présentées dans une lutte ouverte, mais par les conséquences

³⁰ James Dalrymple, « *Gosford Park*, the 'Altmanesque' and Democracy », *Études britanniques contemporaines*, n° 57, 2019, paragraphe 11, ainsi que Matthew MacKinnon, *Upstairs, Downstairs : Locating Gosford Park Within the Critical and Cultural Context of British (Heritage) Cinema*, mémoire de master sous la direction de George McKnight, Carleton University, soutenu en 2006.

³¹ Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day* [1989], Londres, The Folio Society, 2007.

³² Geoffrey Macnab, « *The Remains of the Day* », *Sight and Sound*, 1993.

néfastes que l'ordre social entraîne : la ruine des destinées personnelles de la domesticité.

Ainsi, bien que l'objectif de l'*upstairs/downstairs* soit toujours le même – raconter l'histoire de cette organisation sociale stratifiée de la maison de campagne – la représentation filmique varie d'une œuvre à une autre ; l'histoire fluctuant selon ses interprétations. Tantôt la représentation sociale est harmonieuse et fluide, tantôt elle est critiquée voire fracturée. Dans le cadre de cette représentation différenciée des rapports sociaux au sein de la maison de campagne du début du xx^e siècle, la série *Downton Abbey* en tant que continuatrice de la production *heritage* des années 1980, traduit véritablement cette rétrotopie, c'est-à-dire cet élan de notre société à se plonger dans un passé idéalisé pour fuir la triste réalité du quotidien. En effet, en représentant un univers harmonieux où les différences d'origines et de classes sociales ne freinent pas la qualité des relations au sein de la maison, elle conforte le téléspectateur dans ce regret du passé.

Adaptation ou fin d'un monde : organisation sociale et modernité technique

Nous l'avons dit, la nostalgie n'est pas simplement un regret de ce qui a disparu et de ce qui est désormais révolu, c'est aussi un mécanisme de défense dans une époque caractérisée par une accélération des rythmes de vie et par des bouleversements historiques³³. Pour le sociologue Hartmut Rosa, cette accélération contemporaine du temps qui entraîne des bouleversements sociaux est même une véritable aliénation³⁴. À ce titre, la représentation des premiers temps du xx^e siècle et de la fin d'une époque pour le Royaume-Uni, permet également la mise à l'écran des luttes et des adaptations face à une modernité galopante, que ce soit la libération des mœurs, le passage d'un système politique aristocratique vers un plus démocratique, ou encore les innovations techniques rendues populaires et accessibles.

Dans *Downton Abbey* et *Gosford Park* la question de l'émancipation féminine occupe une grande part

des intrigues. En effet, dans le film de Robert Altman, les personnages féminins, domestiques tout autant qu'aristocrates, s'embarrassent peu des considérations morales sur leur sexualité et vivent toutes, ou presque, des relations adultérines (*Gosford Park*, 12', 47'10", 49'33"). Dans la série, cette libération est plus contrôlée : elle consiste pour Mary et Edith à avoir des relations sexuelles avant le mariage ; Mary expliquant même à sa domestique Anna qu'il faut désormais connaître la personne avec qui on envisage de passer sa vie, y compris sexuellement (S05E01, 30'28"). Elle planifie, à ce titre, une semaine dans un hôtel avec Lord Gillingham, un de ses prétendants. Pour autant, cette libération sexuelle est loin d'être aussi flagrante et répandue que dans *Gosford Park* et notamment dans la sphère très conservatrice de la domesticité. À la théorie de Mary, Anna répond qu'elle est trop « vieux jeu ». De plus, ces relations hors mariage continuent de susciter l'opprobre et le scandale. Mary, comme Edith, doivent trouver des astuces pour les dissimuler aux yeux de l'aristocratie britannique afin de continuer à profiter de leur statut et de pouvoir envisager un mariage heureux. L'aventure de Mary avec Kemal Pamuk (le fils d'un diplomate turc qui meurt dans son lit (S01E03)) est régulièrement mobilisée au fil des saisons comme une faute originelle à cacher au reste du monde. Elle est un évènement entachant sa réputation et empêchant ses relations. De son côté, Edith tombe enceinte juste avant que Michael Gregson ne parte en Allemagne et n'y meure. Elle se retrouve mère seule et cache sa fille Marygold chez des tenanciers du domaine avant de « l'adopter » aux yeux du monde (Saison 5).

L'expérience professionnelle des trois filles Crawley reflète la massification du travail salarié féminin qui accompagne le lendemain de la Grande Guerre. Sybil est la première à franchir le pas, alors qu'elle était proche des suffragettes avant le conflit : elle désire « être utile » pendant la guerre et devient infirmière (S02E01). Edith est la seconde à embrasser une carrière, tout d'abord en tant qu'éditorialiste pour un grand journal londonien, avant de finalement devenir éditrice de ce même journal lorsque son patron et fiancé meurt. Elle

³³ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2002, p. XVI.

³⁴ François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps* [2003], Paris, Seuil, 2012 ; Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive* [2010], trad. Thomas Chaumont, Paris, la Découverte, 2014.

féminise considérablement la rédaction en donnant sa place à d'autres femmes. Enfin, Mary, qui semblait la plus réticente face aux départs de ses sœurs et à leur investissement dans le monde professionnel, devient elle-même gestionnaire du domaine de Downton, accompagnée de Tom Branson. Ces changements sociaux déboussolent ceux qui sont plus attachés à la tradition et c'est Robert, le patriarche, qui se montre le plus réfractaire. Violet, souvent l'incarnation du conservatisme britannique, soutient ses petites-filles dans une sororité intergénérationnelle. Elle avoue à demi-mot, tout en critiquant l'époque, qu'elle aurait aimé profiter de ces changements sociaux.

La présentation des évolutions technologiques du quotidien est également un sujet, en haut comme en bas, propice à la panique des plus anciens et des plus conservateurs de la maison. La modernité ambiante, en provenance du concurrent états-unien, qui est en train de devenir la nouvelle puissance hégémonique mondiale, est le signe de la perte du pouvoir britannique. Mrs Patmore symbolise cette crainte : face à l'introduction d'un batteur électrique, lui laissant présager une réduction de ses fonctions et de son rôle, elle ne peut qu'exprimer ses inquiétudes et rejeter en bloc l'innovation technique. Dans *The Remains of the Day*, Stevens, le majordome de Darlington Hall, répugne à l'idée de se munir d'un toaster automatique permettant à la demeure de fonctionner sans une armée de domestiques et de servir au nouveau propriétaire états-unien des toasts non brûlés (*The Remains of the Day*, 5'27"). Par ailleurs, toutes ces fictions développent une morale différente face à ces bouleversements sociaux : *Gosford Park* et *The Remains of the Day*, ne laissent aucun doute quant à la fin imminente des *country houses* et du style de vie qui leur est attaché. À la fin du film, Darlington Hall est aux mains d'un riche américain suite aux erreurs politiques du dernier lord et au manque d'argent de ses héritiers. De son côté, *Gosford Park* met en scène des aristocrates désargentés qui dépendent d'un ploutocrate pour continuer à mener leur train de vie. Dans *Downton Abbey*, si les changements sont souvent appréhendés avec indignation, ils ne sont

jamais des remises en cause totales du style de vie que mène la famille. Les changements sont conduits en douceur et tempérés par les élites naturelles que sont les aristocrates. De cette façon, si les trois filles du comte s'émanent en travaillant, elles finissent néanmoins toutes les trois par s'épanouir dans le mariage, comme le veut la tradition aristocratique. L'émancipation salariale n'est pas synonyme d'émancipation de la norme patriarcale. De cette stabilité nobiliaire peut être tirée une conclusion sur le message du *showrunner* : les élites traditionnelles ont encore leur place dans le pays et permettent une stabilité sociale. Ces récits constituent ainsi un réservoir d'images et de récits aux prises avec ce qui était déjà perçu comme une accélération du temps afin de donner des clefs d'adaptations au présent.

Société à la dérive : engouement public et utilisation politique des fictions

Pour autant, s'il est nécessaire de partir de l'analyse des thèmes proposés par ces fictions audiovisuelles, de leurs points communs et de leurs différences, elles ne peuvent se comprendre qu'en intégrant les usages publics et sociaux de ces fictions. Si l'on dit ainsi que le genre *heritage* est particulièrement thatchérien, est-ce qu'une seule poussée de populisme autoritaire peut expliquer son retour en force au milieu des années 2000 et dans les années 2010 ? Les fictions audiovisuelles ne sont pas une simple imposition d'un message auprès d'une audience passive. Elles participent à la construction de représentations hégémoniques, de technologie de genre, mais sont aussi décryptées et critiquées en retour³⁵. De la même manière, les utilisations politiques de ces fictions se sont aussi considérablement normalisées et il n'est plus rare d'entendre une femme ou un homme politique parler de la dernière série télévisée populaire. Ce sont ainsi des objets autour desquels se forment des communautés.

Dans la lignée de la critique de l'*heritage drama*, *Downton Abbey* a souvent été pointée du doigt pour

³⁵ Stuart Hall, « Codage/décodage » [1973], *Réseaux*, trad. Michèle Albaret et Marie-Christine Gamberini, 12-68, 1994, p. 27-39. Sur la notion de technologie de genre voir Teresa de Lauretis, *Technologies of gender : essays on theory, film, and fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, chapitre 1 traduit par Sam Bourcier dans Teresa de Lauretis, « Technologie de genre », *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg* [2007], Paris, La Dispute, 2023, p. 35-88.

son traitement historique nostalgique³⁶, notamment à l'aune de l'engagement politique de Julian Fellowes, lord à vie siégeant dans les rangs conservateurs. Outre cet engagement du *showrunner*, il faut dire que le contexte de création de la série correspond au moment où les frontières entre le *New Labour* et les *Tories* étaient plus que poreuses. À cette période, le conservatisme était tout simplement l'idéologie de l'exercice politique³⁷. Le journal satirique *Private Eye* a ainsi fait, dès novembre 2010 (la série a été diffusée à partir de septembre) la Une de l'édition 1275 en reprenant l'affiche de la série (Fig. 11). Les visages étaient remplacés par ceux du gouvernement de David Cameron, affirmant un message simple : dans une période de récession (*downturn*), les membres du gouvernement sont des privilégiés fortunés dans la lignée des élites aristocratiques du XX^e siècle. *The Guardian* avait également relevé, à de nombreuses reprises, le conservatisme de la série et les liens qu'elle entretient avec le Parti conservateur en révélant que des donateurs pouvaient bénéficier d'invitations au château de Highclere³⁸.



Figure 6 - *Private Eye*, n° 1275, novembre 2010

Pour autant, est-ce à dire que ce sont des dizaines de millions de conservateurs et de conservatrices qui constituent le public de la série la plus vue de l'histoire du pays ? Rien n'est moins sûr tant les phénomènes de réception et de visionnage sont volatiles. Dans une étude des réactions à l'ultime épisode de *Downton Abbey*, diffusé un soir de Noël, Anaïs Goudmand montre que le visionnage de la série est avant tout un événement social et que la série s'apprécie, pour beaucoup, au second degré³⁹. Claire Monk avait également montré la multiplicité des réceptions possibles⁴⁰ et proposé une distinction entre fiction *heritage* et *post-heritage*⁴¹, la seconde proposant une subversion consciente du genre pour proposer un scénario progressiste. *Gosford Park* en est l'exemple même : il réinvestit le style de vie de la *country house* du début du XX^e siècle, mais ne propose pas forcément une vision harmonieuse de ce passé anglais. Pour autant, suite à ces différents développements, il semble que la sous-classification ne soit pas fonctionnelle, car elle reviendrait à considérer que des fictions sont univoques et à en accrédi-ter une lecture manichéenne.

De fait, si les premières fictions et l'institutionnalisation du genre, avec l'industrie Merchant Ivory, étaient unanimement présentées comme conservatrices, force est de constater l'ambiguïté de l'*heritage* devant son renouvellement constant et sa porosité à d'autres genres. En effet, au sein de ces fictions, le récit se construit autour de valeurs « domestiques » dans le sens d'un récit familial du quotidien. Dans cette forme narrative, les personnages parlent de leurs émotions, de leur ressenti, constituant en cela des développements très proches de ceux du *soap opera* ou du mélodrame, deux genres classiquement associés au public féminin et très dévalués dans la hiérarchie des genres⁴². Dans les faits, les fictions du genre *heritage* intègrent aussi les « notes de bas de page »

³⁶ Katherine Byrne, « Adapting Heritage: Class and conservatism in *Downton Abbey* », *Rethinking History*, vol. 18, n°3, juillet 2014, p. 311-327.

³⁷ Stuart Hall, *Le populisme autoritaire : puissance de la droite et impuissance de la gauche au temps du tchatchérisme et du blairisme*, trad. Hélène Saulvage, Etienne Beerlhaù et Christophe Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

³⁸ Jonathan Freedland, « David Cameron's *Downton Abbey* Government », *The Guardian*, 26/03/2012, https://s.42l.fr/MZuhdOS_, consulté le 20/02/2024.

³⁹ Anaïs Goudmand, « "Noël ne sera plus le même sans *Downton*" » », *Réseaux*, 229-5, 2021, p. 175-209, p. 186, 200.

⁴⁰ Claire Monk, *Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the UK*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2011, p. 23 notamment.

⁴¹ Claire Monk, « Sexuality and the Heritage », *Sight & Sound*, vol. 5, n°10, 1995, p. 32-34.

⁴² Delphine Chedaleux, *Du savon et des larmes : le soap opera, une subculture féminine*, Paris, Éditions Amsterdam-les Prairies ordinaires, 2022, p. 22-23 et 108.

de l'histoire⁴³, c'est-à-dire les groupes socialement marginalisés, tels que les domestiques ou les femmes anonymes du passé, dans leurs récits. Ce sont autant d'éléments à même de plaire au public contemporain, notamment féminin.

De plus, le succès de ces œuvres s'explique aussi parce qu'elles s'inscrivent dans le prolongement d'une longue histoire de fictions costumées britanniques. La thématique de l'héritage féminin au cœur de la première saison de *Downton Abbey* entretient des relations intertextuelles avec les romans de mœurs du début du XIX^e siècle, ceux de Jane Austen tout particulièrement comme *Sense and Sensibility* ou encore *Pride and Prejudice*. Si l'empreinte du chef-d'œuvre de Jane Austen est si évidente, c'est à la fois pour les thématiques sociales développées telles que la nécessité du mariage pour les filles de la famille et notamment l'aînée afin de préserver l'héritage, mais également parce qu'une des dernières adaptations du roman datant de 2005⁴⁴ est en partie tournée au château de Highclere. La bande-annonce de *Gosford Park* l'inscrit, quant à lui, dans le schéma narratif du *whodunit* et du *cottage mystery*, c'est-à-dire des récits d'énigme où les enquêtes occupent le centre de l'histoire. Ce genre littéraire a été popularisé au début du XX^e siècle, notamment à travers les romans d'Agatha Christie, et s'est progressivement constitué comme un genre typiquement britannique.

Enfin, si on sait que ces fictions ont un grand succès auprès des différentes classes sociales⁴⁵ et que le visionnage est parfois sarcastique, elles restent toutefois assez critiquées chez les descendant·e·s coloniales et coloniaux notamment, car le Royaume-Uni continue d'entretenir une nostalgie de l'Empire⁴⁶ (dont témoignent les tensions autour du rapport de la *National Trust* sur les liens entre l'esclavage et le patrimoine anglais). L'adaptation récente de *Bridgerton* pour Netflix montre bien les capacités du *costume drama* à intégrer les critiques afin de se perpétuer. De fait, si l'on reprend la définition de l'*heritage* comme une catégorie de production relativement indéfinie trouvant son

unité dans les angoisses du présent qu'elle porte à l'écran, *Bridgerton* peut être analysée comme un *heritage drama* des années 2020. En effet, la série présente un casting et une britannicité londonienne multiculturelle au début du XIX^e siècle, en reprenant des évolutions démographiques du début du XXI^e siècle. En 2015, dans un grand sondage sur l'identité britannique, 44% des résident·e·s de Londres s'identifient comme asiatiques, noir·e·s, métis·ses ou à d'autres groupes ethniques⁴⁷ et forment des identités composites avec le substantif de *british* : *British-Caribbean*, *British-African* par exemple⁴⁸ (à l'inverse de l'identité anglaise). Aussi, les résonances coloniales de la série de Shonda Rhimes servent à aborder les grands enjeux des constructions identitaires contemporaines du Royaume-Uni.

Un genre pleinement ambivalent

Le *costume drama* a toujours été au cœur de nombreux débats sur l'interprétation du passé britannique et la construction d'une identité nationale. Intégrée dans l'ensemble des productions patrimoniales, cette catégorie *ad hoc* a souvent été considérée comme le porte-étendard d'une nostalgie conservatrice regrettant une société stable et aristocratique. Toutefois, l'articulation du contenu fictionnel, des scénarios, des représentations, des thèmes développés ainsi que les différentes réceptions que ces fictions suscitent, permet de dresser un tableau beaucoup plus nuancé du genre, mais aussi de la rétrotopie britannique. En effet, quel que soit le récit, qu'il subvertisse ou non les codes du genre, qu'il soit cynique sur le passé britannique ou se saisisse du modèle à respecter, l'*heritage drama* est un genre ambivalent, reflétant pleinement les ambiguïtés de la culture britannique.

Les lendemains de la Première Guerre mondiale apparaissent ainsi comme le terreau fertile d'une nostalgie spécifiquement britannique qui questionne les fondements sociaux, culturels et politiques du Royaume-Uni contemporain. La question communautaire est absolument centrale

⁴³ Andrew Higson, *op. cit.*, p. 28. Voir également Robin Griffiths (dir.), *British Queer Cinema*, Londres ; New York, Routledge, 2006.

⁴⁴ Joe Wright [réalisateur], *Pride & Prejudice*, Universal Pictures, 2005.

⁴⁵ Claire Monk, *Heritage Film Audiences : Period Films and Contemporary Audiences in the UK*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2011.

⁴⁶ Sathnam Sanghera, *Empireland : How Imperialism has Shaped Modern Britain*, Londres, Penguin Books, 2021.

⁴⁷ Gavin Esler, *How Britain Ends: English Nationalism and the Rebirth of Four Nations*, Londres, Head of Zeus Ltd, 2021, p. 60-61.

⁴⁸ Stuart Hall, *Familiar Stranger: A Life Between Two Islands* [2017], Londres, Penguin Books, 2018, p. 204.

dans le genre de l'*heritage* et témoigne d'une crainte constante de désunion nationale et d'un sentiment de perte d'identité. Pour autant, le scénario de ces fictions et leur déroulement dans les années vingt et trente sont aussi des modèles pour affronter les troubles contemporains et ce qui est perçu comme une accélération des changements sociaux. Les productions audiovisuelles sur le passé britannique participent ainsi à la construction d'une culture nationale, dans le sens large du terme, c'est-à-dire qui concerne le plus grand nombre. Elles sont au cœur d'un réseau intertextuel complexe, de réceptions publiques nuancées, de réinvestissements politiques et forment en cela un reflet de la société du pays. Catégorie ambivalente par nature, l'*heritage drama* est donc le reflet d'une interrogation constante sur le passé et non pas une célébration monolithique d'une gloire dépassée.

Bibliographie

- ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national* [1983], trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 2006.
- BAGNOLI, Lorenzo, « Downton Abbey and the TV-induced Tourism », *Almatourism - Journal of Tourism*, vol. 6, n°4, 2015, p. 102-116.
- BAILONI, Mark et NATIVEL, Corinne, « Introduction : Entre fractures territoriales, représentations et identités culturelles : Comment appréhender le Nord britannique ? », *Revue Française de Civilisation Britannique. French Journal of British Studies*, vol. XXV-XXV, n°2, 2020.
- BAKER, Alan Reginald Harold et BILINGE, Mark (dir.), *Geographies of England: The North-South Divide, Material and Imagined*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt, *Retrotopia* [2017], trad. Frédéric Joly, Paris, Premier Parallèle, 2019.
- BHERER, Marc-Olivier, « La nostalgie de l'Empire britannique, une querelle anglaise », *Le Monde*, 05/05/2023, <https://s.42l.fr/5oRQKBAo>, consulté le 20/02/2024.
- BOURDAA, Mélanie, *Les fans : publics actifs et engagés*, Caen, C&F éditions, 2021.
- BOYM, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2002.
- BRAGG, Tom, « History's Drama: Narrative Space in "Golden Age" British Television Drama », dans James Leggott et Julie Anne Taddeo (dir.), *Upstairs and Downstairs: British Costume Drama Television from the Forsyte Saga to Downton Abbey*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2014, p. 23-36.
- BYRNE, Katherine, « Adapting Heritage: Class and conservatism in Downton Abbey », *Rethinking History*, vol. 18, n°3, 2014, p. 311-327.
- CHEDALEUX, Delphine, *Du savon et des larmes : le soap opera, une subculture féminine*, Paris, Éditions Amsterdam-les Prairies ordinaires, 2022.
- DALRYMPLE, James, « Gosford Park, the 'Altmanesque' and Democracy », *Études britanniques contemporaines*, n°57, 2019.
- DE GROOT, Jerome, *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture* [2008], Londres, Routledge, 2009.
- DODMAN, Thomas, *Nostalgie : histoire d'une émotion mortelle* [2018], trad. Alexandre Pateau, Johanna Blayac et Marc Saint-Upéry, éd. fr. rev. et aug., Paris, Seuil, 2022.
- ESLER, Gavin, *How Britain ends: English Nationalism and the Rebirth of Four Nations*, Londres, Head of Zeus Ltd, 2021.
- FELLOWES, Jessica, *The Wit and Wisdom of Downton Abbey*, New York, Saint-Martin Press, 2015.
- FELLOWES, Jessica et FELLOWES, Julian, *Downton Abbey: A Celebration - The Official Companion to All Six Seasons*, New York, St. Martin's Press, 2015.
- FREEDLAND, Jonathan, « David Cameron's Downton Abbey Government », *The Guardian*, 26/03/2012. URL : https://s.42l.fr/MZuhdOS_, consulté le 20/02/2024.
- GOUDMAND, Anaïs, « "Noël ne sera plus le même sans Downton" », *Réseaux*, vol. 229, n°5, 2021, p. 175-209.
- GRIFFITHS, Robin (dir.), *British Queer Cinema*, Londres ; New York, Routledge, 2006.
- GROSKOP, Viv, « Downton Abbey's Class Nostalgia is Another Toxic British Export », *The Guardian*, 17/09/2014. URL : <https://s.42l.fr/BeKW58FP>, consulté le 20/02/2024.
- HALL, Stuart, « Codage/décodage » [1973], *Réseaux*, trad. Michèle Albaret et Marie-Christine Gamberini, vol. 12, n°68, 1994, p. 27-39.

- , *Le populisme autoritaire : puissance de la droite et impuissance de la gauche au temps du tchatchérisme et du blairisme*, trad. Hélène Sauvage, Etienne Beerlhaù et Christophe Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- , *Familiar Stranger: A Life Between Two Islands* [2017], éd. conçue et revue par Bill Schwarz, Londres, Penguin Books, 2018.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps* [2003], Paris, Seuil, 2012.
- HATHERLEY, Owen, *The Ministry of Nostalgia*, Londres, Verso, 2016.
- HAYAT, Samuel et WEISBEIN, Julien, *Introduction à la sociohistoire des idées politiques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, 2020.
- HEWISON Robert, *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline* [1987], Londres, Methuen London, 2023.
- HIGSON, Andrew, « Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film », dans Lester D. FRIEDMAN (dir.), *British Cinema and Thatcherism: Fires were Started*, London, U.C.L. Press, 1993, p. 109-129.
- , *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- HUXTABLE, Sally-Anne, *et al.*, « Interim Report on the Connections between Colonialism and Properties now in the Care of the National Trust Including Links with Historic Slavery », 2020. URL : [https://s.42l.fr/oj\]62JYa](https://s.42l.fr/oj]62JYa), consulté le 20/07/2023.
- LAURETIS Teresa de, *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, chapitre 1 traduit par Sam Bourcier, « Technologie de genre », dans Teresa de LAURETIS, *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg* [2007], Paris, La Dispute, 2023, p. 35-88.
- LESTER Alan, *Deny & Disavow - Distancing the Imperial Past in the Culture Wars*, Londres, SunRise Publishing, 2022.
- MACE Éric et MAIGRET Éric, « Introduction », dans Éric Macé et Éric Maigret (dir.), *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde* [2005], Lormont, Le Bord de l'eau, 2020.
- MACKINNON, Matthew, *Upstairs, Downstairs: Locating Gosford Park Within the Critical and Cultural Context of British (Heritage) Cinema*, mémoire de master sous la direction de George MCKNIGHT, Carleton University, soutenu en 2006.
- MACNAB, Geoffrey, « The Remains of the Day », *Sight and Sound*, 1993.
- MATLESS, David, *Landscape and Englishness*, Londres, Reaktion Books, 1998.
- MONK, Claire, « Sexuality and the Heritage », *Sight & Sound*, vol. 5 n°10, 1995.
- MONK, Claire et SARGEANT Amy (dir.), *British Historical Cinema: The History, Heritage, and Costume Film*, Londres, Routledge, 2002.
- MONK, Claire, *Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the UK*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2011.
- NIEMEYER Katharina (dir.), *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.
- , « Introduction », *Media and nostalgia: yearning for the past, present and future*, New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 1-23.
- PURVES, Libby, « Rule, Britannia! Our new Empire of Culture is Taking the World by Storm », *The Telegraph*, 26/12/2015. URL : <https://s.42l.fr/2n905xxa>, consulté le 20/02/2024.
- RADWAY, Janice, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984, traduction partielle par Brigitte Le Grignou, « Lectures à "l'eau de rose". Femmes, patriarcat et littérature populaire », dans Hervé Glevarec, Éric Macé et Éric Maigret (dir.), *Cultural studies : anthologie* [2008], Lormont, Le Bord de l'eau, 2020, p. 163-174
- ROSA, Hartmut, *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive* [2010], trad. Thomas Chaumont, Paris, la Découverte, 2014.
- SANGHERA, Sathnam, *Empireland: How Imperialism has Shaped Modern Britain*, Londres, Penguin Books, 2021.
- SARGEANT, Amy, « The Darcy effect : Regional Tourism and Costume Drama », *International Journal of Heritage Studies*, vol. 4, n°3-4, 1998, p. 177-186.

SPERATI, J. P. et SCHREINER, Sabine, *Downton Abbey on Location: An unofficial review and guide to the filming locations of all 6 series*, Cambridge, Irregular Special Press, 2017.

THIESE, Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe XVIII^e-XX^e siècle* [1999], Paris, Seuil, 2001.

WRIGHT, Patrick, *On living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain* [1985], Oxford ; New York, Oxford University Press, 2009.

—, « Brideshead Relocated », *A Journey Through Ruins: The Last Days of London*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 51-77.

Convoquer le patrimoine en littérature : déplorer, commémorer, sauvegarder

Bérengère Darlison
Sorbonne université

Si la « rétrotopie semble de prime abord se transmettre par des formes esthétiques passésistes ¹ », alors il est intéressant de remarquer la résurgence du genre des Mémoires après la Seconde Guerre mondiale, après une longue période où ils avaient été délaissés – car jugés trop élitistes notamment. Les quatre œuvres de notre corpus sont des romans, cependant elles empruntent toutes au genre mémorial ; aussi, nous les appellerons Mémoires fictifs. En écrivant ses Mémoires, forme d'expression privilégiée des aristocrates et hommes de pouvoir, le narrateur tend à embrasser sa vie de manière rétrospective et à lui donner sens. L'enfance ou la jeunesse sont souvent des *loci amoeni*, en parler pourrait susciter une première forme de nostalgie ; en outre, la mémoire étant faillible et sélective, le risque d'idéalisation du passé est grand, même pour le mémorialiste le plus consciencieux. C'est le propre du double jeu énonciatif des écrits de soi que de mettre en scène un narrateur du présent qui est également le personnage du passé et qui re-vit donc en écrivant. Ici, cela donne lieu à l'expression d'une nostalgie particulière qui n'emprisonne pas le souvenir dans une bulle fermée mais qui le réécrit à l'aune de la vie qui va suivre cette réminiscence.

Nous allons nous pencher sur quatre Mémoires fictifs qui ont en commun notamment d'articuler des préoccupations nostalgiques à la commémoration d'un ou de lieu(x) chargé(s) de souvenirs. À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, l'écrivain britannique Evelyn Waugh est empreint de nostalgie pour un monde qui vient de disparaître. On peut retrouver dans son œuvre les conclusions tirées par Zygmunt Baumann dans son essai de 2017,

Retrotopia, à savoir que les sociétés occidentales, ayant perdu foi en l'avenir, se réfugient dans le passé. Son roman *Brideshead Revisited* illustre le déclin de la société britannique, notamment grâce aux parallélismes avec le délabrement de la demeure familiale éponyme, Brideshead. Plusieurs décennies plus tard, Kazuo Ishiguro place son intrigue dans le même contexte spatio-temporel que *Brideshead Revisited* et le narrateur de *The Remains of the Day* est lui aussi préoccupé par la grandeur de son pays (*the « greatness » of « Great-Britain »*). La résidence où il exerce en tant que majordome, Darlington Hall, est au cœur du roman ; elle symboliserait la stabilité et la sécurité pour le narrateur Stevens. Chez Marguerite Yourcenar, il n'y a pas à proprement parler un monument mis en lumière mais l'empereur détaille à plusieurs reprises les prouesses architecturales accomplies sous son règne. La tonalité de *Mémoires d'Hadrien* est, en apparence, moins nostalgique que celle des deux précédents romans, mais c'est peut-être l'autrice elle-même qui voit dans le règne de l'Empereur Hadrien un âge d'or. On pourrait dégager des préoccupations similaires de la part de Jean-Christophe Rufin qui accorde une place particulière à l'hôtel de Jacques Cœur dans les Mémoires fictifs du personnage éponyme, *Le Grand Cœur*.

Bien qu'écrits dans des langues différentes et à des périodes différentes, ces quatre romans ont en commun de donner à lire les Mémoires d'un personnage (référentiel ou fictif) et font la part belle au patrimoine. Waugh écrit en 1945 et revient sur des événements qu'il vient de vivre tandis que Yourcenar, qui publie *Mémoires d'Hadrien*

¹ Fabula Équipe de recherche, « Rétrotopies : âge d'or, nostalgie, idéalisation du passé dans la fiction (revue Pagaille) », sur <https://www.fabula.org>, 14 avril 2023, <https://www.fabula.org/actualites/113349/numero-trois-de-la-revue-pagaille-retrotopies-age.html>, consulté le 9 septembre 2023.

seulement quelques années après, se penche sur le règne de l'empereur romain éponyme. Les deux romans ancrent leur intrigue dans ce qui est un certain âge d'or mais la nostalgie est d'autant plus grande que la distance entre le temps de l'écriture et le temps de l'histoire est petite. Bien plus proche de nous, Jean-Christophe Rufin s'inscrit dans une démarche yourcenarienne, ce dont il ne se cache pas, en donnant à lire les *Mémoires de Jacques Cœur*, argentier du roi Charles VII. De la même manière, le contexte socio-historique dans lequel *The Remains of the Day* prend place a beaucoup à voir avec celui de *Brideshead Revisited*; cependant, derrière la nostalgie apparente pointe une grande ironie. Ainsi, il est intéressant de constater d'une part que de 1945 à 2008 des écrivains reviennent sur des moments particuliers de l'Histoire (la fin de l'apogée de l'Empire romain, les débuts de la Renaissance, l'entre-deux-guerres) considérés comme des âges d'or et d'autre part que, en dépit de la variété des époques concernées (intra et extra-diégétiquement), les considérations nostalgiques sur le patrimoine persistent. Autrement dit, ce corpus en apparence hétérogène s'unit autour de la question de la remémoration et du regret tant par le fonds du sujet traité (le patrimoine comme véritable « lieu de mémoire ² ») que par sa forme (les *Mémoires fictifs*).

Les descriptions des demeures familiales ou des prouesses architecturales émaillent la littérature, pourquoi nous y intéresser dans le cadre d'une réflexion sur les élans rétrotopiques? En tant que monuments, ces lieux sont chargés d'histoire, aussi les convoquer c'est faire appel à un imaginaire commun. Nous pouvons rapprocher cette démarche du phénomène du « tourisme patrimonial » analysé par Claudine Moïse. Son étude met au jour une stratégie qui consiste à « tenter de reproduire une certaine forme d'authenticité à des fins de reproduction identitaire – traditionnelle — du groupe. [...] En ce sens, elle se construit discursivement, prend appui sur des représentations essentialisantes, s'inscrit dans une

continuité historique, fait référence à un système cohérent de valeurs partagées et repose sur un consensus ³ ». Effectivement, l'âge d'or peut se définir comme une période de prospérité, de bonheur mais il diffère donc en fonction des normes d'une société, d'un groupe, etc. pour se faire finalement le reflet d'une idéologie. En étudiant les *Mémoires des femmes aristocrates ayant survécu à la Révolution*, Claudine Giacchetti avance que « dans cette littérature de la déploration, c'est le regret qui anime les stratégies d'écriture. [Il] s'installe, chez elles, dans ce désir de retour impossible à la société idéale et policée de leurs ancêtres, brutalement détruite par la tourmente révolutionnaire et la tyrannie impériale⁴. » Ne pourrait-on pas voir un mode d'écriture similaire à ces femmes du début du XVIII^e siècle chez les auteurs du second vingtième siècle? À moins qu'au contraire, les auteurs cherchent dans le passé des contre-modèles pour bouleverser la modernité. Il ne s'agirait pas de se laisser aller à des regrets ou à une nostalgie stériles mais de trouver dans les époques et modèles convoqués des solutions pour sortir de la crise que la modernité traverse, selon l'analyse que livre Aude Bonord⁵.

Ainsi, les narrateurs de notre corpus sont-ils tournés vers un passé fantasmé, une communauté perdue qui seraient à retrouver? Ou visent-ils au contraire à recréer un sentiment d'appartenance? Le patrimoine est-il mobilisé comme vestige perdu sur lequel se lamentent les narrateurs ou au contraire comme symbole d'avenir voire promesse d'immortalité?

Rapidement, une tension émerge entre ce qui relie chacun de ces lieux à un âge d'or (via des descriptions accompagnées de commentaires nostalgiques de la part du narrateur-personnage) et les messages qui se dégagent de ce corpus grâce notamment à la situation d'énonciation particulière aux *Mémoires fictifs*. À la manière d'un tableau restauré qui laisse apercevoir l'esquisse originale, les *Mémoires fictifs* se donnent à lire comme une

² Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984.

³ Claudine Moïse et al. « Le tourisme patrimonial : la commercialisation de l'identité franco-canadienne et ses enjeux langagiers », *Langage et société*, vol. 118, no. 4, 2006, p.p. 85-108. <https://doi.org/10.3917/lis.118.0085>

⁴ Claudine Giacchetti, « Les Mémoires féminins, écriture du regret: le cas de Marie d'Agoult » p. 316-325 dans Marc Rolland et Bénédicte Brémard (dir.), *De l'âge d'or aux regrets*, Michel Houdiard éditeur, 2009, 480 pages.

⁵ Aude Bonord, « Rêves d'Eden à l'âge de la modernité (Joseph Delteil, Blaise Cendrars, Christian Bobin, Sylvie Germain, Claude Louis-Combet) », p. 65-79 dans Marc Rolland et Bénédicte Brémard (dir.), *De l'âge d'or aux regrets*, Michel Houdiard éditeur, 2009, 480 pages.

surimpression de voix. Discours nostalgiques (aux accents conservateurs si ce n'est réactionnaires) et progressistes alternent mais il semblerait qu'ils finissent davantage par parler de littérature que du patrimoine. En fin de compte, on pourrait concevoir les Mémoires eux-mêmes comme monument littéraire.

Et in Arcadia Ego...

La remémoration des *loci amoeni* est particulièrement propice à la nostalgie : cela s'explique par le fait que la plupart des protagonistes du corpus ont conscience d'avoir assisté à la fin d'un monde. Quand les bâtiments ne sont pas tombés en ruine (les constructions romaines, Brideshead) ils sont *a minima* désertés. À Darlington Hall, le majordome Stevens fait l'expérience – par procuration – d'un déclassement ; le personnel a été réduit à la portion congrue et la propriété familiale transmise de génération en génération est passée, après la mort du dernier propriétaire, à un roturier, qui plus est américain, Mr Farraday. Le narrateur a conscience de vivre un tournant historique : « J'imagine que j'avais une conscience aiguë du fait qu'après mon départ Darlington Hall resterait vide pour la première fois ce siècle-ci, ou peut-être même depuis sa construction. C'était un sentiment étrange » [« *I suppose I was very conscious of the fact that once I departed, Darlington Hall would stand empty for probably the first time this century – perhaps for the first time since the day it was built. It was an odd feeling*⁶ »]. Ce problème était déjà d'actualité bien des siècles auparavant comme le souligne le narrateur-personnage du *Grand Cœur* lorsqu'il écrit en parlant de l'état des demeures familiales au xv^e siècle : « En France, palais et châteaux sont pour la plupart l'héritage des nobles, qui n'ont d'ailleurs plus les moyens ni de les entretenir ni d'en construire d'autres⁷ ». Non

seulement les bâtiments se dégradent mais plus largement le style de vie associé à ces lieux est en voie de disparition ou a disparu. Cela est particulièrement vrai pour les deux romans britanniques qui suivent chacun une famille aristocratique des années 1920 aux années 1950. Cette période historique est cruciale ; en effet, selon Burkhard Niederhoff, la seconde moitié du xx^e siècle est marquée par une tonalité pessimiste et par les thèmes du « gâchis, de l'échec et de la perte de sens » [« *waste, failure and loss of purpose*⁸ »]. Les événements historiques qui se succèdent au lendemain de la Seconde Guerre mondiale donnent le sentiment à certains écrivains d'un déclassement, pour ne pas dire de la disparition de leur civilisation. Face à cela, ils trouvent refuge dans l'idéalisation du passé. Cela est tout particulièrement vrai pour Evelyn Waugh qui a vécu de première main les événements historiques qui figurent en toile de fond de son récit. Dans ce contexte, la propriété familiale acquiert un statut particulier : « [e]lle devient une icône centrale du patrimoine britannique de l'après-guerre » [« *[i]t becomes a central icon of British heritage in the postwar era*⁹ »]. Enfin, ce phénomène se rejoue également à l'échelle individuelle au sein de la diégèse. Les narrateurs des Mémoires, arrivés au soir de leur vie, prennent conscience de leur finitude et dressent un bilan. Ainsi, il est frappant de noter que le point de départ de l'écriture des *Mémoires d'Hadrien* est la seule phrase que Yourcenar a retenu de la version de 1934 : « je commence à apercevoir le profil de ma mort »¹⁰. De même, Jacques Cœur, héros du roman éponyme, essaie d'achever ses Mémoires avant que la mort ne le rattrape. Il écrit quant à lui à la suite du procès lors duquel il a tout perdu ; le patrimoine qu'il avait patiemment bâti, constitué a été dispersé. Dans *Brideshead Revisited*, le narrateur est encore jeune mais il a conscience de vivre la fin d'un monde. En effet, Charles Ryder, capitaine de l'armée britannique et récemment divorcé, est désillusionné comme l'indique ce constat désabusé : « Ici, à l'âge de trente-neuf ans, j'ai commencé à me faire vieux.

⁶ Kazuo Ishiguro, *The Remains of the Day*, London, Faber and Faber, 1989, p. 23.

⁷ Jean-Christophe Rufin, *Le Grand Cœur*, Paris, Éditions Gallimard, NRF, 2012, p. 202.

⁸ Burkhard Niederhoff, « Unlived Lives in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* and Tom Stoppard's *The Invention of Love* », *Connotations*, Vol. 20.2-3 (2010/2011), p. 167.

⁹ John J. Su, « Refiguring National Character: The Remains of the British Estate Novel », *Modern Fiction Studies*, vol. 48, no. 3, The Johns Hopkins University Press, 2002, p. 554.

¹⁰ Davide Vago, « Marguerite Yourcenar et Proust : L'écriture rayonnant de la mort », *Marcel Proust Aujourd'hui*, Vol. 6, Proust dans la littérature contemporaine, p. 157, Brill, 2008.

[...] Ici est mort mon dernier amour » [« *Here at the age of thirty-nine I began to be old. [...] Here – my last love died*¹¹ »]. Enfin, *The Remains of the Day* donne à lire la confrontation entre les préjugés et les postulats du personnage principal, Stevens, et l'épreuve du réel. Le majordome Stevens entreprend un voyage et, quittant Darlington Hall pour la première fois en trente ans, il est amené à reconsidérer un grand nombre de choses qu'il tenait pour acquises. Les demeures bâties ou habitées deviennent donc des vestiges d'une époque révolue et cela conduit les narrateurs à en parler avec nostalgie.

Plus encore que les bâtiments, c'est le souvenir, incarné dans les pierres, des êtres disparus qui teinte le passé d'une aura rétrospective. La fierté d'Hadrien est son œuvre de bâtisseur ; non seulement il a redessiné villes et paysages dans le but d'améliorer et de moderniser son empire, mais l'art statuaire lui permet également « d'imposer au monde la multiplication des visages d'Antinoüs¹² » afin de faire mémoire de son amant. L'empereur, qui « cherche aussi à sculpter l'humain¹³ » reconnaît l'influence qu'il a eue sur le jeune homme lorsqu'il confesse que « [son] visage changeait comme si nuit et jour [il] l'avai[t] sculpté¹⁴ ». Hadrien est un esthète jusqu'au bout et envisage la dépouille de l'être aimé comme une œuvre d'art, il en parle comme d'une « préparation d'embaumeur, premier état d'un atroce chef-d'œuvre, substance précieuse traitée par le sel et la gelée de myrrhe, que l'air et le soleil ne toucheraient jamais plus¹⁵ ». Revenir, en pensée ou physiquement, sur les lieux qu'il a habités avec Antinoüs le remplit de mélancolie. Charles a lui aussi une forte sensibilité artistique, et sa mémoire est sensorielle. Le souvenir des lieux fait resurgir des odeurs¹⁶ et des voix¹⁷, celles des disparus. Lorsque Stevens se remémore ses années de service, il redonne vie à Darlington et à ses occupants. La

mention en apparence anodine d'un échange entre son maître et un hôte comporte une forte charge émotionnelle : « J'entendis Lord Darlington parler de Herr Bremann, sa voix aussi calme et douce qu'à l'accoutumée, résonnant pourtant avec intensité parmi ces grands murs » [« *I heard Lord Darlington talk about Herr Bremann, his voice as calm and gentle as usual, somehow resounding with intensity around those great walls*¹⁸ »]. L'épithète « *great* » renvoie non seulement à toute l'idéologie défendue par le majordome mais il souligne aussi l'affection et le respect qu'a Stevens pour le lieu et par métonymie pour ses occupants. Cependant, contrairement à Waugh, Ishiguro n'est pas familier du monde qu'il met en scène dans son roman. L'action de se plonger dans le passé est comme mise en abyme. Pour François Hartog, « [s]'engager dans cette voie d'une connaissance qu'on n'a pas, d'une expérience qu'on n'a pas endurée, mais qui vous requiert, c'est se placer sous le signe de la disparition et des disparus, des engloutis¹⁹ » ; revenir sur les lieux de mémoire, c'est aussi peut-être faire mémoire des défunts.

L'acte de se retourner prend de multiples formes, à tel point que l'on pourrait parler de tentation orphique chez chacun des narrateurs-personnages. D'une part, avec cette écriture rétrospective, le narrateur revient sur des éléments significatifs de son passé. Dans les deux romans français, c'est la mort imminente qui pousse le protagoniste à prendre la plume. Dans *The Remains of the Day*, c'est le fait de quitter Darlington Hall pour la première fois qui conduit Stevens à y revenir en pensée et à adopter une démarche critique à mesure qu'il s'éloigne du lieu. Enfin, dans *Brideshead Revisited*, le participe passé passif présent dans le titre implique un « retour », c'est d'ailleurs le mot choisi dans la traduction française, mais la réminiscence est involontaire. Ce retour en arrière dans l'écriture se double d'un voyage incarné dans les lieux de ces

¹¹ Evelyn Waugh, *Brideshead Revisited, The Sacred & Profane Memories of Captain Charles Ryder*, London, Chapman and Hall, 1945, p. 5.

¹² Davide Vago, *op. cit.*, p. 159.

¹³ *ibid.*

¹⁴ Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Plon, 1951, p. 406.

¹⁵ *Idem*, p. 168.

¹⁶ « Je me souviens de l'odeur du lieu, qui devait maintenant s'être effacée » [« *I remembered the smell of the place, which would now be lost* »]. Evelyn Waugh, *op. cit.*, p. 119.

¹⁷ « Des bribes de conversation me revenaient en mémoire avec le souvenir de sa pièce » [« *Scraps of conversation come back to me with the memory of her room* »] *Idem*, p. 65.

¹⁸ Kazuo Ishiguro, *op. cit.*, p. 65.

¹⁹ François Hartog, « Ce que la littérature fait de l'histoire et à l'histoire », *Fabula / Les colloques*, Littérature et histoire en débats, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2088.php>, page consultée le 14 février 2023.

souvenirs, dans les témoins de pierre de ces moments passés. En outre, le patrimoine au cœur de chacun des romans est à la fois un symbole social, historique mais aussi un lieu de vie familial, à forte dimension affective. Dès lors, les personnages éprouvent dans un élan nostalgique le désir de revivre les moments heureux, de retourner dans ces « lieux de joie », comme en témoigne la volonté de Sebastian « d'enterrer quelque chose de précieux dans chaque lieu où [il a] été heureux » [« *bury something precious in every place where [he's] been happy*²⁰ »]. Hadrien se remémore également avec joie mais de manière peut-être plus apaisée tous les lieux qu'il a marqués de son empreinte ou qui ont été le témoin de ses amours. Pour Stevens, le passé semble plus douloureux. C'est ce que laisse entendre l'usage de la mauvaise foi pour analyser ses sentiments ; ainsi, il croit lire dans la lettre qu'il a reçue de Miss Kenton « une nostalgie évidente pour Darlington Hall » [« *an unmistakable nostalgia for Darlington Hall* »] mais il semblerait qu'il transfère ses sentiments sur son interlocutrice, il en va de même lorsqu'il pense détecter « des indices clairs de son désir de retourner ici [à Darlington Hall] » [« *distinct hints of her desire to return here*²¹ »]. Pour Cœur, les souvenirs d'enfance ne sont pas nostalgiques, ils révèlent davantage les germes du destin qu'il a embrassé : « Notre condition de bourgeois modestes me condamnait à vivre dans notre maison de guingois. Je n'étais pas malheureux d'y habiter. Mais mes rêves m'emportaient vers des séjours plus brillants, des murs ornés de fresques, des plafonds sculptés, des plats de vermeil, des tapisseries brodées de fils d'or...²² ». L'histoire de Jacques étant celle d'une ascension sociale, il n'y a rien d'étonnant à ce que ce roman soit le plus optimiste. Et pourtant, même dans *Le Grand Cœur*, le narrateur se laisse aller à la mélancolie en se rappelant les succès de son entreprise et les voyages qui l'ont ébloui.

Chacune des demeures familiales fonctionne à l'intérieur des romans comme un lieu de mémoire²³. Un certain nombre de *topoi* accompagne la

remémoration de ces lieux, qui se fait souvent sur le mode lyrique. Cependant, la polyphonie permise par le roman laisse entendre des voix dissonantes qui rejettent tout essentialisme et invitent le lecteur à envisager le patrimoine architectural autrement.

Du lieu fantasmé au lieu vécu

Tant Hadrien que Jacques Cœur ont conscience du rôle qu'ils jouent dans l'Histoire et ils choisissent d'en laisser une trace à la postérité grâce à l'architecture. Les constructions qu'il a entreprises sont l'une des plus grandes fiertés d'Hadrien, c'est ce qui résiste au temps. L'héritage architectural de l'empereur est immense ; il s'étend de l'Orient – comme il le mentionne : « Nous fîmes halte à Jérusalem. J'y étudiai sur place le plan d'une ville nouvelle, que je me proposai de construire sur l'emplacement de la cité juive ruinée par Titus²⁴ » – jusqu'au Nord, les vestiges du mur d'Hadrien qui séparent l'Angleterre de l'Ecosse en témoignent toujours. Mais c'est chez *Le Grand Cœur* que cet élan progressiste est le plus fort. Son épouse Macé « exigea aussi [qu'ils fissent] construire une nouvelle maison²⁵ » ; le palais de Jacques se transforme en œuvre qui regarde vers le futur, il s'inspire des palais italiens et des fastes de l'Orient et en offre un mélange inédit en France. Le bâtiment se démarque par son style novateur, cependant, contrairement à ses pairs, Jacques le construit pour impressionner non pas ses contemporains mais les générations futures. Il déclare ainsi que « [c]e palais était une offrande que je faisais aux temps futurs, non pas dans l'espoir vain qu'ils se souviendraient de moi, mais pour porter témoignage de la force du rêve²⁶ ». On comprend dès lors que les vestiges du patrimoine peuvent être entendus comme ruines mais aussi sites archéologiques qui permettent de transmettre l'expérience historique vécue aux générations futures. C'est dans ce contexte que l'on peut affirmer qu'en dépit de sa tonalité fortement élégiaque

²⁰ Evelyn Waugh, *op. cit.*, p. 13.

²¹ Kazuo Ishiguro, *op. cit.*, p. 12.

²² Jean-Christophe Rufin, *op. cit.*, p. 29.

²³ cf. Pierre Nora, *op. cit.*

²⁴ Marguerite Yourcenar, *op. cit.*, p. 156.

²⁵ Jean-Christophe Rufin, *op. cit.*, p. 185.

²⁶ *Idem*, p. 341.

Brideshead Revisited n'est pas (qu')une ode au passé. Pour le critique DeCoste, « [c]e qui est en effet le plus précieux dans le passé, c'est sa relation [celle de Charles] non pas avec Oxford ou avec Brideshead House, mais avec la famille Flyte et la tradition catholique qu'elle incarne » [« [w]hat is indeed most valuable in the past is his relationship not with Oxford or with Brideshead House, but with the Flyte family and the Catholic tradition they embody²⁷ »]. Autrement dit, plus que la nostalgie d'une société disparue, d'un lieu abandonné, c'est la transmission de ce que Charles a découvert dans ce monde à part, avec ses codes et ses croyances propres, qui donne de la valeur au texte. D'ailleurs, dans l'épilogue, le capitaine Ryder entre dans la chapelle de Brideshead, seul élément du patrimoine qui fasse signe pour les générations à venir, en marge du domaine qui, lui, reste dans l'âge d'or disparu. On comprend que c'est sa conversion qui permet à Charles de reprendre pied dans l'Histoire et d'envisager un futur qui ait du sens.

À mesure que l'on progresse dans le récit, il s'avère que le passé n'est pas toujours aussi idéal qu'il paraissait. En tant que récit homodiégétique, les Mémoires proposent une alternance temporelle ; le narrateur écrit au présent de narration mais puise dans le passé le matériau de son récit qu'il analyse ensuite au présent. Ce décalage de temporalité permet de voir le passé à travers un regard rétrospectif plus critique, quitte à se rendre compte que certains éléments ont perdu de leur lustre. Ainsi, dans *The Remains of the Day*, le majordome regrette l'âge d'or qu'a connu Darlington Hall sous son précédent maître. Mais plus l'intrigue se déploie, plus il devient clair pour le lecteur que Lord Darlington était en réalité un sympathisant de la cause nazie, ce qui invite à prendre de la distance avec le récit d'un passé idéal qui nous est proposé. Dans l'épilogue, Stevens se mêle à la foule qui se presse sur le ponton qui va être illuminé et, brièvement, il fait l'expérience d'appartenir à une communauté. Tout se passe comme si « [l]e déplacement du domaine vers l'espace du ponton dans le roman sugg[érait] alors une tentative de la part d'Ishiguro de reconfigurer l'ethos de

l'Angleterre et de remettre en question la primauté du domaine comme en étant sa quintessence » [« [t]he movement away from the estate to the space of the pier in the novel, then suggest[ed] an attempt on Ishiguro's part to relocate the ethos of England and to challenge the primacy of the estate as its representation²⁸ »]. Evelyn Waugh effectue la démarche opposée, c'est-à-dire qu'il se met à écrire pour contrer la désuétude dans laquelle tombent les demeures familiales au lendemain de la guerre mais il se rend compte de l'engouement qu'elles rencontrent à nouveau lorsqu'il publie son livre.

À cet égard, le présent s'avère davantage optimiste que le passé immédiat : « Il était impossible de prévoir, au printemps 1944, le culte actuel pour le patrimoine rural anglais. Il semblait alors que les demeures ancestrales qui constituaient notre principale réalisation artistique nationale étaient vouées à la décadence et à la spoliation, comme les monastères au XVI^e siècle » [« It was impossible to foresee, in the spring of 1944, the present cult of the English country house. It seemed then that the ancestral seats which were our chief national artistic achievement were doomed to decay and spoliation like the monasteries in the sixteenth century²⁹ »]. Chez Hadrien et Jacques Cœur, le constat est immédiat, l'un comme l'autre ont déjà conscience des limites de l'environnement dans lequel ils évoluent en tant que personnages et tous deux souhaitent transformer, embellir les lieux qu'ils habitent. Dès son retour d'Orient, Cœur déclare :

Nos maisons, par exemple, qui avaient fait auparavant ma fierté comme tout citoyen de cette grande ville, me parurent modestes, rudimentaires, petites. Avec leurs poutres apparentes sur les façades, leurs losanges de bois et leurs larges piliers corniers, elles sentaient encore la cabane. [...] Notre richesse me sembla pauvre³⁰.

Ainsi, les œuvres de notre corpus nuancent toutes le passé idéal remémoré par les narrateurs en soulignant les progrès accomplis depuis ou en admettant des failles déjà perceptibles. Cette prise

²⁷ Damon M. DeCoste, *op. cit.*, p. 474.

²⁸ John J. Su, *op. cit.*, p. 567.

²⁹ Evelyn Waugh, *op. cit.*, préface.

³⁰ Jean-Christophe Rufin, *op. cit.*, p. 90-91.

de distance permise par le jeu sur les temporalités est renforcée par l'énonciation.

La situation d'énonciation propre aux Mémoires fictifs permet à la fois de faire entendre la voix d'un narrateur qui idéaliserait le passé vécu par un personnage au cœur de l'âge d'or et d'inciter le lecteur à prendre de la distance – parfois avec ironie. En fin de compte c'est une autre lecture qui se dégage, résolument tournée vers l'avenir. L'exemple le plus frappant provient de *The Remains of the Day* ; la narration est en apparence la plus détachée et objective possible, prise en charge par un personnage pudique, mais une tonalité ironique se dégage rapidement du texte. C'est bien ce que cet extrait, à la tournure quasiment parodique, met en évidence :

Je crois qu'il existe une qualité qui, pour tout observateur objectif, fait du paysage anglais le plus profondément satisfaisant au monde, et cette qualité est probablement mieux résumée par le terme « grandeur ». Car il est vrai que lorsque je me suis tenu sur cette haute corniche ce matin et que j'ai contemplé la terre qui s'étendait sous mes yeux, j'ai ressenti distinctement ce sentiment rare, mais indubitable – le sentiment d'être en présence de la grandeur. Nous appelons ce pays la Grande-Bretagne, et certains pensent peut-être que c'est une pratique qui manque quelque peu de modestie. Pourtant, j'oserais dire que le paysage de notre pays justifierait à lui seul l'utilisation de ce noble adjectif.

[I believe, a quality that will mark out the English landscape to any objective observer as the most deeply satisfying in the world, and this quality is probably best summed up by the term 'greatness'. For it is true, when I stood on that high ledge this morning and viewed the land before me, I distinctly felt that rare, yet unmistakable feeling – the feeling that one is in the presence of greatness. We call this land of ours Great Britain, and there may be those who believe this a somewhat immodest practice. Yet I would venture that the landscape of our country alone would justify the use of this lofty adjective³¹.]

Stevens se livre ici à une réflexion sur l'épithète « *great* » ; l'usage du polyptote est censé montrer les liens de causalité qui unissent les différentes propositions mais en réalité les observations du majordome ne font que confirmer son préjugé sur la supériorité de son pays. L'abondance d'hyperboles offre un contraste saisissant avec l'objectivité dont

se réclame l'élocuteur. Enfin, la terminologie employée dans la deuxième phrase ainsi que la posture physique prise par le personnage renvoient au lyrisme propre aux romantiques. Ici, tout participe du stéréotype et en fin de compte concourt à mettre en évidence un désaccord ou tout du moins une réserve à adopter par rapport aux propos du majordome. Même dans *Brideshead Revisited* où l'identification entre l'auteur et le narrateur-personnage est peut-être la plus forte, on peut déceler des traces d'ironie ou d'implication de l'auteur dans le texte. Ainsi Charles dit de M. Samgrass qu'il « professait aimer le passé, mais j'ai toujours eu le sentiment qu'il pensait que toute la brillante compagnie, vivante ou morte, dont il s'entourait était légèrement absurde » [« *claimed to love the past, but I always felt that he thought all the splendid company, living or dead, with whom he associated slightly absurd* »]³². Il est tentant de lire dans ces lignes un autoportrait plein d'autodérision, faisant prendre à Waugh des distances avec le passé et la société auxquels il semble tant attaché. À l'inverse, si Hadrien est un empereur-bâisseur qui relit sa vie avec fierté et sans grande nostalgie, cette dernière serait peut-être à trouver chez Yourcenar. Hadrien déclare que « [l']architecture est riche de possibilités plus variées que ne le feraient croire les quatre ordres de Vitruve ; nos blocs, comme nos tons musicaux, sont susceptibles de regroupements infinis³³ ». On ressent ici en filigrane un hommage nostalgique pour ce que l'autrice considère être l'âge d'or de la civilisation et en même temps une jubilation devant la beauté, la richesse et la malléabilité de cet art. Ne pourrait-on lire cette phrase comme étant une métaphore yourcenarienne de la littérature ?

Ni temps perdu, ni temps retrouvé mais temps suspendu

La tradition du tombeau poétique s'est popularisée à la Renaissance. Ici, l'hommage est à la fois architectural et littéraire. En effet, Hadrien dans une prolepse annonçait l'horrible tâche à venir,

³¹ Kazuo Ishiguro, *op. cit.*, p. 27.

³² Evelyn Waugh, *op. cit.*, p. 56-57.

³³ Marguerite Yourcenar, *op. cit.*, p. 108.

« [s]’occuper d’autres tombeaux³⁴ ». L’empereur choisit de rapatrier la dépouille d’Antinoüs et de l’enterrer près de lui : « je lui commandai à Rome un monument sur les bords du Tibre, près de ma tombe ; je pensai aussi aux chapelles égyptiennes que j’avais, par caprice, fait bâtir à la Villa, et qui s’avéraient soudain tragiquement utiles³⁵ ». Mais en dédiant de longues sections de ses Mémoires à faire revivre son amour, à souligner sa bravoure, tout se passe comme si Hadrien redoublait par l’écriture son travail de deuil d’Antinoüs et d’hommage à son sacrifice. Plus que les monuments qui indubitablement tomberont en ruine, c’est la littérature qui devient un monument aux morts. L’écriture de Yourcenar est minérale et architecturale comme le souligne Davide Vago lorsqu’il écrit que « la matière des *Mémoires d’Hadrien* apparaît, dès son titre, plus étroitement liée à une dimension statuaire, polie et solennelle des protagonistes que le style de Yourcenar cisèle. Le travail de l’écrivain est celui d’un rude mineur³⁶ ». On peut remarquer un phénomène similaire dans le roman de Rufin, ce dernier reconnaît avoir contacté une forme de dette envers Cœur qui s’ancre fortement dans le palais de son enfance (avec un redoublement du phénomène de nostalgie puisque, dans la diégèse, Jacques se remémore les lieux de son enfance et ce palais comme symbole de sa réussite, et Rufin se rappelle le Bourges de son enfance). Dans la postface, l’auteur se dévoile et dresse lui-même le parallèle avec l’œuvre de Yourcenar :

[...] il ne subsistait en Grèce ni dépouille ni sépulture. Jacques Cœur ne pouvait être honoré que par le moyen de la littérature. Alors, peu à peu, naquit en moi l’idée de lui dresser un tombeau romanesque. Je pensais à l’Hadrien des « Mémoires » et je commençai à prendre des notes en vue d’une œuvre de la même inspiration que celle de Marguerite Yourcenar, sans prétendre égaler son génie³⁷.

La littérature vient « réparer » un manquement de l’Histoire, elle rend hommage aux disparus. Cela est d’autant plus frappant dans ces deux romans que les protagonistes sont des personnages historiques.

Néanmoins, on peut dire que Charles procède de la même manière pour les Marchmain en enchâssant ses Mémoires – qui donnent autant à lire le destin de cette famille que le sien – dans deux moments de recueillement à Brideshead écrits au présent de narration. La structure même du récit fonctionne architecturalement comme la châsse qui contient les restes du défunt et qui est placée dans un lieu-écrivain. Les Marchmain se sont éteints sans héritier, ce sont les Mémoires de Charles qui vont assurer une postérité à leur nom.

Les narrateurs se font les porte-voix des disparus, mais au moment où la temporalité du récit rejoint celle du discours, c’est sur son propre avenir que porte désormais la réflexion du narrateur-personnage. Hadrien est prêt à entrer dans la mort, car comme Jacques, il a eu le temps de relire sa vie, de l’ordonner et d’en proposer le récit à la postérité. Le travail qu’ils ont accompli dans le marbre pour leurs prédécesseurs, ils l’ont poursuivi par écrit pour eux-mêmes. L’empereur déclare se sentir « responsable de la beauté du monde³⁸ », on peut dire que ses Mémoires en témoignent et la préservent ; l’écriture prend une dimension universelle et transcende les personnages. Dans les deux romans britanniques, les deux protagonistes ont encore un peu de temps devant eux. Arrivé au terme de son voyage, Stevens tire certaines leçons de ses erreurs passées et se rend compte que finalement il y a un certain espoir pour ce qui reste de temps. Le roman joue sur la polysémie du terme « remains » qui peut se traduire aussi bien par « vestiges » que « ce qui reste à venir ». C’est ce que le majordome comprend en discutant avec quelqu’un qui « prétendait que pour la plupart des gens, le soir était la meilleure partie de la journée, la partie qu’ils attendaient avec le plus d’impatience » [« *His claim was that for a great many people, the evening was the best part of the day, the part they most looked forward to* »]³⁹. Dans *Brideshead Revisited*, comme le sous-titre le laisse entendre, Ryder met par écrit ses souvenirs et ce faisant lie intimement son destin à celui des Marchmain. C’est

³⁴ Marguerite Yourcenar, *op. cit.*, p. 156.

³⁵ *Idem*, p. 169.

³⁶ Davide Vago, *op. cit.*, p. 154.

³⁷ Jean-Christophe Rufin, *op. cit.*, p. 414-415.

³⁸ Marguerite Yourcenar, *op. cit.* p. 113.

³⁹ Kazuo Ishiguro, *op. cit.*, p. 203.

le prisme de lecture qu'envisage David Rothstein lorsqu'il écrit :

Dans le contexte de mission de préservation de la mémoire et de l'identité, le récit de Charles remplit une fonction d'archivage : il est absorbé par le travail d'enregistrement, de mémorisation et de reconstitution méticuleuse de chaque signe et site de la mémoire qui raconte sa propre histoire et celle de Brideshead. En outre, l'histoire consignée dans le récit de Charles consiste à fusionner son histoire personnelle avec l'histoire de Brideshead.

[In the task of preserving memory and identity, Charles's narrative performs an archival function : it is absorbed in the work of recording, remembering, and meticulously reconstituting each sign and site of memory that tells of his own story and the story of Brideshead. Moreover, the history recorded in Charles's narrative is about the merging of his personal story with the history of Brideshead⁴⁰.]

Après avoir envisagé d'épouser Julia Marchmain, c'est finalement en embrassant la foi catholique que le destin de Charles se place dans la continuité de cette famille.

Ces quatre romans font revivre une époque, via son patrimoine architectural notamment – les innovations d'Hadrien en la matière en font un cas exceptionnellement significatif... – mais ils tirent également des leçons pour les lecteurs contemporains. À l'échelle du texte d'abord, il semblerait que les protagonistes accèdent à une meilleure connaissance d'eux-mêmes et à une prise de conscience des potentialités du présent ; dans un second temps, cela permet à un lecteur nostalgique de donner libre cours à ses émotions puis de s'en détacher en constatant l'échec auquel sont vouées ces tentatives d'idéalisation, sur le mode de la catharsis. Plus efficace encore est l'optimisme contenu dans les lignes finales de chacun de ces quatre Mémoires fictifs. Dans *Brideshead Revisited* la temporalité du récit coïncide avec la temporalité de l'écriture, Waugh rend témoignage d'événements vécus de première main. À l'inverse, le reste du corpus est composé de romans qui parlent de quelque chose que les auteurs n'ont pas vécu, ils font œuvre de mémoire par l'imagination. Effectivement, la distance temporelle et émotionnelle que les

auteurs et autrices ont avec l'époque où se déroulent leurs récits laisse une plus grande place à l'imagination. Ici, tous ces souvenirs sont doublement fictifs : ils sont réécrits par le narrateur mais aussi par l'auteur. Ces textes se caractérisent par leur réflexivité qui permet de prendre une distance ironique par rapport aux stéréotypes de l'âge d'or. Nous partageons le constat de John Brannigan (et l'élargissons à la France) lorsqu'il écrit que « [c]est seulement lorsqu'elle re-visite et re-visionne ces récits touchant à l'identité nationale, en montrant l'étrangeté des certitudes qu'ils portent, en faisant jaillir le spectre de leur propre défaite au cœur même de leur continuité, que la condition actuelle du roman anglais fait usage du pouvoir métamorphique de la fiction, et s'attelle à la tâche de réinventer l'Angleterre » [*It is only by revisiting and re-visioning these narratives of national identity, by making strange their familiar assumptions, by ghosting their continuity with images of their impending demise, that contemporary condition of England novels exercise the metamorphic qualities of fiction, and thus begin the task of imaging England anew*⁴¹ »]. Pour Tadié, la mémoire est « affective » et « imaginative » car les souvenirs du passé s'enrichissent et se transforment constamment à mesure que nous les convoquons et les revoyons à l'aune du présent. C'est-à-dire que l'acte de se remémorer voire de mettre nos souvenirs par écrit obéit lui-même à un mouvement de balancier entre passé et futur. C'est bien ce que ces Mémoires fictifs proposent ici ; l'alternance de temporalité permet de faire cohabiter nostalgie et optimisme. Quoi qu'il en soit, les romans de notre corpus se font à la fois pierres tombales des disparus et testaments des vivants, inscrivant ainsi les destinées de tous ces protagonistes dans un temps suspendu.

Bibliographie

BONORD, Aude, « Rêves d'Eden à l'âge de la modernité (Joseph Delteil, Blaise Cendrars, Christian Bobin, Sylvie Germain, Claude Louis-Combet) », p. 65-79

⁴⁰ David Rothstein, « *Brideshead revisited* and the modern historicization of memory », *Studies in the Novel*, vol. 25, no. 3, Johns Hopkins University Press, 1993, p. 328-329, <http://www.jstor.org/stable/29532956>.

⁴¹ John Brannigan, *op. cit.*, p. 99.

- dans Marc ROLLAND et Bénédicte BREMARD (dir.), *De l'âge d'or aux regrets*, Michel Houdiard éditeur, 2009, 480 pages.
- BRANNIGAN, John, « A Literature of Farewell?: The Condition of England in Contemporary Literature », *Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 2, no. 1, Penn State University Press, 2000, p. 87-100, <http://www.jstor.org/stable/41209063>, consulté le 4 novembre 2021.
- BRUXELLE, Julie, « L'histoire entre récit et vérité », 30 août 2011, https://www.nonfiction.fr/article-4927-lhistoire_entre_recit_et_verite.htm, consulté le 23 octobre 2023.
- CHIAPPARO, Maria Rosa, « De la définition d'un genre : la réception de Mémoires d'Hadrien à sa parution et la question de l'histoire », *Francofonia*, no. 47, 2004, p. 59-82. JSTOR, www.jstor.org/stable/43016294, consulté le 29 mars 2021.
- DECOSTE, Damon Marcel, « Waugh's War and the Loop of History: From Put Out More Flags to Brideshead Revisited and Back Again », *Style*, Vol. 34, No. 3, Go Figure: Troping the Unspeakable (Fall 2000), p.478, Penn State University Press. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.34.3.458>
- FERRY, Victor, « Ginzburg, Carlo. 2010. Le fil et les traces : vrai faux fictif, trad. Martin Rueff (Lagrasse : Verdier) », dans *Argumentation et analyse du discours*, no 6, 15 avril 2011, <https://doi.org/10.4000/aad.1070>, consulté le 23 octobre 2023.
- GIACCHETTI, Claudine, « Les Mémoires féminins, écriture du regret: le cas de Marie d'Agoult » p. 316-325 dans Marc ROLLAND et Bénédicte BREMARD (dir.), *De l'âge d'or aux regrets*, Michel Houdiard éditeur, 2009, 480 pages.
- GIAVARINI, Laurence, « Carlo Ginzburg dans la forêt de la tradition littéraire », dans *Acta Fabula*, 12, no 6, 13 juin 2011, <https://doi.org/10.58282/acta.6398>, consulté le 23 octobre 2023.
- HARRIS, Nadia, « Les Jeux de construction dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », *The French Review*, Vol. 62, No. 2 (Dec., 1988), p. 292-299, American Association of Teachers of French. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/395247>, consulté le 15 avril 2020.
- HARTOG, François, « Ce que la littérature fait de l'histoire et à l'histoire », *Fabula / Les colloques, Littérature et histoire en débats*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2088.php>, page consultée le 14 février 2023.
- ISHIGURO, Kazuo, *The Remains of the Day*, London, Faber and Faber, 1989, 258 pages.
- NIEDERHOFF, Burkhard, « Unlived Lives in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day* and Tom Stoppard's *The Invention of Love* », *Connotations*, Vol. 20.2-3 (2010/2011).
- NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984.
- REYNOLDS, John Frederick, « Concepts of Memory in Contemporary Composition », *Rhetoric Society Quarterly*, Vol. 19, No. 3 (Summer, 1989), p. 245-252 Published by: Taylor & Francis, Ltd. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3885292>, consulté le 12 mars 2019.
- ROTHSTEIN, David, « Brideshead revisited and the modern historicization of memory », *Studies in the Novel*, vol. 25, no. 3, Johns Hopkins University Press, 1993, p. 318-331, <http://www.jstor.org/stable/29532956>, consulté le 2 novembre 2021.
- RUFIN, Jean-Christophe, *Le Grand Coeur*, Paris, Éditions Gallimard, NRF, 2012, 418 pages.
- SU, John J., « Refiguring National Character: The Remains of the British Estate Novel », *Modern Fiction Studies*, vol. 48, no. 3, The Johns Hopkins University Press, 2002, p. 552-580, <http://www.jstor.org/stable/26286690>, consulté le 27 octobre 2021.
- TADIE, Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, 355 pages, 1999.
- VAGO, Davide, « Marguerite Yourcenar et Proust : L'écriture rayonnant de la mort », *Marcel Proust Aujourd'hui*, Vol. 6, Proust dans la littérature contemporaine, p. 145-165, Brill, 2008. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/44869695>, consulté le 15 avril 2020.
- WAUGH, Evelyn, *Brideshead Revisited, The Sacred & Profane Memories of Captain Charles Ryder*, London, Chapman and Hall, 1945, 402 pages.
- YOURCENAR, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Plon, 1951, 323 pages.

Puissance heuristique de la rétrotopie



« Elles disent que le temps où elles sont parties de zéro est en train de s'effacer ». Rétrotopie féministe dans *The Blazing World* de Margaret Cavendish et *Les Guérillères* de Monique Wittig¹

Matilde Manara
Université de Strasbourg

It is a paradox that a form so absolutely dependent on historical circumstance [...] should give the appearance of being supremely ahistorical.

(Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future*)

Ladies and Gentlemen, Utopia is an illusion.
(Margaret Thatcher, Discours au conseil central des conservateurs, 22 mars 1980)

Retour à l'utérus

Le quatrième et dernier chapitre du pamphlet que Zygmunt Bauman consacre à la notion de « rétrotopie » s'intitule *Retour à l'utérus*. Le constat, libellé via Twitter par l'autrice Melissa Broder, selon lequel « sortir du ventre de la mère semble juste insensé² », sert au philosophe de levier pour réfléchir à l'un des aspects les plus marquants de la démarche rétrotopique.

Cette aspiration consistant à « retourner à l'utérus » et, ce faisant, à réintégrer le nirvana constitue une version très contemporaine de la nostalgie du Paradis perdu – irréversiblement et désespérément perdu – qui, on le sait, tourmentait les générations qui succédèrent à Adam et Ève³.

La métaphore, assez courante, du retour à l'utérus convoque un imaginaire à la fois du naturel et de l'innaturel. S'il est physiologiquement

impossible de revenir à la condition du fœtus dans le ventre maternel, cette expérience (et le désir de la réactiver) reste perçue comme fondatrice, et ce même si on n'en garde pas trace dans notre mémoire⁴. Telle qu'elle est mobilisée dans le chapitre en question, l'image reflète le jugement de Bauman à l'égard du phénomène qui l'inquiète et dont il essaie de comprendre les raisons : l'aiguïsement de la violence, de mouvements identitaires et des inégalités auraient selon lui encouragé les individus à se replier sur eux-mêmes et à se proclamer juges uniques de leurs actions.

L'utérus est un lieu plutôt peu fréquenté, mais il est aussi un lieu sûr, où l'on ne se voit guère mis au défi, où l'on n'a guère à subir d'interférences – un monde sans concurrents susceptibles de compromettre le statut de son unique résident ou de lui subtiliser ses avantages et autres privilèges⁵.

L'espace symbolique où la société liquide exerce son utopie régressive a, en somme, le ruban rose. Par le biais de la métaphore utérine, Bauman convoque implicitement le féminin, faisant coïncider le geste qui consiste à bâtir (ou plutôt à bâtir à nouveau) un monde fantasmé avec celui qui consiste à enfanter (ou plutôt à se faire enfanter, pour ensuite rentrer dans le ventre maternel).

¹ Ce travail s'inscrit dans le cadre de l'Institut Thématique Interdisciplinaire LETHICA du programme ITI 2021-2028 de l'Université de Strasbourg, du CNRS et de l'Inserm. Il a bénéficié du soutien financier de l'IdEx Unistra (ANR-10-IDEX-0002), et de financements au titre du programme d'Investissements d'Avenir dans le cadre du/des projet(s) SFRI-STRAT'US (ANR-20-SFRI-0012).

² Melissa Broder, *So Sad Today*, New York, Scribe, citée par Zygmunt Bauman, *Retrotopia*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Frédéric Jolly, Paris, Premier Parallèle, 2019, p. 210.

³ Zygmunt Bauman, *Retrotopia*, *op. cit.*, p. 213-214.

⁴ Sur les us et les abus (surtout en psychanalyse) de la métaphore maternelle voir Monique Schneider, *Le Paradigme féminin*, Paris, Aubier/Psychanalyse, 2004.

⁵ Zygmunt Bauman, *Retrotopie*, *op. cit.*, p. 221.

Lorsqu'on se penche sur la littérature rétrotopique, on s'aperçoit qu'elle est généralement comprise comme une expérience générique inscrite dans la tradition de l'utopie. Les écrivains ayant perdu toute foi dans la construction d'une société alternative dans le futur (c'est aussi la thèse de Bauman) trouveraient plus facile de se tourner vers le passé. Si l'on cherche à identifier les éléments thématiques et stylistiques récurrents qui permettraient d'approfondir la nature du rapport de la rétrotopie avec l'utopie, au-delà du lien étymologique évident entre les deux termes, on découvre cependant une situation paradoxale. Plus le discours utopique puise dans l'imaginaire du féminin, soit par la métaphore du retour à l'utérus soit par la métaphore de la sortie de celui-ci, plus la voix des femmes est marginalisée. Que l'on soit convaincu ou non de la manière dont Bauman (peut-être inconsciemment) réactive l'analogie entre accouchement et production d'œuvres – dans ce cas, d'une œuvre de l'esprit –, sa centralité au sein du pamphlet nous invite à réfléchir à la possibilité d'un lien peu exploré entre l'utopie, la rétrotopie et le féminin⁶.

S'interroger sur ce lien oblige à deux précisions, dont la première a trait à la définition même de l'utopie en tant que genre littéraire. Si ses conventions sont en effet relativement stables, à partir des années 1960 cette catégorie commence à être mise en rapport avec celle de science-fiction⁷. Dans le cadre de notre réflexion, un élément nous permet cependant de les distinguer. Contrairement aux récits de science-fiction, les utopies se déroulent dans un monde idéal, qu'aucun habitant ne voudrait quitter et dans lequel l'ordre est censé régner. Les changements qui touchent ce monde ne peuvent venir que de menaces extérieures, généralement

sous la forme d'invasions. Il en résulte, au sein du texte, que les passages narratifs – ceux qui assurent la transformation d'un état de la situation à un autre – sont souvent mis au deuxième rang au profit des passages descriptifs. Lorsqu'on aborde la sous-catégorie de l'utopie féministe et avec elle la sous-sous-catégorie de la rétrotopie féministe, il est donc important de souligner que ce qui distingue l'une et l'autre de la science-fiction réside moins dans l'époque à laquelle le récit a été écrit (ou celle pendant laquelle il se déroule) que dans la tension, propre à l'utopie comme à la rétrotopie, entre description et narration⁸.

De cette confusion potentielle en découle une deuxième, qui consiste à identifier le producteur avec le produit. Même si la plupart des utopies et rétrotopies féministes sont écrites par des femmes, toute utopie écrite par une femme n'est pas nécessairement une utopie féministe. Pour qu'on puisse la définir ainsi, les tropes (la rencontre avec l'altérité, le progrès technique, le voyage dans le temps) et les stratégies narratives (les choix de focalisation, d'intrigue, du temps et de l'espace, les enchâssement des récits, etc.) du genre utopique doivent s'y trouver mobilisés avec un but précis : remettre en question l'ordre des choses en montrant que, comme toute autre catégorie, celles de masculin et de féminin ne sont pas essentielles et anhistoriques, mais résultent d'une construction sociale. Ainsi, les autrices d'utopies féministes, puisqu'elles s'inscrivent dans une tradition éminemment masculine dont elles s'approprient les codes en même temps qu'elles les contestent, nous présentent des mondes imaginaires qui sont souvent le fruit d'une diminution (et non pas, comme c'est le cas pour d'autres utopies, d'une extension) du monde réel et qui se prêtent donc à être lues

⁶ La seule contribution qui explore le rapport entre rétrotopie et féminisme est récente et aborde le sujet sous un prisme intéressant : les textes analysés sont réunis par le fait que le récit se déroule pendant les années 70, ce qui correspond à l'essor à la fois des utopies féministes et du féminisme de deuxième vague (Joe P. L. Davidson, « Retrotopian feminism : the feminist 1970s, the literary utopia and Sarah Hall's *The Carhullan Army* », *Feminist Theory*, n°24, vol. 2, p. 243-261).

⁷ La bibliographie sur la science-fiction féministe (pour la plupart anglophone) est très vaste. Voir, entre autres : Lucie Armitz (dir.), *Where No Man Has Gone Before : Women and Science Fiction*, New York, Routledge, 1991 ; Brian Atterby, *Decoding Gender in Science Fiction*, Londres, Routledge, 2002 ; Marleene S. Barr, *Feminist Fabulation : Space/Postmodern Fiction*, Iowa City, University of Iowa Press, 1992 ; Ritch Calvin, *Feminist Science Fiction and Feminist Epistemology : Four Modes*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016 ; Anne Cranny-Francis, *Feminist Fiction : Feminist Uses of Generic Fiction*, Cambridge, Polity Press Blackwell, 1990 ; Judith A. Little, *Feminist Philosophy and Science Fiction : Utopias and Dystopias*, New York, Prometheus Books, 2007 ; Lucy Sargisson, *Contemporary Feminist Utopianism*, Londres, Routledge, 1996 ; Jenny Wolmark, *Aliens and Others : Science Fiction, Feminism and Postmodernism*, Londres, Harvester Wheatsheaf, 1993. Sur l'utopie féministe voir : Nan Albiniski Bowman, *Women's Utopias in British and American Fiction*, New York, Routledge, 1988 ; Eleonora Federici, *Quando la fantascienza è donna – Dalle utopie femminili del secolo XIX all'età contemporanea*, Rome, Carocci, 2016.

⁸ Les enjeux de ce débat sont résumés par Fredric Jameson dans *Archéologies du futur : le désir nommé utopie et autres sciences-fictions*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Nicolas Vieillescazes, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2021, p. 20-23.

comme des rétrotopies. Fredric Jameson appelle la démarche consistant à exclure du récit un ou plusieurs éléments structurant la société à l'époque où l'utopie est conçue (les sexes, l'âge, l'argent, la propriété privée, etc.), une « réduction du monde⁹ » et lui attribue une visée idéologique. « Tout contenu visiblement utopique est idéologique », maintient-il, car « la véritable fonction des thèmes utopiques réside dans leur négativité critique : ils ont [...] pour fonction de démystifier leur contraire¹⁰ ». La force de ce dispositif de narration consiste en somme dans sa capacité à « nous faire faire l'expérience d'une variation par rapport à notre univers empirique¹¹ ». Pour cette raison :

[L]'Utopie n'est pas un lieu où l'humanité se trouve libérée de la violence, mais un endroit où elle est dégagée des multiples déterminismes (économiques, sociaux, politiques) de l'histoire : où elle règle ses comptes avec les vieux fatalismes collectifs, précisément pour acquérir la liberté de faire ce qu'elle veut dans ses relations interpersonnelles – qu'il s'agisse de violence, amour, haine, sexe ou de quoi que ce soit d'autre¹².

Avec cet article, nous nous proposons d'interroger ces récits rétrotopiques dont à la fois les autrices et les protagonistes sont des femmes et qui font de la question féminine l'un des lieux de mise en œuvre de la « réduction du monde » décrite par Jameson. Nous nous appuyons notamment sur *The Blazing World* (1666) de Margaret Cavendish, considéré comme la première utopie féminine de la tradition occidentale, et sur *Les Guérillères* (1969) de Monique Wittig, texte hybride mais souvent étudié sous l'angle utopique. L'intérêt d'interroger la dimension rétrotopique, moins immédiate, de ces ouvrages réside en ceci qu'elles évoquent à la fois des visions radicales de la femme et de la société et des moments particuliers dans l'histoire sociale des femmes (la Renaissance et les années 1970). Contrairement à l'utopie, qui dresse le portrait d'un monde souhaitable, et à la dystopie, qui dresse le portrait d'un monde redoutable, la rétrotopie encourage en effet son public à tourner le regard

vers le passé en même temps qu'à se projeter dans le futur. L'analyse des éléments métalittéraires présents dans *The Blazing World* et *Les Guérillères* nous permettra justement de nous pencher sur la manière dont les *topoi* du masculin légués par la tradition (la guerre, le pouvoir, le sexe, le savoir) peuvent simultanément être critiqués et réappropriés par des sujets qui se sentent exclues de ce même héritage.

The Blazing World de Margaret Cavendish entre progressisme et conservation

En commentant l'œuvre de Margaret Cavendish dans *A Room for One's Own*, Virginia Woolf écrit que celle-ci est le produit d'un esprit nourri « de solitude et de tumulte¹³ ». Quand on lit la prose philosophique ou les vers de cette écrivaine de la Renaissance presque tombée dans l'oubli, explique-t-elle, « on pense à un concombre géant s'étalant dans un jardin et y étouffant les roses et les œillets¹⁴ ». Le choix de la métaphore peut paraître malheureux, surtout si on réfléchit à l'entreprise de Woolf dans son essai célèbre : restituer aux femmes du passé et à celles à venir un espace où s'adonner à l'écriture (espace que leur condition de femme ne leur a justement pas permis d'obtenir). Il n'en reste pas moins que Cavendish, femme de lettres extrêmement prolifique, est une figure assez singulière dans la tradition occidentale et que, encore aujourd'hui, tout le monde n'est pas d'accord avec l'idée de l'inscrire dans le canon des penseuses proto-féministes. Kate Whitaker salue en effet le récit *The Blazing World* comme « l'œuvre pionnière de l'utopie féminine, et peut-être même féministe¹⁵ ». Persuadée que cette inclusion rétrospective dans la cohorte des féministes ne vient que d'une lecture peu avisée de ses théories épistémologiques sur la nature, Deborah Boyle avance en revanche qu'il y a « peu de raison d'attribuer cette visée proféministe à Cavendish¹⁶ ». Située à mi-chemin entre ces deux

⁹ Fredric Jameson, *Archéologies du futur : le désir nommé utopie et autres sciences-fictiones*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Nicolas Vieillescazes, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2021, p. 368.

¹⁰ *Ibid.*, p. 293.

¹¹ *Loc. cit.*

¹² *Ibid.*, p. 373.

¹³ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, tr. de l'anglais par Claire Malraux, Paris, 10/18, 2018, p. 93.

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ Katie Whitaker, *Mad Madge : The Extraordinary Life of Margaret Cavendish*, New York, Basic Books, 2002.

¹⁶ Deborah Boyle, « Margaret Cavendish on Perception, Self-Knowledge, and Probable Opinion », *Philosophy Compass*, vol. 10, n°7, 2015, p. 439.

positions, Lisa Walters suggère enfin que l'utopie de Cavendish dresse le portrait d'une souveraine qui défend la monarchie et ses privilèges, en même temps qu'elle « transforme la société patriarcale en une religion [...], tournant ainsi la hiérarchie des genres à l'envers¹⁷ ». Contrairement à ce qu'on verra au sujet de Monique Wittig, la difficulté dans l'association du livre de Cavendish avec la rétrotopie féministe réside avant tout dans le fait que, pour être opérationnelle, cette notion doit être employée de manière souple et s'inscrire dans une conception de l'histoire littéraire comme un processus en mouvement constant plutôt que comme un objet aux contours figés. Dans cette optique, les étiquettes de genre fonctionnent moins comme des catégories intemporelles et immuables que comme des schémas mentaux offrant une perception de continuité (ou de rupture) entre les œuvres, les époques et les contextes¹⁸. Associer un texte du passé à une catégorie en apparence anachronique (ici, celle de « féminisme ») permet ainsi de montrer que ce même texte n'est pas immobile, mais soumis aux changements produits par la rencontre entre l'intention qui a présidé à sa rédaction et les conséquences engendrées par sa réception au fil des siècles.

Les difficultés rencontrées par l'une des premières écrivaines dans l'Angleterre du XVIII^e siècle (un pays où, contrairement à la France, la publication de textes qui ne sont pas des œuvres de piété reste un tabou pour les femmes) ont certes encouragé les relectures féministes de Cavendish. L'œuvre de l'autrice, à son époque accusée d'indécence, de dévergondage et de folie, regorge cependant de considérations sur le féminin. Même si certains de ses textes présentent les femmes comme inférieures aux hommes (notamment *The World's Olio* et les *Observations Upon Experimental Philosophy*), l'ensemble de sa réflexion défend l'égalité des deux sexes et revendique l'idée que leurs capacités respectives dépendent plus de l'environnement que d'une différence essentielle (c'est le cas de *Assaulted and Pursued Chastity*, qui anticipe les réflexions sur le droit à disposer de son corps et sur le consentement). Dans *The Blazing*

World, publié pour la première fois en in-folio en 1666, ce point de vue est argumenté par le biais de la fiction. Le livre s'ouvre par un récit de voyage dans un monde qui a les caractéristiques à la fois d'un passé ancien et d'un futur lointain, mais qui est géographiquement contigu à celui de Cavendish. Une jeune femme, belle et cultivée (le premier des deux alter ego de l'autrice qu'on va rencontrer dans le livre), est enlevée par un homme qui l'aime, sans espoir de la conquérir. Le bateau qui l'emporte perd son cap, se dirige vers le pôle Nord où le ravisseur et ses complices meurent de froid. Par miracle, la femme est sauvée et conduite dans un univers parallèle, où elle est accueillie par des créatures mi-hommes, mi-animales, qui la prennent pour une divinité et l'emmènent à leur empereur. Celui-ci tombe amoureux d'elle, l'épouse et la rend ainsi Impératrice du Monde Glorieux.

L'édition 1669 de *The Blazing World* est accompagnée d'une préface où Cavendish s'adresse à « toutes les femmes nobles et vertueuses » en illustrant la portée édifiante de son entreprise :

Cette description d'un nouveau monde fut composée en guise d'appendice à mes observations sur la philosophie expérimentale ; et comme ces deux œuvres avaient quelque rapport et parenté l'une avec l'autre, je les juxtaposai comme deux mondes contigus reliés par un pôle. Mais, parce que les dames ne trouvent généralement aucun plaisir aux disputes philosophiques, j'en séparai quelques-unes des observations mentionnées ci-dessus et les fis s'en aller toutes seules de par le monde, afin de témoigner mon respect à ces dames en leur présentant les chimères que mes méditations me firent voir. La première partie du récit est romanesque, la seconde philosophique, et la troisième est pure fantaisie, ou, je pourrais même dire, fantastique. Si, nobles Dames, vous trouvez quelque agrément à lire cette fiction, je me considérerai une créatrice heureuse ; si ce n'est pas le cas, je devrai me contenter de mener une vie mélancolique dans mon propre monde [...]. J'ai plus d'ambition qu'aucune personne de mon sexe n'en a jamais eu, n'en a ou n'en aura jamais, si bien que, s'il m'est impossible d'être Henri V ou Charles II, j'entreprendrai cependant de devenir Margaret Ière. Et bien que je n'aie ni le pouvoir, ni le temps, ni l'occasion de conquérir la terre comme le firent Alexandre ou César, plutôt que de n'être pas maîtresse

¹⁷ Lisa Walters, *Margaret Cavendish : Gender, Science and Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 36.

¹⁸ Ainsi, par exemple, la notion de « poésie lyrique » ne renvoie pas du tout aux mêmes objets ni se reflète dans les mêmes traits à l'époque d'Aristote, des premiers Romantiques et de nos jours, mais résulte d'une série de glissements sémantiques qui lui ont fait changer de forme et de place dans l'espace littéraire.

d'un monde puisqu'il a plu à la Fortune et aux Parques de ne pas m'en donner, j'en ai conçu un de mon invention¹⁹.

[This present Description of a New World, was made as an Appendix to my Observations upon Experimental Philosophy; and, having some Sympathy and Coherence with each other, were joynd together as Two several Worlds, at their Two Poles. But, by reason most Ladies take no delight in Philosophical Arguments, I separated some from the mentioned Observations, and caused them to go out by themselves, that I might express my Respects, in presenting to Them such Fancies as my Contemplations did afford. The First Part is Romancical; the Second, Philosophical; and the Third is meerly Fancy; or (as I may call it) Fantastical. And if (Noble Ladies) you should chance to take pleasure in reading these Fancies, I shall account my self a Happy Creatoress: If not, I must be content to live a Melancholly Life in my own World; [...] I am not Covetous, but as Ambitious as ever any of my Sex was, is, or can be; which is the cause, That though I cannot be Henry the Fifth, or Charles the Second; yet, I will endeavour to be, Margaret the First: and, though I have neither Power, Time nor Occasion, to be a great Conqueror, like Alexander, or Cesar; yet, rather than not be Mistress of a World, since Fortune and the Fates would give me none, I have made One of my own²⁰.]

Cet extrait présente un ensemble de traits propres à l'espace paratextuel de la préface : la présentation du volume (réparti en « trois mondes » et mélangeant différents genres) ; le recours à l'humilité feinte (par le fait de se définir une « créatrice heureuse », Cavendish souhaite en réalité mettre en valeur le potentiel herméneutique de la fiction) ; l'inscription dans une tradition illustre (ici plus politique que littéraire) de laquelle on se s'inspire en même temps qu'on s'en démarque ; et l'exposé des raisons qui ont conduit à écrire le livre. Cavendish affirme en effet que, si elle a conçu son monde imaginaire, c'est parce que le monde qui l'entoure au quotidien a entravé ses ambitions. Dans la vie réelle, elle ne peut être ni philosophe, ni mathématicienne, ni oratrice, ni scientifique, ni stratège militaire : autrement dit, elle ne peut pas être membre à part entière de la communauté.

C'est un prétexte narratif qui permet à l'autrice de concevoir un univers dont elle est le centre et au sein duquel elle peut mettre en place le projet de renouveau épistémologique auquel elle souhaiterait s'adonner dans la réalité. La partie centrale (la plus longue) de *The Blazing World* se présente comme

une série de dialogues entre l'Impératrice et les porte-voix de différentes phalanges animales qui la renseignent sur les savoirs du Monde dont elle vient de devenir souveraine. Des éléments de satire à l'égard des philosophes de l'époque pendant laquelle se déroule le récit (un mélange de Grèce ancienne et de Moyen Âge) alternent avec des discussions sur les apories du système scientifique en vigueur à la Renaissance, permettant à l'autrice de faire preuve, par le biais de son personnage, de l'extension de son savoir et de sa finesse d'esprit.

L'Impératrice était résolue à écouter les hommes-pies, les hommes-perroquets et les hommes-choucas, ses orateurs et ses logiciens officiels. L'un des hommes-perroquets se leva alors solennellement et entreprit de prononcer un discours éloquent devant sa Majesté. Mais alors qu'il en était presque à la moitié, les arguments et les sections se succédaient en si grand nombre qu'ils provoquèrent une confusion totale dans son esprit ; il ne put poursuivre et fut contraint de se retirer, à sa grande honte et à celle de sa société toute entière [...]. Sa Majesté impériale, désireuse de savoir quels progrès ses logiciens avaient fait dans l'art de disputer, leur demanda de débattre ; ils s'exécutèrent et, se lançant dans un discours très subtil, plein de termes et de propositions logiques, ils entrèrent dans une dispute par arguments syllogistiques, avec toutes les figures et tous les modes. L'un d'eux commença par un argument du premier mode de la première figure qui était : « Tous les philosophes sont sages ; Or toutes les bêtes sont sages ; Donc toutes les bêtes sont des philosophes ». Mais un autre dit que cet argument était faux et le contredit alors avec un syllogisme de la seconde figure du quatrième mode qui disait : « Tous les philosophes sont sages ; Or certaines bêtes ne sont pas sages ; Donc certaines bêtes ne sont pas des philosophes »²¹.

[After this, the Empress was resolved to hear the Magpie-Parrot- and Jackdaw-men, which were her professed Orators and Logicians; whereupon one of the Parrot-men rose with great formality, and endeavoured to make an Eloquent Speech before her Majesty; but before he had half ended, his arguments and divisions being so many, that they caused a great confusion in his brain, he could not go forward, but was forced to retire backward, with great disgrace both to himself, and the whole society [...] Her Imperial Majesty being desirous to know what progress her Logicians had made in the Art of disputing, Commanded them to argue upon several Themes or Subjects; which they did; and having made a very nice discourse of Logistical terms and propositions, entred into a dispute by way of Syllogistical Arguments, through all the Figures and Modes [...]. One propounded this Syllogism: Every Philosopher is wise: Every Beast is wise,

¹⁹ Margaret Cavendish, *Le Monde glorieux*, tr. de l'anglais par Line Cottagnies, Paris, José Corti, 1999, p. 8-10.

²⁰ Margaret Cavendish, *The Blazing World and Other Writings*, Londres, Penguin Classics, 1994, p. 31-32.

²¹ Margaret Cavendish, *Le Monde glorieux*, op. cit., p. 96-98.

Therefore every Beast is a Philosopher. But another said that this Argument was false, therefore he contradicted him with a Syllogism of the second Figure of the fourth Mode, thus: Every Philosopher is wise: some Beasts are not wise, Therefore some Beasts are not Philosophers²².]

he take the pains to travel into every part, and endure the inconveniencies of going from one place to another? wherefore, since glory, delight, and pleasure lives but in other mens opinions, and can neither add tranquility to your mind nor give ease to your body, Why should you desire to be Empress of a Material World, and be troubled with the cares that attend Government²⁷?

À la lecture de cette partie du livre, on pourrait penser que *The Blazing World* préconise le retour à une monarchie absolue de type hobbesien. Comme l'avance Amy Boesky, la politique du texte ne s'inscrit cependant pas facilement dans le cadre conceptuel de l'absolutisme, du droit divin ou des conceptions monarchiques²³. Dans sa rétrotopie, Cavendish explore plutôt des notions comme celle de libre arbitre, d'intelligence créatrice et de spiritualité, en nous offrant ainsi une compréhension assez progressiste du rapport entre l'individu, sa communauté et le reste du monde. Bien que son Impératrice soit un monarque et un chef militaire enthousiaste (et bien que tout le monde la vénère en tant que « créature céleste, ou plutôt déesse créée²⁴ » [« *Celestial Creature, or rather an uncreated Goddess*²⁵ »]), le gouvernement à la tête duquel elle est mise par Cavendish n'est pas entièrement conservateur. Comparé à l'environnement culturel de la Renaissance, ce royaume fictif fonctionne en fait comme un dispositif permettant à ses citoyens de se parfaire intellectuellement, en prenant conscience des limites intrinsèques à la souveraineté :

La vérité est qu'un monarque souverain a la totalité des plaisirs et la totalité des ennuis ; alors que son peuple jouit de toutes les délices et de tous les plaisirs en partie, car il est impossible qu'une seule personne jouisse à la fois d'un royaume, voire d'un pays, si elle ne prend pas la peine d'en parcourir toutes les parties, et d'endurer les inconvénients d'aller d'un endroit à l'autre ? Et puisque la gloire, la volupté et le plaisir ne vivent que dans l'opinion d'autrui, et qu'ils ne peuvent ni ajouter de la tranquillité à votre esprit ni donner de l'aisance à votre corps, pourquoi voudriez-vous être l'Impératrice d'un monde matériel et être troublée par les soucis qui accompagnent le fait de gouverner²⁶ ?

[The truth is, a sovereign Monarch has the general trouble; but the Subjects enjoy all the delights and pleasures in parts, for it is impossible, that a Kingdom, nay, a Country, should be enjoyed by one person at once, except

Dans les dernières pages du livre, le rêve rétrotopique se transforme en véritable récit de science-fiction. Informée d'une guerre qui menace son pays natal, l'Impératrice entame un combat et vainc les gens d'Esfi, et parvient ainsi à prendre le pouvoir sur le monde entier. Après avoir converti tous les peuples au christianisme, elle décide de se consacrer à l'étude de la Kabbale et convoque l'âme de la Duchesse de Newcastle (deuxième et plus explicite alter ego de Cavendish) pour qu'elle l'aide dans sa tâche. Cette dernière la convainc cependant de renoncer à toute ambition politique pour se consacrer à la création de son propre univers imaginaire, qui ne lui causera jamais autant de soucis que le monde réel. Afin de garantir la stabilité politique, elle lui conseille également de supprimer la production de connaissances et de savoir. Il est tentant de lire dans cette mise en abyme (le monde réel que gouverne l'Impératrice est déjà un monde utopique pour les lectrices) un plaidoyer en faveur de l'émancipation du sujet individuel, encouragé à se libérer des idées reçues et des autorités du passé pour s'ériger à la place d'une divinité. À l'inverse du Monde Glorieux qui finit par connaître des troubles sociaux et révéler ses défauts (l'Impératrice elle-même, on l'a vu, en avait identifié les faiblesses dans le domaine des sciences et de la philosophie), l'utopie purement fictionnelle que la femme peut concevoir dans son esprit se présente comme un monde parfait et immuable.

Toutefois, que l'on partage ou pas cette lecture profémiste de *The Blazing World*, l'épilogue du récit demeure problématique. Auto-exclue du monde qu'elle a elle-même conçu, l'Impératrice décide en effet de se désister du gouvernement et de prendre en main l'éducation des religieuses dans l'espoir que, dans la réalité, elles pourront un jour

²² Margaret Cavendish, *The Blazing World and Other Writings*, op. cit., p. 143-144.

²³ Amy Boesky, *Founding Fictions : Utopias in Early Modern England*, Athens, University of Georgia Press, 1998, p. 128-133.

²⁴ Margareth Cavendish, *Le Monde glorieux*, op. cit., p. 41.

²⁵ Margareth Cavendish, *The Blazing World*, op. cit., p. 165-166.

²⁶ Margareth Cavendish, *Le Monde glorieux*, op. cit., p. 181-182.

²⁷ Margareth Cavendish, *The Blazing World*, op. cit., p. 145-146

s'organiser en communauté et rompre leur isolement. L'interprétation de ce désistement est rendue encore plus ambivalente par l'épilogue, où Cavendish y revendique son double rôle d'autrice de fiction et de penseuse, en montrant dans quelle mesure les deux pratiques sont voisines :

Par cette description poétique, vous voyez que mon ambition n'est pas seulement d'être l'Impératrice, mais bien la Créatrice d'un monde entier ; et que les mondes que j'ai créés [...] sont composés et nés des parties de la matière les plus pures, c'est-à-dire rationnelles, qui sont les parties de mon esprit. Cette création a été réalisée plus aisément et plus instantanément que les conquêtes des deux monarques les plus illustres du monde, Alexandre et César ; et je n'ai pas provoqué autant de dissolutions de vies ou de bouleversements [...]. Et si d'aventure, d'aucuns qui aiment le monde que j'ai fait souhaitent devenir mes sujets, qu'ils s'imaginent l'être devenu et voilà, ils le seront – je veux dire dans leur esprit, leur imagination et leurs pensées. Mais s'ils ne peuvent souffrir d'être des sujets, alors qu'ils créent leur propre monde et se gouvernent comme ils l'entendent²⁸.

By this Poetical Description, you may perceive, that my ambition is not onely to be Empress, but Authoress of a whole World; and that the Worlds I have made [...] are framed and composed of the most pure, that is, the Rational parts of Matter, which are the parts of my Mind; which Creation was more easily and suddenly effected, than the Conquests of the two famous Monarchs of the World. Alexander and Cesar. Neither have I made such disturbances, and caused so many dissolutions of particulars, otherwise named deaths, as they did [...]. And if any should like the World I have made, and be willing to be my Subjects, they may imagine themselves such, and they are such, I mean in their Minds, Fancies or Imaginations; but if they cannot endure to be Subjects, they may create Worlds of their own, and Govern themselves as they please²⁹.

On peut penser que la justification de l'entreprise de Cavendish comme une création et l'invitation faite aux lectrices à créer leur propre monde correspondrait au constat de l'échec de la participation des femmes à la vie du gouvernement de la part de l'autrice³⁰. Mais on peut aussi considérer le choix du repli dans une communauté exclusivement féminine – analogue au « retour à l'utérus » dont parle Bauman – comme un acte

foncièrement politique, mené dans la conviction que les mondes imaginaires de la fiction sont le terrain parfait pour surmonter les obstacles structurels auxquels les femmes sont confrontées dans la réalité. Contrairement à la plupart des récits utopiques du XVII^e siècle (y compris l'œuvre fondatrice du genre, *Utopia* de Thomas Moore), *The Blazing World* ne nous fournit aucune description détaillée des pratiques régulatrices qui sont généralement mises en place par les gouvernements. Nous ne savons pas, par exemple, comment s'organise la vie des couples d'hommes et de femmes ours, aigles, vermisseaux et du reste de la population. L'opération de « réduction du monde » dont parle Jameson, effectuée en excluant du récit des sujets plus explicitement liés à la question féminine – sujets que Cavendish aborde ailleurs dans ses textes – trouve cependant son explication : là où dans la réalité de la Renaissance le contrôle de la communauté s'exerce entre autres par l'exercice de la propriété et de la reproduction, l'absence de ces pratiques dans le Monde Glorieux serait signe d'équilibre et de progrès. Dans l'histoire de l'utopie, le mélange de désirs excessifs et des ressources limitées est du reste l'un des moteurs principaux qui encouragent à trouver des solutions utopiques³¹.

Kate Lilley suggère que la liberté accordée à l'Impératrice dans le texte ne s'obtient pas par une émancipation directe de son corps ou de ses mœurs, mais plutôt « par le biais de diverses stratégies de désincarnation et d'autoreprésentation spectaculaire³² ». Plus Cavendish donne forme à une autorité textuelle – qui, dans le cas de son livre est aussi une autorité politique – féminine et autonome, plus elle semble accepter que les *topoi* du féminin viennent moins et même qu'ils disparaissent du Monde Glorieux. Le triomphe de la spiritualité sur la corporalité n'est dès lors pas une contradiction, mais le fondement même de l'émancipation utopique. Si encore aujourd'hui *The Blazing World* demeure le texte le plus connu de l'autrice (ainsi que le seul parmi les siens à être considéré fondateur d'un genre), c'est qu'en choisissant de se soustraire à un

²⁸ Margareth Cavendish, *Le Monde glorieux*, op. cit., p. 256-257.

²⁹ Margareth Cavendish, *The Blazing World*, op. cit., p. 292-292.

³⁰ Anna Battigelli, *Margaret Cavendish and the Exiles of the Mind*, Lexington, University Press of Kentucky, 1998, p. 69.

³¹ Sur la question de l'absence du mariage et du sexe dans *The Blazing World* voir Lara Dodds, *The Literary Invention of Margaret Cavendish*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 2013.

³² Kate Lilley, introduction à Margaret Cavendish *The Blazing World and Other Writings*, Londres, Penguin Classics, 1994, p. 23. Ma traduction.

pouvoir masculin dominant dans le monde réel par son exclusion de l'univers fictif (les domaines où un tel pouvoir s'exerce de façon la plus coercitive comme le mariage, le soin des enfants et la reproduction étant complètement absents de *The Blazing World*, comme des *Guérillères* du reste) Cavendish accomplit un geste à la fois de suppression et de création. En déplaçant radicalement les cadres habituels de la fiction, l'autrice parvient ainsi à obtenir une reconnaissance qu'elle n'atteindrait pas dans des sphères du discours dont le rapport avec les référents réels est plus contraignant, comme la philosophie ou la politique. Le retour en arrière de la rétrotopie est alors un saut en avant, qui assure à Cavendish de se loger dans la mémoire culturelle de ses lectrices pour les siècles à venir³³.

Les Guérillères de Monique Wittig ou la rétrotopie sortie de ses gonds

Je ne suis pas en mesure de dire si une épopée peut être en même temps une utopie. Mais étant donné que le livre ne se passe nulle part et que l'action décrite n'a jamais eu lieu, la question se pose. Je la laisse posée pour les spécialistes de l'utopie³⁴.

Ainsi se terminent les *Quelques Remarques sur Les Guérillères* écrites par Monique Wittig vingt-cinq ans après la parution de son livre. On a vu comment l'idée de perfection immobile qui est implicite dans la notion d'utopie fait que ses transpositions écrites se caractérisent par la dialectique presque systématique entre description et narration. Dans le cas de *The Blazing World*, cette dialectique est restituée par Cavendish à travers l'alternance du récit de voyage et du dialogue philosophique. *Les Guérillères* est en revanche défini par Wittig à la fois comme un « poème épique » et « un collage » : quelque chose, précise-t-elle, à laquelle « on ne peut pas [...] attribuer de genre, en dehors du mouvement donné par le rythme, l'action, et les personnages³⁵ ». Cette double visée correspond au souhait, explicité par l'autrice, d'inscrire son texte dans une tradition

illustre (celle de l'épopée, genre éminemment masculin, mais surtout en rapport très étroit avec le processus de construction des mythes fondateurs d'une civilisation) et de s'en démarquer en même temps, en nous offrant un texte qui explicite ses modèles, jusqu'à revendiquer un usage politique du plagiat :

Comme tous mes livres mais plus peut-être qu'aucun autre, *Les Guérillères* est composé d'éléments complètement hétérogènes, de fragments de toute sorte, pris un peu partout, qu'il a fallu faire tenir ensemble pour former un livre. L'élément constitutif est un pronom, le pronom personnel pluriel de la troisième personne, elles. Il est utilisé ici comme un personnage. D'ordinaire un personnage de roman représente une entité singulière. Mais ici d'emblée une entité collective s'est développée dans le chantier littéraire et a pris toute la place. [...] Ce tâtonnement autour d'un personnage collectif héroïque, autour de la Chanson de Guillaume d'Orange et autour de la forme géométrique circulaire m'a menée vers le genre épique³⁶.

Les Guérillères réunit un ensemble de fragments organisés en trois sections, chacune introduite par l'image ou bien d'un cercle (allusion à la *Ringkomposition* épique et à la dimension non-linéaire de l'histoire, dont Wittig nous précise qu'il faudrait la lire à rebours en commençant par la fin) ou bien du chiffre zéro (renvoi à l'idée que l'utopie fait *tabula rasa* des acquisitions du monde réel pour en fonder un nouveau) placé au centre de pages blanches. Au sein des différentes sections, des litanies de prénoms écrits en capitales se succèdent, alternées par des morceaux de prose. L'action qui se déroule dans cet espace à l'architecture à la fois réfléchie et disséminée n'est pas, au moins dans les deux premières sections, une action à proprement parler. Les lectrices sont plongées *in medias res* dans un temps à la fois révolu et à venir : la préhistoire d'une civilisation qui n'a pas connu de domination masculine (ou bien qui l'a vaincue longtemps avant l'avènement des faits racontés dans le livre) sert de cadre pour la mise en place d'une utopie dans laquelle les stéréotypes et les tabous qui ont marqué la condition féminine jusqu'à l'époque où est écrit le texte sont renversés. Par la récupération et le

³³ Sur le rapport du *Blazing World* avec la tradition littéraire et la construction de l'auctorialité féminine voir Sandra Sherman, « Trembling Texts: Margaret Cavendish and the Dialectic of Authorship », *English Literary Renaissance*, vol. 24, n°1, 1994, p. 184-221.

³⁴ Monique Wittig, « Quelques remarques sur *Les Guérillères* », *La Pensée straight*, op. cit., p. 117. Sur la vision utopique qui se déploie dans *Les Guérillères* voir Laurence M. Porter, « Writing Feminism: Myth, Epic and Utopia in Monique Wittig's "Les Guérillères" », *L'Esprit Créateur*, vol. 29, n°3, 1989, p. 92-100.

³⁵ *Ibid.*, p. 115.

³⁶ *Ibid.*, p. 114.

détournement du mythe misogyne des amazones, Wittig décrit les habitudes, les croyances et les désirs d'une communauté de femmes réunies dans un seul corps pronominal, « elles » :

Qu'est-ce que le début ? disent-elles. Elles disent qu'au début elles sont pressées les unes contre les autres. Elles ressemblent à des moutons noirs. Elles ouvrent la bouche pour bêler ou pour dire quelque chose mais pas un son ne sort. Leurs cheveux leurs poils frisés sont appliqués contre les fronts. Elles se déplacent sur la surface lisse, brillante. Leurs mouvements sont des translations, des glissements. [...] Elles avancent, il n'y a pas d'avant, il n'y a pas d'arrière. Elles progressent, il n'y a pas de futur, il n'y a pas de passé³⁷.

Au sein d'un texte qui ne semble faire aucune référence explicite à une période ou à une civilisation donnée, c'est la réécriture de l'histoire culturelle qui sert de moteur à la mise en place de la rétrotopie. Or contrairement au portrait du genre tracé par Bauman, cette rétrotopie est installée avec l'objectif même d'être dépassée. En reprenant une idée ébauchée dans le *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* – où, à partir d'un mythe inventé, sont expliquées les raisons qui ont déclenché le conflit entre femmes et femmes lesbiennes – Wittig revient dans *Les Guérillères* aux racines de la rivalité avec le masculin par le biais d'une narration épique qui se présente à la fois comme un récit des origines et comme le renversement épique de celui-ci³⁸. À la fin du livre (le début du récit cyclique), après un combat sanglant, les hommes sont en fait grammaticalement absorbés par « elles » au point de ne plus en être distingués.

Le féminin qui parcourt le livre doit dès lors être pensé comme comprenant ce masculin, même si une telle fusion avec l'ennemi n'est qu'en apparence un geste de merci. Si dans les textes théoriques de Wittig la constitution d'un ordre structurant la société à partir de la différence sexuelle fait l'objet

d'une critique par son manque de justification objective, dans les fragments des *Guérillères* le récit de cet ordre est rapporté par « elles » comme le souvenir d'une idée naïve et obsolète (« [l]es schémas » de la domination masculine « sont si grossiers qu'à ce souvenir elles se mettent à rire avec violence³⁹»), qui a donc été assez naturellement éradiquée pour céder la place à un système plus efficient.

Elles disent qu'elles cultivent le désordre sous toutes ses formes. La confusion les troubles les discussions violentes les désarrois les bouleversements les dérangements les incohérences les irrégularités les divergences les complications les désaccords les discordes les collisions les polémiques les débats les démêlés les rixes les disputes les conflits les débandades les débâcles les cataclysmes les perturbations les querelles les agitations les turbulences les déflagrations le chaos l'anarchie.⁴⁰

Au lieu de concevoir le retour à (mais aussi l'avènement *de*, puisqu'on a vu que le texte n'est pas pensé pour être lu de façon linéaire et c'est en ceci précisément qu'on peut le considérer rétrotopique) un passé dans lequel l'ordre symbolique masculin n'existerait plus, Wittig nous invite à modifier notre conception de la guerre à l'image de celle qui est menée par « elles ». De représentation d'une lutte physique entre hommes et femmes, celle-ci devient progressivement représentation d'un combat linguistique entre visions binaire et non-binaire du monde. De même, lorsque les héroïnes se moquent des pénis des soldats (« Quand elles ont un prisonnier, elles le mettent nu et le font courir dans la rue en criant, elle est ta verge / vergette / battogue baguette / broche brochette / verge de plomb⁴¹ ») cette moquerie sous-tend une satire à l'égard de la culture phallogratique et de ses symboles⁴².

Wittig est souvent associée à d'autres théoriciennes qui lui sont contemporaines comme

³⁷ Monique Wittig, *Les Guérillères*, Paris, Editions de Minuit, 1969, p. 23-24.

³⁸ Dans le *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, sorte de dictionnaire fictif à l'usage des féministes wittigiennes, est recensé tout un ensemble de populations mythiques de la famille des amazones : les « Gorgones », les « Harpies », les « Irréelles », les « Lydiennes », les « Numides », les « Sorcières », les « Flying Lesbians », les « Gagéeennes », chacune ayant ses propres caractéristiques et sa propre généalogie (Monique Wittig, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Paris, Éditions Grasset, 1976, p. 110-112).

³⁹ Monique Wittig, *Les Guérillères*, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁰ *Loc. cit.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 152.

⁴² « Notre combat vise à supprimer les hommes en tant que classe, au cours d'une lutte de classe politique – et non un génocide. Une fois que la classe des hommes aura disparu, les femmes en tant que classe disparaîtront à leur tour, car il n'y a pas d'esclaves sans maîtres » (*Ibid.*, p. 209).

Hélène Cixious ou Luce Irigaray. Sa pensée est cependant étrangère aux réflexions d'héritage psychanalytique desquelles ces philosophes sont empreintes et se rapproche plutôt du féminisme matérialiste de Simone de Beauvoir ou de Christine Delphy⁴³. Le présupposé fondamental de ce deuxième courant, et du projet utopique sous-jacent *Les Guérillères*, consiste dans le fait de regarder avec suspicion tous ces objets, catégories ou phénomènes qui nous sont présentés comme « naturels » pour les concevoir, à l'inverse, comme la production culturelle d'une idéologie spécifique qui s'est déguisée, mais dont il reste trace dans l'axiologie par laquelle cette même production nous est présentée dans notre expérience quotidienne. C'est le cas notamment du partage entre masculin et féminin ou celui entre jeunesse, vie adulte et vieillesse⁴⁴. Réfléchir aux inégalités de genres sous ce prisme implique de les regarder comme des constructions langagières si puissantes qu'elles sont à même de structurer notre vie et nos relations. C'est pour cette raison que Wittig insiste sur le travail mené sur et à travers le langage dans *Les Guérillères*. En plus de construire un monde idéal où la géographie et le temps sont subvertis (et donc potentiellement subversifs), son livre opère une dislocation constante du texte, qui devient lui-même rétrotopique. À la fréquence de néologismes (« Ospah », arme mythique et anagramme de « Sappho », ou encore « Ulyssea », alternative féminine à Ulysse) s'ajoute une syntaxe redondante et un recours massif à la prétérition (« Elles ne disent pas que les vulves dans leurs formes elliptiques sont à comparer aux soleils, aux planètes, aux galaxies innombrables⁴⁵ »), outil permettant de brouiller le niveau énonciatif du récit.

La trajectoire accomplie par un tel mouvement de reprise et de détournement des conventions

rhétoriques et littéraires oscille entre la progression et la régression. Aux métaphores du féminin bâties par la tradition (et allant pour la plupart de la sphère de la rondeur à celle de la douceur et de l'humidité) sont opposés les « féminaires », sortes de manuels de conduite morale, herméneutique et esthétique à l'usage des jeunes héroïnes, qui y ont recours pour appréhender le monde à l'aide de ces mêmes *topoi* dont les hommes se sont servis au fil des siècles pour les subjuguier :

On voit qu'elles ont entre les mains des petits livres dont elles disent que ce sont des féminaires. Il s'agit de nombreux exemplaires du même modèle ou bien il en existe de plusieurs sortes. Quelqu'une a écrit sur l'un d'eux un exergue qu'elles se répètent à l'oreille et qui les fait rire à gorge déployée. Quand il est feuilleté, le féminin présente de nombreuses pages blanches sur lesquelles elles écrivent de temps à autre. Pour l'essentiel, il comprend des pages avec des mots imprimés en caractères majuscules dont le nombre est variable⁴⁶.

De manière analogue à ce qui se passe dans *The Blazing World*, où l'on assiste d'abord à l'énumération des savoirs qui structurent le monde utopique et seulement ensuite à leur remise en question de la part de l'Impératrice, la première partie des *Guérillères* est consacrée à la description d'une culture qui est en même temps vénérée et en train d'être détruite. Bien qu'essentiels à la constitution d'un univers nouveau, les féminaires doivent être abandonnés, une fois qu'ils ont servi à la réappropriation symbolique et matérielle de l'organe génital pour des fins non-reproductives et non-sexualisées ils peuvent être oubliés⁴⁷ :

Elles disent qu'il se peut que les féminaires aient rempli leur office. Elles disent qu'elles n'ont pas les moyens de le savoir. Elles disent que tout imprégnés qu'ils sont de vieux textes qui pour la plupart ne sont plus entre leurs mains, ils leurs semblent démodés. Tout ce qu'on peut en

⁴³ Pour une réflexion sur la dette de Wittig à l'égard du féminisme matérialiste voir Diana Leonard et Lisa Adkins (dir.), *Sex in Question : French Materialist Feminism*, Londres, Taylor & Francis, 1996.

⁴⁴ Sur le travail textuel mené par Wittig dans *Les Guérillères* voir Irais Landry et Louis-Thomas Leguerrier, « "Ce qui est à écrire violence". Montage et dialectique dans *Les Guérillères* de Monique Wittig », *Études françaises*, vol. 54, n°1, 2018, p. 117-134 ; Noura Wedell, « Monique Wittig : la lettre et le geste », dans Benoît Auclerc et Yannick Chevalier (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, p. 35-47 et Marthe Rosenfeld « Language and the Vision of a Lesbian-Feminist Utopia in Wittig's 'Les Guérillères' », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 6, n°. 1/2, 1981, p. 6-9.

⁴⁵ Monique Wittig, *Les Guérillères*, op. cit., p. 63.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁷ C'est à ce type de reformulation que s'adonne Wittig dans le *Dictionnaire* lorsqu'elle écrit à nouveau les biographies de femmes célèbres comme Louise Labé : « Poétesse et guerrière de la fin de l'âge de fer qui vivait en Gaule. Elle était l'amante de Clémence de Bourges à qui elle a écrit de célèbres lettres. C'est en pensant à elle qu'elle remercie qui lui « a donné la lyre qui les vers /souhait chanter l'amour lesbienne et à ce coup pleurera de la mienne » (Louise Labé, *Élégies*, Gaule, âge de fer » (Wittig, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, op. cit., p. 120).

faire pour ne pas s'encombrer d'un savoir inutile c'est de les entasser sur les places et d'y mettre le feu. Il y aurait là le prétexte à des fêtes⁴⁸.

Typique de la démarche utopique (on a vu ce procédé à l'œuvre chez Cavendish), on assiste alors à une mise en abyme du récit, raconté par une narratrice qui le lit sur des livres dont on sait qu'ils vont bientôt disparaître. Ce mouvement de renouvellement constant à la fois confirme (dans la réalité de la lectrice) et nie (au sein du livre) le rêve de perfection immobile propre au projet utopique. On comprend dès lors que la tâche que Wittig confie à « elles » est une tâche de refonte profonde. Elle implique en effet de concevoir une société à la fois passée et à venir à partir du bouleversement (et non de la simple inversion) de l'autorité dans tous les domaines du symbolique.

Ce ne sont pas seulement les sphères de l'art et du savoir qui exigent d'être remises à zéro par « elles », mais aussi la sphère du corps. Le langage, territoire utopique s'il en est car il se trouve à la fois partout et nulle part, est justement l'outil qui a rendu possible la séparation, l'isolement et la domination physique de la part des hommes :

Elles disent, malheureuse, ils t'ont chassée du monde des signes, et cependant ils t'ont donné des noms, ils t'ont appelée esclave, toi malheureuse esclave. Comme des maîtres ils ont exercé leur droit de maître. [...] Elles disent, ce faisant ils ont gueulé hurlé de toutes leurs forces pour te réduire au silence. Elles disent, le langage que tu parles t'empoisonne la glotte la langue le palais les lèvres. Elles disent le langage que tu parles est fait de mots qui te tuent. Elles disent, le langage que tu parles est fait de signes qui à proprement parler désignent ce qu'ils se sont appropriés⁴⁹.

Ce sur quoi les amazones peuvent agir, ce sont ces lieux du langage sur lesquels les « rapaces aux yeux multiples⁵⁰ » du patriarcat n'ont pas mis la main. La lacune, l'intervalle, la répétition : voilà ces espaces apparemment inexploitable (car inutiles ou invisibles) qui n'ont pu être comblés par les « mots de propriétaires et de possesseurs⁵¹ » et que les Guérillères peuvent s'approprier par un acte de fiction (« Tu dis qu'il n'y pas de mots pour décrire ce

temps, tu dis qu'il n'existe pas. Mais souviens-toi. Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente⁵² »). Or, selon Wittig cet acte est éminemment politique car il permet de retracer les limites de l'imaginaire et, par-là, de la réalité. Au déterminisme constitutif de la société à domination masculine se substitue un récit fragmentaire et sillonné de brèches que la lectrice est invitée à remplir de sens en intégrant son vécu au texte. Comme le suggère le poème liminaire, « tout geste est renversement⁵³ » : autrement dit, toute action menée sur et par le langage passe par la confiscation des moyens qui en ont fait une arme d'oppression.

Elles disent, prends ton temps, considère cette nouvelle espèce qui cherche un nouveau langage. Un grand vent balaie la terre. Le soleil va se lever. [...] Elles disent, les prisons sont ouvertes et servent d'asiles de nuit. Elles disent qu'elles ont rompu avec la notion de dedans et de dehors, que les usines ont abattu, chacune, un de leurs murs, que les bureaux ont été installés en plein air sur les digues, dans les rizières⁵⁴.

La rétrotopie wittigienne se tourne ainsi vers un passé historico-mythique composé aussi bien de légendes que de témoignages d'héroïsme féminin (de la lutte des sœurs Trung contre l'invasion chinoise du Vietnam en 40 av. J.-C. au mouvement pour la réforme du travail au XIX^e siècle, ou aux militantes contemporaines de l'autrice). Ce type particulier de « retour à l'utérus », pour reprendre l'expression de Bauman, sert de moteur pour une projection vers l'avenir dont les dernières pages du livre marquent à la fois l'aboutissement et la prémisse. Émues par le sort des victimes de la guerre, « elles » décident de lever un chant de deuil et d'espoir (*L'Internationale*) qui voit réunies ensemble Antigone et Alexandra Ollontaï, Cunégonde et Simon de Beauvoir. Amazones anonymes et amazones renommées sont ainsi fusionnées ensemble en un « nous » qui se laisse entrevoir à la toute fin du livre : vrai lieu utopique rêvé par Wittig, il est construit à l'aide de la culture dominante aussi bien que de son détournement

⁴⁸ Monique Wittig, *Les Guérillères*, op. cit., p. 84.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 200.

⁵¹ *Loc. cit.*

⁵² *Ibid.*, p. 65.

⁵³ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 201.

Archéologues du futur

Éloignées l'une de l'autre dans le temps et dans l'espace, les deux rétrotopies que nous avons analysées nous présentent une tension entre régression et progression. Dans le cas de Cavendish, cette tension s'exprime par le passage du Monde Glorieux – dont l'Impératrice est souveraine, mais dont elle saisit les fragilités –, à celui encore plus parfait et immobile, mais solitaire et vidé de sens. Dans le cas de Wittig, on assiste au contraire à l'effacement progressif d'une logique binaire (les « hommes ») au profit d'une épopée qui exalte la singularité à travers la redécouverte du collectif. Dans les deux récits, c'est l'histoire littéraire plutôt que l'histoire *stricto sensu* qui fait l'objet d'une réactivation rétrotopique. Les œuvres du canon utopique et son langage subissent un processus de réappropriation, de renversement dialectique et finalement d'expulsion, dont le but est de montrer combien les structures qui organisent notre imaginaire sont influencées par et ont une influence sur la manière dont nous organisons notre vie. S'il y a bien un « retour à l'utérus » chez Cavendish et Wittig, celui-ci n'a donc pas la fonction rétrograde-conservatrice déplorée par Bauman, se chargeant tout au plus d'une visée cyclique qui permet aux autrices de rompre avec la linéarité du récit et la justification de rapports de cause à effet que ce genre de narration entraîne.

Ces deux rétrotopies semblent encourager leur public à chercher une alternative collective au repli dans le solipsisme que Bauman voit serpenter dans les interactions sur les réseaux sociaux ou dans d'autres formes d'auto-mythologie contemporaine⁵⁵. En suivant Jameson, nous avons remarqué que la différence principale entre les projets utopiques qu'on a tenté de réaliser au cours de l'histoire et ceux qui sont demeurés à leur état virtuel consiste dans le fait que, si les premiers ont tous échoué, la perfection immobile des deuxièmes a fait qu'ils ont fini par être regardés d'un œil nostalgique et enfin abandonnés par ceux qui avaient rêvé de leur réalisation⁵⁶. Dans le cas spécifique des rétrotopies, l'impossibilité de concrètement revenir en arrière (de retourner

physiquement dans l'utérus) rend le questionnement sur l'actualité de ces récits comme moyen de penser d'autres mondes possibles encore plus complexe et en apparence inefficace. Ce type particulier d'utopie permet pourtant de combiner deux caractéristiques jusqu'ici contradictoires de la relation du récit avec la réalité. D'une part, la diffusion de la rétrotopie témoigne de l'agitation d'une période de passage, pendant lequel les incertitudes de l'avenir rendent son avènement d'emblée peu souhaitable (c'est la vision qu'en donne Bauman). D'autre part, elle suggère une prise de distance par rapport au moment présent, utile non pas au repli dans un outre-monde idéal, mais bien plutôt à la mise en perspective de l'état de choses actuel. Qu'il s'agisse de rétablir la sororité des femmes d'Église de la Renaissance (Cavendish) ou celle des Amazones (Wittig), le passé du féminisme devient ainsi un bassin d'idées intempestives à l'aide desquelles repenser les structures dominantes du monde réel.

Bibliographie

- ALBINSKI BOWMAN, Nan, *Women's Utopias in British and American Fiction*, New York, Routledge, 1988.
- ARMITT, Lucie (dir.), *Where No Man Has Gone Before : Women and Science Fiction*, New York, Routledge, 1991.
- ATTERBY, Brian, *Decoding Gender in Science Fiction*, Londres, Routledge, 2002.
- AUCLERC, Benoît et Chevalier, Yannick (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2012.
- BARR, Marleene S., *Feminist Fabulation : Space/Postmodern Fiction*, Iowa City : University of Iowa Press, 1992.
- BARUCH, Ruby, Hoffman, Elaine (dir.), *Women in Search of Utopia*, New York, Schocken, 1984.
- BATTIGELLI, Anna, *Margaret Cavendish and the Exiles of the Mind*, Lexington, University Press of Kentucky, 1998.

⁵⁵ Zygmunt Bauman, *Rétrotopie*, op. cit., p. 220-226.

⁵⁶ Fredric Jameson, *Archéologies du futur*, op. cit., p. 30-31.

- BAUMAN, Zygmunt, *Retrotopia*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Frédéric Jolly, Paris, Premier Parallèle, 2019.
- BOENSKY, Amy, *Founding Fictions : Utopias in Early Modern England*, Athens, University of Georgia Press, 1998.
- BOYLE, Deborah « Margaret Cavendish on Perception, Self-Knowledge, and Probable Opinion », *Philosophy Compass*, vol. 10, n°7, 2015, p. 438-450.
- CALVIN, Ritch, *Feminist Science Fiction and Feminist Epistemology : Four Modes*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016.
- CAVENDISH, Margaret, *Le monde glorieux*, tr. de l'anglais par Line Cottegnies, Paris, José Corti, 1999.
- , *The Blazing World and Other Writings*, Londres, Penguin Classics, 1994.
- CRANNY-FRANCIS, Anne, *Feminist Fiction : Feminist Uses of Generic Fiction*, Cambridge, Polity Press Blackwell, 1990.
- DAVIDSON, Joe P. L., « Retrotopian feminism : the feminist 1970s, the literary utopia and Sarah Hall's *The Carhullan Army* », *Feminist Theory*, vol. 24, n°2, p. 243–261.
- DODDS, Lara, *The Literary Invention of Margaret Cavendish*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 2013.
- FEDERICI, Eleonora, *Quando la fantascienza è donna – Dalle utopie femminili del secolo XIX all'età contemporanea*, Rome, Carocci, 2016.
- JAMESON, Fredric, *Archéologies du futur : le désir nommé utopie et autres sciences-fictions*, tr. de l'anglais (États-Unis) par Nicolas Vieillescazes, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2021.
- LANDRY, Iraïs, LEGUERRIER, Louis-Thomas (dir.), « “Ce qui est à écrire violence”. Montage et dialectique dans *Les Guérillères* de Monique Wittig », *Études françaises*, vol. 54, n°1, 2018, p. 117–134.
- LEONARD, Diana, et ADKINS, Lisa (dir.), *Sex in Question : French Materialist Feminism*, Londres, Taylor & Francis, 1996.
- LITTLE, Judith A., *Feminist Philosophy and Science Fiction : Utopias and Dystopias*, New York, Prometheus Books, 2007.
- PORTER, Laurence M., « Writing Feminism: Myth, Epic and Utopia in Monique Wittig's 'Les Guérillères' », *L'Esprit Créateur*, vol. 29, n°3, 1989, p. 92–100.
- ROSENFELD, Marthe, « Language and the Vision of a Lesbian-Feminist Utopia in Wittig's 'Les Guérillères' », *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 6, n° 1/2, 1981, p. 6–9.
- SARGISSON, Lucy, *Contemporary Feminist Utopianism*, Londres, Routledge, 1996.
- SCHNEIDER, Monique, *Le Paradigme féminin*, Paris, Aubier/Psychanalyse, 2004.
- SHERMAN, Sandra, « Trembling Texts: Margaret Cavendish and the Dialectic of Authorship », *English Literary Renaissance*, vol. 24, n°1, 1994, p. 184-21.
- WALTERS, Lisa, *Margaret Cavendish : Gender, Science and Politics*, Cambridge MA, Cambridge University Press, 2014.
- WHITAKER, Katie, *Mad Madge : The Extraordinary Life of Margaret Cavendish*. New York, Basic Books, 2002.
- WITTIG, Monique, *Les Guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- , *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Paris, Éditions Grasset, 1976.
- , *La Pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.
- WOLMARK, Jenny, *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodernism*, Londres, Harvester Wheatsheaf, 1993.
- WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi*, tr. de l'anglais par Claire Malraux, Paris, 10/18, 2018.

Le paradis des Assassins : entre rétrotopie, utopie et dystopie

Aurélien Berset
Université de Neuchâtel (Suisse)

Des nizarites aux Assassins

À la fin du XI^e siècle, en Perse, Hassan Sabbah dirigeait la secte chiite des ismaéliens nizarites qui luttait contre la domination étrangère des Turcs seldjoukides, soutenus par l'*establishment* sunnite. Hassan établit son quartier général dans le fort d'Alamut, situé sur un pic montagneux au nord de l'Iran actuel. Le dirigeant nizarite créa en outre tout un réseau de forteresses en Perse puis en Syrie et mit en œuvre une stratégie militaire fondée sur l'assassinat politique qui fit trembler le Moyen-Orient : Hassan envoyait de jeunes fidèles ismaéliens, appelés *fidai's*, accomplir des missions qui s'avéraient suicidaires. En effet, ces troupes d'élite tuaient des personnalités militaires ou civiles dans des lieux publics afin d'intimider l'ennemi – et se faisaient alors tuer à leur tour. Les adversaires sunnites des nizarites qualifièrent ces derniers de *haschischi*, terme tiré du mot arabe *haschischa* (chanvre), afin d'insinuer que les ismaéliens étaient des marginaux, des hérétiques. Néanmoins, aucune source historique ne semble attester que les adeptes d'Hassan ont réellement consommé du cannabis. Les missions des *fidai's*, dévoués à leur cheik pieux et ascétique, nécessitaient une vigilance qu'une drogue sédatrice ne favoriserait en aucun cas. Cependant, les croisés, qui se heurtèrent aux nizarites syriens et furent impressionnés par leurs assassinats spectaculaires, comprirent de façon littérale le qualificatif métaphorique *haschischi* désignant les ismaéliens. Cherchant une explication rationnelle à un comportement sacrificiel qui leur paraissait irrationnel, les Occidentaux imputèrent les risques mortels que prenaient les *fidai's* à l'influence d'une

drogue mystérieuse et inventèrent toutes sortes de légendes sur ceux qu'ils nommèrent les « Assassins », terme dérivé de *haschischi* qui deviendra plus tard dans plusieurs langues européennes un nom commun désignant un meurtrier professionnel¹.

Ce prolongement légendaire de l'histoire ismaélienne est visible dans *Le Devisement du monde* de Marco Polo (1298), qui fera souvent office de texte source des variantes littéraires séculaires consacrées aux Assassins². L'auteur y mentionne un certain « Vieux de la Montagne » vivant à « Moulette », terme arabe que l'auteur traduit par « dieu terrestre ». Ce vieillard posséderait un jardin, à l'image du paradis que promet Mohammed à ses fidèles et dont l'accès est protégé par un château. Il s'agit d'un verger rempli de tous les fruits du monde, de conduits de vin, de lait, de miel, d'eau et surtout de femmes jouant de tous les instruments, chantant et dansant. Marco Polo raconte ensuite comment le Vieux fait boire un breuvage à de jeunes adolescents, que l'écrivain nomme « assassins »³, pour les endormir avant de les faire placer dans ce jardin. À leur réveil, les garçons sont caressés par les femmes du jardin et croient être véritablement au paradis. Le Vieux réussit ainsi à leur faire croire qu'il est un prophète ; quand il veut faire mourir un ennemi, il demande alors à ses assassins d'aller le tuer et leur promet qu'à leur retour, ils pourront retourner dans son paradis. Ils exécutent alors ses ordres sans hésitation, tant le désir de retrouver le jardin des délices est ardent. Le Vieux parvient de la sorte à anéantir ses rivaux et à se faire craindre jusqu'en 1262 (date qui correspond approximativement à la

¹ Farhad Daftary, *Légendes des Assassins : Mythes sur les Ismaéliens*, Paris, Vrin, 2009.

² Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1861. Alfred Jarry, « Le Vieux de la Montagne, V actes schématiques », *La Revue blanche*, vol. 10, 1896, p. 401-407.

³ Marco Polo, *La Description du monde*, Paris, LGF, 1998, p. 117-119.

chute historique d'Alamut⁴), lorsque le seigneur des Mongols décide de détruire cette « abomination »⁵.

Gautier : orientalisme ironique et « Moyen Age de carton »⁶

Au XIX^e siècle, dans le contexte de l'orientalisme, des savants européens s'intéressent aux nizarites et à la suite d'erreurs philologiques, accordent un crédit total au récit de Marco Polo, à l'instar de J. von Hammer. L'ouvrage *Histoire de l'Ordre des Assassins* de cet orientaliste autrichien, s'appuyant sur des chroniques de croisades et des auteurs sunnites hostiles à l'ismaélisme, constituera pendant longtemps l'« histoire standard »⁷ des nizarites et influencera un certain nombre d'écrivains⁸.

Parmi les œuvres de ces derniers, je commenterai en premier lieu *Le Club des hachichins* de Théophile Gautier (1846), nouvelle emblématique de la première vague des réécritures de la légende en France au XIX^e siècle⁹. L'action de ce récit ne se situe à ce propos pas au Moyen-Orient durant le XI^e siècle, mais en 1845 à l'hôtel Pimodan, sur l'île Saint-Louis, où le narrateur se rend pour la première fois dans un « club bizarre », « obéissant à une convocation mystérieuse, rédigée en termes énigmatiques compris des affiliés »¹⁰. Comme le souligne M. Crouzet, ce récit « renvoie à une expérience vécue ; il y a bien eu pour Gautier en décembre 1845 et sur “une convocation mystérieuse” des séances de haschisch à l'hôtel Pimodan »¹¹, supervisées par le médecin aliéniste Moreau, qui avait découvert le cannabis au cours de voyages en Orient¹².

Néanmoins, à la référence réaliste du lieu évoqué par Gautier se mêle un arrière-fond mythique. Le caractère initiatique et impératif de la convocation

n'est pas sans évoquer la dimension ésotérique de la doctrine des nizarites, telle que la décrit Hammer¹³, ainsi que la dévotion des Assassins à leur chef spirituel. De plus, la description « d'un quartier lointain, espèce d'oasis de solitude au milieu de Paris, que le fleuve, en l'entourant de ses deux bras, semble défendre contre les empiétements de la civilisation »¹⁴ pourrait faire écho aux représentations médiévales du paradis terrestre : une île située en Orient, très éloignée des investigations humaines et source de plusieurs fleuves¹⁵. Cette emprise de l'imaginaire sur le référent réel et partiellement biographique se voit par ailleurs renforcée par l'atmosphère d'*inquiétante étrangeté* s'installant progressivement dans la nouvelle. En effet, arrivé à l'hôtel, le narrateur monte un escalier dans lequel il sent « la vie grandiose des siècles écoulés ». Il entre dans une salle et constate que « le temps, qui passe si vite, semblait n'avoir pas coulé sur cette maison, comme une pendule qu'on a oublié de remonter, son aiguille marquant toujours la même date ». Le personnage aperçoit alors « autour d'une table plusieurs formes humaines » ainsi qu'un « docteur », qui lui propose, ainsi qu'à tous les convives, « une portion de paradis » : un morceau de « confiture verdâtre », qui sera suivi d'« un café à la manière arabe, c'est-à-dire avec le marc et sans sucre »¹⁶.

Cette impression de voyage spatio-temporel en pleine « réalité » parisienne débouche sur une analepse. Le chapitre II, « Parenthèse », mentionne l'existence, « jadis en Orient », d'un « ordre de sectaires redoutables commandé par un cheik qui prenait le titre de Vieux de la Montagne »¹⁷. Dès lors, comme le constate M. Uhlig, ce récit enchâssé sur les nizarites, s'il utilise explicitement Hammer comme caution scientifique, est avant tout tributaire de la

⁴ Farhad Daftary, *op. cit.*

⁵ Marco Polo, *op. cit.*, p. 121.

⁶ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Renduel, 1836, p. 28.

⁷ Farhad Daftary, *op. cit.*, p. 21.

⁸ Charles Baudelaire, *op. cit.* Maurice Barrès, *Une enquête au pays du Levant*, Paris, Plon, 1923.

⁹ Honoré de Balzac, *Histoire des Treize* [1839], Paris, Flammarion, 1998. Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo* [1846], Paris, Gallimard, 1981. Charles Baudelaire, *op. cit.*

¹⁰ Théophile Gautier, *Nouvelles fantastiques*, Paris Bordas, 1992, p. 172.

¹¹ Michel Crouzet, « Notice » dans Théophile Gautier, *Nouvelles fantastiques*, éd. cit., p. 169.

¹² Max Milner, *L'Imaginaire des drogues : De Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2000.

¹³ Joseph de Hammer, *L'Ordre des Assassins*, Paris, Paulin, 1833.

¹⁴ Théophile Gautier, *Nouvelles fantastiques*, éd. cit., p. 172.

¹⁵ Jean Delumeau, *Une histoire du paradis. Le jardin des délices*, Paris, Fayard, 1992.

¹⁶ Théophile Gautier, *Nouvelles fantastiques*, éd. cit., p. 173, 174.

¹⁷ *Ibid.*, p. 175.

littérature médiévale¹⁸. Gautier raconte que « ce Vieux de la Montagne était obéi sans réplique » par des sujets qui exécutaient ses ordres « avec un dévouement absolu » et l'écrivain reproduit alors des motifs présents dans des récits de fiction du Moyen Âge. Déclarant que « sur un signe de leur chef », les dévots « se précipitaient du haut d'une tour »¹⁹, l'auteur se réfère à une anecdote légendaire qu'on trouve dans certaines chroniques et chansons d'aventures du XIII^e et XIV^e siècle²⁰. Tentant ensuite d'expliquer « par quels artifices » le cheik obtenait « une abnégation si complète », Gautier répond que « c'est au moyen d'une drogue merveilleuse dont il possédait la recette » que le Vieux parvenait à faire croire à ses adeptes qu'il tenait à sa disposition « le ciel de Mahomet et les houris de trois nuances ». Le narrateur enchaîne enfin par un récit ressemblant à celui de Marco Polo : « ceux qui en avaient pris trouvaient au réveil de leur ivresse la vie réelle si triste et si décolorée, qu'ils en faisaient avec joie le sacrifice pour rentrer au paradis de leurs rêves »²¹.

A priori, l'évocation de ce récit vaguement situé (« jadis en Orient »), de l'ordre du mythe littéraire plutôt que de la science historique, ne témoigne pas d'un élan de nostalgie envers un passé exotique fantasmé. Gautier semble mettre en lumière la ruse sanglante du Vieux de la Montagne et le caractère factice de son paradis. Mais cela n'empêchera pas le narrateur d'établir une analogie entre ce conte et le récit-cadre, faisant explicitement de la société secrète du docteur l'héritière de la secte ismaélienne : « On vous aurait dit qu'il existait à Paris en 1845, à cette époque d'agiotage et de chemins de fer, un ordre des hachichins dont M. de Hammer n'a pas écrit l'histoire, vous ne l'auriez pas cru ». Dans cet ordre d'idées, le narrateur ayant obéi à la convocation du docteur, Moreau serait en quelque sorte le nouveau cheik de cette nouvelle « secte » moderne et parisienne qui reproduit le rituel des Assassins : « la pâte verte dont le docteur venait de nous faire une distribution était précisément la même que le Vieux de la Montagne ingérait jadis à

ses fanatiques sans qu'ils s'en aperçussent ». D'ailleurs, comme le chef spirituel des Assassins de la fable enchâssée, le docteur parviendra à faire éprouver à ses convives une illusion paradisiaque, « cette période bienheureuse du hachich que les Orientaux appelle le *kief* » : « Je compris alors le plaisir qu'éprouvent [...] les esprits et les anges en traversant les éthers et les cieux, et à quoi l'éternité pouvait s'occuper dans les paradis ». Toutefois, « le kief tourne au cauchemar » : un monstre hoffmannien, *Daucus-Carota*, assis « comme un pacha sur ses racines proprement tortillées » de mandragore, vient tourmenter le personnage principal : « Tu es prisonnier ici : essaie de sortir et tu verras »²².

Cependant, si le hachichin du récit enchâssant est piégé par ses hallucinations, ce personnage est-il poussé à commettre des meurtres ? En d'autres termes, si le moyen utilisé par le docteur est le même que celui du Vieux de la Montagne, les fins des deux illusionnistes sont-elles comparables ? Le narrateur n'évoque pas sans ironie la filiation imaginaire qu'il établit entre les nizarites et son club parisien :

Rien dans ma tenue parfaitement bourgeoise n'eût pu me faire soupçonner cet excès d'orientalisme, j'avais plutôt l'air d'un neutre qui va dîner chez sa vieille tante que d'un croyant sur le point de goûter les joies du ciel de Mohammed en compagnie de douze Arabes on ne peut plus Français.²³

La référence aux Assassins médiévaux s'inscrirait-elle donc dans un jeu littéraire carnavalesque ? Le narrateur semble être un écrivain : quand son « rêve » est « fini », qu'il se retrouve dans sa chambre et que sa « raison » est « revenue », il sera assez lucide « pour rendre compte d'une pantomime ou d'un vaudeville ou « faire des vers rimants de trois lettres »²⁴. De telles occupations correspondent aux activités professionnelles et artistiques de Gautier, poète et critique dramatique, qui n'a d'ailleurs pu rendre compte de son expérience psychédélique qu'*a posteriori* – c'est-à-dire quand sa raison était

¹⁸ Marion Uhlig, « Sur le Vieux de la Montagne et ses Assassins chez Théophile Gautier et Baudelaire » dans Patricia Victorin (dir.), *Médiév(al)isme et Orientalisme*, Rennes, PUR, sous presse.

¹⁹ Théophile Gautier, *Nouvelles fantastiques*, éd. cit., p. 175.

²⁰ Marion Uhlig, *op. cit.*

²¹ Théophile Gautier, *Nouvelles fantastiques*, éd. cit., p. 175.

²² *Ibid.*, p. 176, 175, 183-185.

²³ *Ibid.*, p. 175-176.

²⁴ *Ibid.*, p. 189, 190.

revenue – pour en faire une nouvelle fantastique prenant souvent, elle aussi (par son caractère à la fois musical et bouffon), l'apparence d'une pantomime et d'une pièce comique légère :

Je regardai alors au plafond, et j'aperçus une foule de têtes sans corps comme celles des chérubins, qui avaient des expressions si comiques, des physionomies si joviales et si profondément heureuses, que je ne pouvais m'empêcher de partager leur hilarité.

[...] je pus les voir se livrant à des danses telles que n'en connut jamais la Renaissance au temps de Chicard, ou l'opéra sous le règne de Musard, le roi du quadrille échevelé.²⁵

On pourrait donc dire que Gautier – par le biais de son double intradiégétique – se présente comme un hachichin de charivari. Son meurtre n'est par conséquent que symbolique, car ni le docteur ni Daucus-Carota ne commandent l'assassinat d'un être vivant. Le seul mort du récit, c'est le temps : à l'impression d'éternité du monde céleste cannabinoïde succède la circularité temporelle infernale du *tread-mill*, avant que le chapitre IX, « Ne croyez pas aux chronomètres », annonce que « Le Temps est mort, désormais il n'y aura plus ni années, ni mois, ni heures ». Néanmoins, une fois les effets de la drogue estompés, la chronologie linéaire ordinaire sera retrouvée : la pendule dont l'aiguille avait cessé de bouger fonctionne : « le Temps est ressuscité ! »²⁶.

Si la fiction littéraire, comme le haschisch, permet temporairement de suspendre le cours du temps, l'écriture assassine de Gautier détruit même la linéarité temporelle et fait resurgir un passé mythique et exotique dans la « réalité » parisienne – au sein d'une nouvelle fantastique et comique où l'on ne fait que « mourir de rire »²⁷. L'écrivain fait d'une expérience vécue, dont l'authenticité est « labellisée » par la figure scientifique du docteur Moreau, un conte dans lequel ce médecin devient l'héritier romanesque d'un personnage légendaire

oriental et médiéval. La *rétrotopie*²⁸ du paradis des Assassins constitue alors un fantasme très pulsionnel (chargé d'érotisme et d'agressivité meurtrière) que la fiction artistique, permet sinon de réaliser, au moins d'exprimer. Autrement dit, Gautier se « déguise » en Assassin pour réitérer sur un plan artistique un rite exotique ancien ; il s'approprie alors la violence et le sensualisme stéréotypiques que le discours orientaliste occidental a régulièrement associés à l'altérité musulmane²⁹ – tout en se distanciant ironiquement de cet Ailleurs mythique.

Bartol : « Rien n'est vrai, tout est permis »

Si *Le Club des hachichins* constitue, au même titre que *Le Poème du haschisch* de Baudelaire³⁰, un exemple édifiant de la mobilisation de la rétrotopie des Assassins au sein d'écrits inspirés par des stupéfiants, le mythe a également été exploité dans le cadre d'une rhétorique plus politique. Parmi les exemples nombreux de cette politisation de la légende³¹, on peut notamment citer Germaine de Staël, qui compare le fanatisme politique du parti jacobin sous la Terreur au despotisme du « Vieux de la Montagne »³². Toutefois, j'aimerais m'arrêter sur un roman qui semble constituer l'illustration la plus représentative de ce second type de mobilisation du mythe : *Alamut* du Slovène Vladimir Bartol, publié en 1938. Ljubljana est à cette époque proche géographiquement de l'Italie fasciste ainsi que de l'Autriche qui vient d'être annexée par l'Allemagne nazie. Observant en outre que les socialistes slovènes diffusent la propagande stalinienne, Bartol, hostile à toutes les formes de totalitarisme, décide alors de tromper la censure. Il écrit par conséquent un roman dont l'intrigue se situe en Perse à la fin du XI^e siècle et dans lequel le cheik Sabbah –

²⁵ *Ibid.*, p. 179, 181.

²⁶ *Ibid.*, p. 185, 188, 189.

²⁷ *Ibid.*, p. 179.

²⁸ Zygmunt Bauman, *Rétrotopia*, Paris, Premier Parallèle, 2019.

²⁹ Edward Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Points, 2015.

³⁰ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 404-407.

³¹ Malraux, quant à lui, ayant pris ses distances avec le marxisme à la fin de sa vie, utilise le surnom « Vieux de la Montagne » pour désigner Trotski et Mao Zedong. Voir André Malraux, *Antimémoires* [1967] dans *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Gallimard, 1996, p. 325, 423, 426. Pour d'autres exemples de politisation du mythe, je vous renvoie à mon article : Aurélien Berset, « Le mythe des Assassins, une métaphore politique : de Richard Cœur de Lion à Ben Laden », *Versants*, vol. 1, n° 70, p. 147-161.

³² Germaine de Staël, *Considérations sur la Révolution française* [1818], Paris Tallandier, 2000, p. 302.

représentant à la fois Hilter, Mussolini et Staline³³ – impose le culte de sa personnalité à ses fidèles.

Le Vieux de la Montagne appâte ses recrues grâce à un merveilleux jardin, qui comme chez Marco Polo, est une copie du paradis coranique. On retrouve alors dans ce lieu idyllique des éléments reflétant ceux mentionnés par l'écrivain médiéval : des « fruits », du « lait », du « vin », de l'« hydromel »³⁴, un « jet d'eau »³⁵, des jeunes filles jouant des instruments, chantant et dansant et surtout la drogue servant à endormir les *fidai's*. Néanmoins, si le paradis des Assassins est traditionnellement dépeint dans la littérature comme un fantasme phallogocentrique et régressif – mettant en scène de jeunes vierges totalement réifiées – le roman de Bartol a pour originalité de faire des fausses *houris* des personnages à part entière. Elles vivent d'abord séparées des hommes, comme les femmes d'un harem, et le lecteur assiste alors à leurs interactions et leur instruction. Charmées par le jardin luxuriant qui leur sert de cadre de vie et persuadées par l'enseignement qu'elles reçoivent, elles croient au bien-fondé de leur mission de séduction : tout mettre en œuvre pour faire croire aux *fidai's* qu'ils sont dans le vrai royaume d'Allah.

Si dans la nouvelle de Gautier, l'euphorie du hachichin est suivie d'un « *bad trip* » (écho au dégoût mortifère des fidèles nizarites ayant quitté le verger paradisiaque), le *locus amoenus* décrit par Bartol, quant à lui, dissimule évidemment une dystopie terrifiante. Le paradis terrestre a pour but de convaincre les jeunes hommes de se sacrifier en martyrs pour la cause nizarite. On pourrait par conséquent, en considérant le contexte de rédaction du roman, inférer que les Assassins d'Hassan correspondent aux Jeunesses hitlériennes ou aux komsomols et que le haschisch et la promesse illusoire d'un paradis *post-mortem* représentent métaphoriquement le nouvel *opium du peuple* : les lendemains qui chantent du *Lebensraum* ou le projet millénariste d'une société sans classe. Ce ne sont cependant pas seulement les délices sensuels du jardin d'Alamut qui animent les adeptes de la secte, mais une peur permanente, les faits et gestes des

fidai's et des *houris* étant soumis à une surveillance continue (comme dans les dictatures totalitaires) et le chef suprême ayant pouvoir de vie et de mort sur ses fidèles. Pour illustrer la dévotion aveugle et sacrificielle des *fidai's*, Bartol réécrit d'ailleurs – comme Gautier – la légende médiévale du saut de la mort : afin d'impressionner les émissaires d'un émir seldjoukide, Hassan ordonne à un de ses assassins de se jeter dans le vide et à l'autre de se poignarder ; les deux soldats obéissent sans hésitation.

Si les *fidai's* en arrivent à perdre tout esprit critique, c'est parce qu'ils subissent – comme les *houris* – un endoctrinement intense à travers un enseignement astreignant (poésie, musique, études du Coran, exercice militaire...). À cet égard, comme les dictatures hitlériennes et staliniennes, le régime politico-religieux d'Hassan est fondé sur le mensonge permanent : le lecteur, assistant à l'instruction des *houris*, peut se rendre compte que, tels les rouages des systèmes totalitaires, les jeunes filles sont à la fois manipulées et manipulatrices. Tout en contribuant à la mise en place d'un paradis-spectacle, elles croient à leur propre propagande aliénante qui leur permet d'oublier leur condition d'esclaves et de prostituées. Elles sont tout aussi dévouées que les *fidai's* à leur *leader* qui prétend délivrer « l'humanité de ses illusions », combattre le « mensonge » et « semer la vérité »³⁶, ce qui pourrait rappeler le slogan « Le Duce a toujours raison » ou le titre de l'organe de presse officiel du PC soviétique : « La Vérité » (*Pravda*).

Toutefois, cette dialectique du vrai et du faux semble avoir dans *Alamut* des implications métalittéraires. Sabbah, découvrant que le peuple « préfère le mensonge palpable à une vérité insaisissable », décide « d'expérimenter l'aveuglement humain jusqu'à ses dernières limites », d'« incarner la fable », de « transformer la légende en réalité »³⁷. Le leitmotiv du dirigeant nizarite s'illustre dans une phrase de Nietzsche – que la *Généalogie de la morale* (1887) attribue justement à l'ordre des Assassins : « Rien n'est vrai, tout est

³³ Jean-Pierre Sicre, « Introduction » dans Vladimir Bartol, *Alamut*, Paris, Phébus, 1988, p. 9-13.

³⁴ Chez Marco Polo, il s'agit néanmoins de « miel ». Voir Marco Polo, *op. cit.*, p. 117.

³⁵ Vladimir Bartol, *op. cit.*, p. 290, 308.

³⁶ *Ibid.*, p. 203.

³⁷ *Ibid.*, p. 206.

permis»³⁸. Cette sentence s'inscrit chez le philosophe germanique dans un éloge du pouvoir de la fiction artistique, à l'encontre de la croyance en la vérité des positivistes. Or, dans le roman de Bartol, rien n'est vrai, et – comme son personnage persan démiurge – l'auteur se permet tout, allant jusqu'à doter la légende des Assassins d'une fin inédite (et non conforme à la réalité historique) en décrivant la déliquescence de l'Empire seldjoukide à la suite des vagues d'assassinats nizarites.

Doit-on en conclure que l'écrivain, pessimiste, craignait le triomphe des idéologies totalitaires ? En tous cas, ce n'est pas à travers une œuvre d'anticipation orwellienne, mais en réécrivant au contraire un mythe situé dans le passé, que Bartol parle du présent et de l'avenir du totalitarisme. Il peint un univers médiéval et islamique, saturé de clichés orientalistes (haschisch, sérail, despotisme,...) et crée une sorte de conte oriental de contre-propagande qui apparaît, en tant que « mensonge » fictionnel, comme un miroir inversé des chimères totalitaires que l'écrivain veut dénoncer. En d'autres termes, Bartol « médiévalise » et orientalise son ennemi pour l'associer à un obscurantisme destructeur lointain et archaïque. Si Gautier mentionnait ironiquement la supercherie du Vieux de la Montagne pour offrir à son tour un « paradis artificiel » (une fiction qui travestit l'expérience réelle de l'auteur) à son lecteur, Bartol recrée paradoxalement une fable médiévale et orientale pour dénoncer une autre fable : celle du paradis des démagogues du xx^e siècle.

Le captagon de Sollers

Le roman de Bartol ne connaît pourtant aucun succès lors de sa première publication. Ironie de l'Histoire, il faudra attendre la montée de l'islam politique dans les années 80 et les déferlantes d'attentats-suicides islamistes pour que la fiction du Slovène devienne célèbre et prenne, relativement à

ce contexte, un sens qui s'écarte des intentions initiales de l'auteur³⁹.

Depuis cette époque-là, un certain nombre d'écrivains et de journalistes ont également vu dans les Assassins des ancêtres mythiques des djihadistes contemporains⁴⁰. Une des illustrations les plus récentes de ce phénomène est une interview de Philippe Sollers (2016) au sujet du captagon, une drogue apparemment utilisée par les djihadistes de l'EI. Toutefois, l'auteur parle en premier lieu de sa propre relation avec cette substance, qu'il consommait dans les années 70 en tant que stimulant pour écrire – cette drogue favorisant la concentration sur une seule tâche. Sollers précise ensuite :

J'ai eu la curiosité de me demander si ce n'était pas une tradition très ancienne et j'ai appris qu'elle remontait au « Vieux de la montagne », une secte ismailienne fondée en Iran et en Syrie au XI^e siècle. [...] Les Vieux de la montagne avaient l'habitude de bourrer leurs tueurs de haschisch, ce qui permettait de les envoyer à la mort. Ils tuaient des croisés. Et les croisés, voyant ces gens qui n'avaient absolument pas peur de mourir et qui les tuaient allègrement, les ont appelés les *haschischains*. C'est devenu « assassin » par dérivation.⁴¹

Si la rétrotopie d'Alamut n'est ici située spatialement que de façon vague, le fait de mentionner l'Iran et la Syrie dans le contexte des croisades n'est pas anodin. Sollers présente une version mythique de l'histoire des nizarites qui servira de fondement à une filiation entre les Assassins et les djihadistes de l'EI, dont le territoire s'étendait en grande partie en Syrie⁴². Ce type de rapprochement est pourtant historiquement peu fondé : le chiisme ésotérique et philosophique de Sabbah⁴³ est très éloigné du salafisme littéraliste de *Daech*, qui considérait d'ailleurs les chiites comme des mécréants à abattre⁴⁴. Il en va de même pour l'Iran : si Khomeiny – qui fut à plusieurs reprises

³⁸ Friedrich Nietzsche, *Œuvres*, vol. 2, Paris, Laffont, 2009, p. 880.

³⁹ Jean-Pierre Sicre, *op. cit.*

⁴⁰ « Oussama Ben Laden, de la créature de la CIA à l'islamiste forcené », *Le Monde*, 2001, URL : www.lemonde.fr/archives/article/2001/12/13/ouassama-ben-laden-de-la-creature-de-la-cia-a-l-islamiste-forcene_254653_1819218.html. Franz-Olivier Giesbert, *Belle d'amour*, Paris, Gallimard, 2017.

⁴¹ Laurence Rémila, « Le captagon ? la descente est infernale », *Technikart*, 2016, URL : <http://www.philippesollers.net/captagon.html>.

⁴² Gilles Kepel, *Sortir du chaos : les crises en Méditerranée et au Moyen-Orient*, Paris, Gallimard, 2018.

⁴³ Farhad Daftary, *op. cit.*

⁴⁴ Gilles Kepel, *op. cit.*

comparé au Vieux de la Montagne par des écrivains⁴⁵ – fut un des responsables de la naissance du djihadisme moderne en finançant les attentats-suicides du Hezbollah⁴⁶, le chiisme duodécimain qu'il voulait diffuser a de tout temps constitué un concurrent féroce de l'ismaélisme⁴⁷.

La représentation sollersienne des nizarites est donc toute littéraire. L'auteur mentionne d'ailleurs « Le Poème du haschisch » de Baudelaire, qui pourrait peut-être éclairer la phrase suivante : « Bourré de captagon, l'acte consistant à devenir roi du monde et à supprimer tout ce qui est humain devient possible »⁴⁸. S'agit-il d'un écho à « L'Homme-Dieu »⁴⁹ des *Paradis artificiels*, Baudelaire dénonçant l'inflation narcissique que provoque le haschisch, après s'être référé au Vieux de la Montagne de Marco Polo ? L'écrivain interviewé cite aussi les dernières phrases de « Matinée d'ivresse » de Rimbaud, qui mentionne le « poison » des Assassins, et Sollers de conclure : « Relisez Rimbaud : les assassins sont profondément sous substance »⁵⁰.

Or, c'est précisément ce terme d'« assassins »⁵¹ que Sollers utilise pour qualifier les terroristes du Bataclan :

Le démarrage foudroyant qui est sa caractéristique essentielle, vous en trouverez trace dans deux livres où j'ai supprimé la ponctuation pour aller plus vite : H (1973) et Paradis ([...] écrit à partir de 1974 [...]). [...] [C]ette formule chimique [...] ne m'a pas donné envie d'aller tuer qui ce que ce soit, mais d'écrire un peu plus rapidement.⁵²

L'écrivain expliquera cependant qu'en lisant un témoignage d'un otage du Bataclan, en repensant à la drogue de ses jeunes années, il a pu se mettre à la place des terroristes⁵³.

Une fois de plus, nous avons affaire à un auteur utilisant un mythe oriental lointain pour désigner des faits contemporains et les doter d'un sens fabuleux plutôt que de les soumettre à une analyse rationnelle. L'auteur du *Club des hachichins*, lui,

s'identifiait avec ironie et provocation aux tueurs mangeurs de haschisch, pour transformer une expérience personnelle en nouvelle fantastique. Quant à Bartol, il montrait l'envers du décor paradisiaque pour faire de ses ennemis idéologiques des despotes orientaux illusionnés. Or, n'est-ce pas cette même fascination pour un Orient médiéval stéréotypé qui semble animer Sollers, lorsqu'il s'interroge sur son propre rapport à la drogue ? S'il refuse de s'identifier intégralement à cette figure rétrotopique et exotique de l'Assassin, il décide cependant de l'employer pour tenter de donner une signification à l'évolution de son écriture. Comme s'il était paradoxalement nécessaire pour ces trois artistes, issus de trois contextes très différents, d'imaginer une altérité radicale (éloignée spatialement, temporellement et située dans l'univers de la fiction) pour parler d'eux-mêmes et de leur propre réalité.

Bibliographie

- AGOUR, Bachir, « Habib Tengour au *Soir d'Algérie* : "On écrit parce qu'on a quelque chose à dire, du moins on le croit" », *Le Soir d'Algérie*, 19 juin 2008.
- BALZAC, Honoré de, *Histoire des Treize* [1839], Paris, Flammarion, 1998.
- BARRÈS, Maurice, *Une enquête au pays du Levant*, Paris, Plon, 1923.
- BARTOL, Vladimir, *Alamut* [1938], Paris, Phébus, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Paradis artificiels*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, Paris, 1861.
- BAUMAN, Zygmunt, *Retrotopia*, Paris, Premier Parallèle, 2019.

⁴⁵ Freidoune Sahebjam, *Le Vieux de la Montagne*, Paris, Grasset, 1995 ; Bachir Agour, « Habib Tengour au *Soir d'Algérie* : "On écrit parce qu'on a quelque chose à dire, du moins on le croit" », *Le Soir d'Algérie*, 19 juin 2008, p. 9.

⁴⁶ Gilles Kepel, *Jihad, expansion et déclin de l'islamisme*, Paris, Gallimard, 2000.

⁴⁷ Farhad Daftary, *op. cit.*

⁴⁸ Laurence Rémila, art. cit.

⁴⁹ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁰ Laurence Rémila, art. cit.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

- BERSET, Aurélien, « Le mythe des Assassins, une métaphore politique : de Richard Cœur de Lion à Ben Laden », *Versants*, vol 1, n° 70, p. 147-161.
- CROUZET, Michel, « Notice » dans Théophile Gautier, *Nouvelles fantastiques*, Paris Bordas, 1992, p. 169-171.
- DAFTARY, Farhad, *Légendes des Assassins : Mythes sur les Ismaéliens*, Paris, Vrin, 2009.
- DELUMEAU, Jean, *Une histoire du paradis. Le jardin des délices*, Paris, Fayard, 1992
- DUMAS, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo* [1846], Paris, Gallimard, 1981.
- GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Renduel, 1836.
- , *Le Club des hachichins* [1846] dans *Nouvelles fantastiques*, Paris Bordas, 1992.
- GIESBERT, Franz-Olivier, *Belle d'amour*, Paris, Gallimard, 2017.
- HAMMER, Joseph de, *L'Ordre des Assassins*, Paris, Paulin, 1833.
- JARRY, Alfred, « Le Vieux de la Montagne, V actes schématiques », *La Revue blanche*, vol. 10, 1896, p. 401-407.
- KEPEL, Gilles, *Jihad, expansion et déclin de l'islamisme*, Paris, Gallimard, 2000.
- , *Sortir du chaos : les crises en Méditerranée et au Moyen-Orient*, Paris, Gallimard, 2018.
- MALRAUX, André, *Antimémoires* [1967] dans *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Gallimard, 1996, p. 3-484.
- MILNER, Max, *L'Imaginaire des drogues : De Quincey à Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2000.
- POLO, Marco, *La Description du monde*, Paris, LGF, 1998, p. 117-119.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Pour une généalogie de la morale* [1887] dans *Œuvres*, vol. 2, Paris, Laffont, 2009, p. 741-889.
- « Oussama Ben Laden, de la créature de la CIA à l'islamiste forcené », *Le Monde*, 13 décembre 2001, URL : www.lemonde.fr/archives/article/2001/12/13/ouassama-ben-laden-de-la-creature-de-la-cia-a-l-islamiste-forcene_254653_1819218.html.
- RÉMILA, Laurence, « Le captagon ? la descente est infernale », *Technikart*, 2016, URL : <http://www.philippesollers.net/captagon.html>.
- SAHEBJAM, Freidoune, *Le Vieux de la Montagne*, Paris, Grasset, 1995.
- SAID, Edward, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Points, 2015.
- SICRE, Jean-Pierre, « Introduction » dans Vladimir Bartol, *Alamut*, Paris, Phébus, 1988, p. 9-13.
- STAËL, Germaine de, *Considérations sur la Révolution française* [1818], Paris, Tallandier, 2000.
- UHLIG, Marion, « Sur le Vieux de la Montagne et ses Assassins chez Théophile Gautier et Baudelaire » dans Patricia Victorin (dir.), *Médiév(al)isme et Orientalisme*, Rennes, PUR, sous presse.

« La guerre de la cavorite » : rétro-futurisme et Wold Newton dans *Les Temps ultramodernes* (2022) de Laurent Genefort

Fleur Hopkins-Loféron
CNRS/THALIM

Si les critiques littéraires associent spontanément le roman *Les Temps ultramodernes*¹ de Laurent Genefort à la catégorie des écrits dit « rétro-futuristes », c'est parce que son Paris des années 1920 — reconnaissable à ses artistes d'avant-garde, ses discours eugénistes ou encore son renouveau mystique — est bouleversé par la découverte d'un élément radioactif imaginaire du nom de « cavorium », dont l'action répulsive dite « antigravitescente » restructure en profondeur la société française, qui, libérée de la pesanteur, se tourne vers le ciel et même la conquête spatiale. Avec ses trottoirs roulants, ses navires volants et ses magasins tout-électrique, *Les Temps ultramodernes* se rangent spontanément aux côtés des *Mystères de Larispem* de Lucie Pierrat-Pajot², cité-état peuplée de machines conçues par Jules Verne, ou encore du *Château des Étoiles* d'Alex Alice³, course à l'espace permise par la maîtrise de l'éther. Comme eux, le roman pré-cité réorganise la société autour d'une invention ou découverte bouleversantes. À bien y regarder cependant, cette étiquette développée en 1984 par Lloyd Dunn sur le ton de la boutade, décrit insuffisamment le projet développé par Genefort, dont le présent article souhaite mettre en évidence plusieurs spécificités.

Les Temps ultramodernes, en effet, ne correspondent pas tout à fait à ce que la chercheuse en littérature Valérie Sténion définit comme « futur considéré comme déjà advenu à partir d'un futur plus lointain encore »⁴ ou le commissaire d'exposition Jean-François Sanz comme « l'illusion d'un passé dans lequel ce futur, hypothétique et rétro, aurait fait irruption plus tôt que prévu. »⁵ Si au sein du roman se côtoient des innovations futuristes, pour certaines jamais advenues (aérotram), pour d'autres déjà présentes dans plusieurs fictions scientifiques (tours Eiffel multiples de Tardi, engins volants et ports aériens d'Albert Robida), la particularité du roman de Genefort réside non pas dans la prolifération d'anachronismes — une fusée pour Mars développée en plein dans les Années Folles — mais dans sa manière d'interroger la marche de l'Histoire et son éventuelle circularité, qui fait que le futur répète les erreurs du passé.

De plus, l'expression « rétro-futurisme » ne permet pas de décrire précisément l'exercice d'écriture amoureuse auquel s'est livré l'auteur. Le propre du roman de Genefort n'est pas seulement d'imaginer une bifurcation dans l'histoire de la physique, qui donne naissance à « l'âge de la cavorite »⁶, mais de composer cet univers sous la forme d'une « transfiction »⁷, qui tire profit de

¹ Laurent Genefort, *Les Temps ultramodernes*, Paris, Albin Michel, 2022.

² Lucie Pierrat-Pajot, *Les Mystères de Larispem*, trois tomes, Paris, Gallimard Jeunesse, 2016-2020.

³ Alex Alice, *Le Château des étoiles*, 6 albums et 19 gazettes, Paris, Rue de Sèvres, 2014-en cours.

⁴ Valérie Sténion, « Des temps difficiles : usages de la temporalité dans le récit dystopique », *Belphegor*, vol. 21, n° 1, 2023. URL : <https://doi.org/10.4000/belphegor.5329>

⁵ Jean-François Sanz, dans Frédéric Jaccaud, Jean-Luc Boutel, et al. (dir.), *Futur antérieur : perfect future, archémodernisme, rétrofuturisme, steampunk*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie du jour Agnès B., 2012, p. 4 : « Jouant sur les anachronismes et les disruptions entre l'esthétique passéiste mise en œuvre et la nature anticipative de ce qui est représenté, le rétrofuturisme dépeint des scènes futuristes à l'aide de codes visuels datés, donnant à la fois une image *vintage* du futur et l'illusion d'un passé dans lequel ce futur, hypothétique et rétro, aurait fait irruption plus tôt que prévu. »

⁶ Laurent Genefort, *Abrégé de cavorologie*, attribué à Hippolyte Corégone, Paris, Albin Michel, 2021, p. 5.

⁷ Le théoricien du récit Richard Saint-Gelais désigne par transfictionnalité le « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel », voir *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011, p. 7.

plusieurs auteurs et textes fondateurs de la science-fiction ancienne, de H. G. Wells à Gustave Le Rouge. Cela l'inscrit, d'une part, au cœur des interrogations qui touchent l'histoire de la science-fiction française depuis les travaux de Serge Lehman sur un « âge d'or », occulté par le triomphe de la création américaine⁸ et, d'autre part, dans une réflexion sur « l'ultramodernité », revendiquée comme progrès alors qu'elle n'est pas exempte de radicalité idéologique (anarchisme, eugénisme, colonialisme, nationalisme).

Plus particulièrement, en tirant profit d'une expression remise sur le devant de la scène par le philosophe Jacques Rancière⁹, le roman *Les Temps ultramodernes* évite la fétichisation nostalgique des Années Folles et participe d'une réflexion sur le « conflit des temps », c'est-à-dire la nécessité de reconsidérer la notion de modernité en dehors d'un axe téléologique, qui associerait le progrès à une irrépressible percée en avant. Comme le rappelle Rancière, « Il n'y a pas un mais *des* temps modernes, des manières souvent différentes, parfois contradictoires, de penser le temps de la politique ou de l'art moderne en termes d'avancée, de recul, de répétition, d'arrêt ou de chevauchement entre temps »¹⁰. De la même manière, Genefort ne propose pas tant un récit « rétrocipatif », expression parfois utilisée en lieu de « rétro-futuriste », dans lequel société passée et futur technologique se rencontrent, qu'une exploration des discours individuels portés sur la modernité, du commissaire bougon qui résiste à corps et à cris à toute forme de changement, à l'artiste exalté, épris de nouveauté.

Le roman de Genefort, tout d'abord, fait le choix d'une uchronie scientifique, dont le point de départ n'est pas historique mais physique puisqu'il envisage les transformations imposées à l'économie-monde, ainsi que les conséquences sociologiques, artistiques et géopolitiques engendrées par la généralisation du cavorium. Pourtant, l'auteur ne retrace pas en détails les conditions de découverte et

de diffusion de ce corps radioactif dans la société française, projet qu'il réserve à deux productions paratextuelles, publiées quasiment simultanément — le livret scientifique promotionnel *Abrégé de cavorologie* (décembre 2021) et une « nouvelle-collage » dans le magazine *Bifrost*, « Cavorite » (janvier 2022). Il choisit, dans *Les Temps ultramodernes* (janvier 2022), de se concentrer sur la dévaluation de cette cavorite, alors que son roman coïncide avec un krach boursier, né de la raréfaction et de l'affaiblissement radiatif de l'élément chimique, dont le couple Curie a découvert qu'il ne dépassait pas vingt ans. Plus encore, s'il est tentant d'associer la haine manifestée à l'égard des Martiens erloors à celle témoignée aux Juifs, ainsi que le camp d'extraction C1 dans lequel ils sont parqués avec les camps d'extermination nazis, Genefort précise¹¹ s'écarter de l'idée, défendue notamment par Serge Lehman¹², qui voudrait que la science-fiction soit une métaphore littérale. Il explique volontiers que l'erloor « agrège plusieurs groupes – Juifs, colonisés de l'Afrique saharienne – en une nouvelle forme, autonome de ses sources car possédant des caractéristiques n'appartenant à aucune des dites minorités¹³ ». De fait, il ne s'agit pas de lire *Les Temps ultramodernes* comme une transposition ou préfiguration du génocide juif. L'auteur dessine plutôt en creux une analyse multi-temporelle, qui porte à la fois sur l'accélération des êtres, marquée par la verticalité et la mécanisation des corps, tout comme la possibilité d'une régression sociétale, manifestée par la ségrégation, la domination et l'extermination de ce qui est différent. Invoquant à plusieurs reprises l'effet domino, Genefort propose un récit qui dépasse la simple étiquette « rétro-futuriste » qui lui est parfois affublée. Il donne à voir des invariants humains, amplifiés par la structure du roman, partagé entre transfictionnalité et récit choral.

⁸ Serge Lehman, « Hypermondes perdus », *Chasseurs de chimères : l'âge d'or de la science-fiction française*, Paris, Omnibus, 2006 et « La pulpe et la moelle », *Maîtres du vertige. Six récits de l'âge d'or*, Bordeaux, L'Arbre vengeur, 2021.

⁹ Jacques Rancière, *Les Temps modernes*, Paris, La Fabrique Éditions, 2018.

¹⁰ *Idem.*, p. 10, il souligne.

¹¹ François Angelier (au micro de), « La ruée vers l'air ou les visions futuristes de Laurent Genefort », *Mauvais Genres*, France Culture, 22 janvier 2022, 59 minutes.

¹² Serge Lehman, « La légende du processeur d'histoire », *L'Art du vertige*, Montélimar, Les Moutons Électriques, « La Bibliothèques des vertiges », 2023, p. 33-64.

¹³ Échange électronique avec Laurent Genefort, 10 octobre 2023.

Rétro-futurisme

En donnant à lire un futur possible du passé, Laurent Genefort opère un travail intellectuel assez proche de la mission prospectiviste qu'il a occupé au sein de la Red Team, groupe de travail composé d'écrivains et d'artistes, mais aussi de sociologues et de militaires, pour élaborer des scénarii anticipant menaces technologiques ou ruptures géopolitiques dans un futur proche. De la même manière que dans la saison 1 les penseurs imaginent les conséquences de la propagation de « bulles communautaires » sur le vivre ensemble, Genefort imagine les conséquences vraisemblables de la généralisation de la lévitescence dans la société des Années Folles. Si ce Paris alternatif est pensé en détails par l'auteur, des cafés artistiques aux colonies martiennes, il est prétexte à une réflexion approfondie sur la désirabilité de cette ultramodernité, qui s'exprime comme force transformative sur les corps et la psyché des Parisiens.

Rétro-physique alternative

Dans le livret paratextuel *Abrégé de cavorologie*, présenté sous la forme d'un essai de vulgarisation scientifique illustré et proposé en tant qu'objet promotionnel quelques semaines avant la sortie des *Temps ultramodernes*, un certain Hippolyte Corégone retrace la découverte du cavorium et de ses effets. C'est le minéralogiste fictif George H. Cavor, emprunté à l'auteur britannique H. G. Wells, qui a découvert, à la fin de l'année 1895, un élément radioactif du nom de « cavorite », qui a modifié la physique moderne. La date choisie n'est pas fortuite, elle coïncide avec deux développements scientifiques majeurs qui bouleversent le régime optique du XX^e siècle naissant, à savoir les rayons X (qui voient au-dedans des corps opaques) et la cinématographie (qui enregistre le temps qui passe). La cavorite, quant à elle, permet aux hommes de se soustraire à la gravité terrestre et ainsi de gagner les hauteurs célestes et stellaires, tout en prétendant à de nouvelles conquêtes de territoires.

Avec *Les Temps ultramodernes*, Genefort propose une forme d'hybridation temporelle qui a à voir avec le concept de « rétrocipation » avancé par Arnauld Pierre : « [...] attitude consistant à solliciter la subjectivité moderniste à travers certaines de ses incarnations aujourd'hui frappées d'obsolescence, ou certaines images anciennes du futur. »¹⁴ Le roman interroge en effet la manière dont on imaginait supposément le futur autrefois, tout en posant un regard rétrospectif sur le passé. Il se fait le lieu d'une constante friction entre partisans et résistants de la modernité, entre culte de la nouveauté — symbolisé par les *électro-shops* où les Parisiens payent quelques sous pour utiliser machine à écrire ou bouilloire — persistance de croyances magiques paradoxales — comme la réduction en poudre de certaines parties des autochtones martiens, déguisée en médecine traditionnelle — ainsi que l'impermanence du progrès, conjuguée aux effets de modes et aux discours ambiants sur l'évolution, symbolisée par l'atrophie des roues de voitures, comme celle des ailes des *erloops*. Plusieurs temporalités s'entrechoquent dans le roman, de manière réflexive. Si Genefort donne à voir le futur d'un et non du passé, il invite le lecteur à conjuguer au futur ce passé non advenu : la « guerre de la cavorite » est aussi contemporaine et dépeint la pression sur les ressources, de l'eau au lithium.

Ultramodernité

Il serait maladroit, comme ont pu le suggérer certains journalistes¹⁵, de croire que Genefort fait un roman satirique, à la manière d'Albert Robida. Si leurs thématiques se croisent, entre nervosisme et engins volants, le premier donne à lire une fresque ambitieuse qui tient pour étude sensorielle du Paris des Années Folles. De fait, le terme de « ré-anticipation », utilisé par Simon Bréan pour désigner « la réactivation concertée de références issues de l'anticipation en les traitant comme des matériaux de science-fiction »¹⁶, très satisfaisante pour qualifier le travail transfictionnel de l'auteur, n'embrasse pas tout à fait le projet d'histoire sensorielle de Genefort. La cavorite est, en effet, un

¹⁴ Arnauld Pierre, *Futur Antérieur : art contemporain et rétrocipation*, Paris, M19, 2012, p. 19.

¹⁵ François Rahier, « Littérature SF : temps incertain sur l'Hexagone avec Laurent Genefort », *Sud Ouest*, 5 janvier 2022, en ligne.

¹⁶ Simon Bréan, « Un genre encore fécond ? Devenirs de l'anticipation en France », *Belpégor*, vol. 21, n° 1, 2023. URL : DOI : <https://doi.org/10.4000/belpégor.5246>.

« amplificateur »¹⁷ de la modernité, bien plus qu'une dédicace à H. G. Wells, laquelle est d'ailleurs voilée dans le roman et raillée dans le traité scientifique, puisque Corégone tient pour impossible le voyage lunaire de Bedford et Cavor. Dans le sillage des travaux sur l'histoire des sens de l'historien des sensibilités Alain Corbin¹⁸ ou de l'historienne de la culture visuelle Vanessa R. Schwartz¹⁹, Genefort donne à lire la manière dont la « lévitescence » des corps recompose le monde sensoriel alternatif des Parisiens, ainsi que leur paysage mental, de la publicité aux proverbes : « [...] elle se sentait d'une légèreté de cavorite²⁰. » Cette ambition est nettement mise en scène par le chapitre d'ouverture, lequel détourne une scène typique de la modernité — l'arrivée en train à la capitale et le panorama qui se dessine aux fenêtres, comme on peut en trouver peints chez de nombreux impressionnistes comme Claude Monet — à la différence que ces signes sont brouillés, difficiles à percevoir par Renée, sinon par apparitions quasi-merveilleuses : une péniche flottante, une tour Eiffel illuminée.

Tout d'abord, l'image de la couverture du roman, réalisée par l'illustrateur *steampunk* Didier Graffet, qui donne à voir une jeune femme levant les yeux pour admirer trois moyens de locomotion contemporains (train à vapeur, voiture cavoriée, paquebot spatial) raconte la coexistence de plusieurs technologies de transport, sans qu'une nouvelle ne chasse parfaitement l'autre : certains Parisiens se montrent réfractaires aux aérotrams et lui préfèrent le métropolitain. Elle souligne aussi l'importance de la verticalité comme nouveau principe d'organisation de la capitale et la manière dont le *smog* devient une composante importante de l'horizon perceptuel des citadins. Le Paris aérien des classes aisées de la société, le Haut-Paris, qui débute au-delà du troisième étage des immeubles réservé à la réclame, contraste avec celui des bas-fonds, réservé aux artistes et aux sans-le-sou, le Bas-Paris.

La stratification et l'éclatement de la société vont de pair avec l'accélération des corps, que l'on sait, depuis le philosophe Hartmut Rosa²¹, être un signe majeur de la modernité. Les trottoirs ou escaliers roulants, que l'écrivain Yves Pagès²² a étudié comme symbole de l'aliénation capitaliste, manquent de faire trébucher Renée, perturbée par les trop nombreuses sollicitations de son environnement. De Renée et sa « surdose de sensations »²³, à Flavien bombardé par les signaux de la ville²⁴ qu'il associe au « vertige du futur »²⁵ — référence explicite à la *Révolution surréaliste* d'André Breton — tous ont en commun un sentiment de vertige face au bourgeonnement désorganisé de la ville, laquelle sature leur capacité d'attention.

Genefort insère aussi la cavorite dans une modernité artistique en crise, déjà bouleversée par l'arrivée de l'appareil photographique. Au sein des pro- et des anti-cavorite, on oppose les mouvements d'avant-gardes, qui exaltent l'accessibilité au sensible et à l'inconscient, et les mouvements classiques, dits « immobilistes », qui se méfient de ce refus d'un art mimétique et de cette exhortation futuriste. L'artiste Flavien Malateste, sous ses faux airs de Kupka, dit capter les signaux ondulatoires que lui envoie la capitale. Il fait partie d'un mouvement d'avant-garde imaginaire, du nom de « rayonnisme kappa », héritier du futurisme de Filippo Tommaso Marinetti et du rayonnisme de Mikhaïl Larionov, né, comme « l'alterréalisme » ou le « sidéralisme », en réaction au monde invisible dévoilé par l'action révélatrice du rayonnement kappa, ou « cavoradiance ». Avec ces mouvements artistiques, Genefort modèle des regroupements sensibles à ce que l'historienne de l'art Tessel Bauduin et l'historien des religions Enrik Johnsson²⁶ ont appelé le « modernisme occulte », c'est-à-dire la montée des spiritualités alternatives sous l'influence de découvertes scientifiques brouillant les frontières entre parapsychie et rationalité

¹⁷ Lloyd Chéry (au micro de), « *Les Temps ultramodernes* par Laurent Genefort », *C'est plus que de la SF*, n° 112, 4 avril 2022, 60 minutes.

¹⁸ Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles [1982]*, Paris, Flammarion, 2016.

¹⁹ Vanessa R. Schwartz, *Spectacular realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1999.

²⁰ Laurent Genefort, *op. cit.*, p. 11 (mentions et suivantes tirées de la version EPUB).

²¹ Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2013.

²² Yves Pagès, *Les Chaînes sans fin. Histoire illustrée du tapis roulant*, Paris, Zones, 2023.

²³ Laurent Genefort, *op. cit.*, p. 42.

²⁴ *Idem.*, p. 15.

²⁵ *Idem.*, p. 18.

²⁶ Tessel M. Bauduin et Henrik Johnsson, *The Occult in modernist art, literature and cinema*, Cham, Palgrave MacMillan, « Palgrave Studies in New religions and alternative Spiritualities », 2018.

scientifique. L'auteur parsème, de fait, son roman de titres évocateurs destinés à laisser libre champ à son lecteur d'imaginer la toile convoquée, mais qui suppose à la fois subversion des canons classiques (*Vénus erloore*, qui revisite les femmes callipyges du Titien) et représentation abstraite (*Décomposition de l'éther*, que l'on imagine sortie d'un tableau de Marcel Duchamp).

Si l'expression « rétro-futurisme » a l'avantage de convoquer dans l'esprit du lecteur une image assez nette, un univers hybride situé dans le passé mais agrémenté d'inventions futuristes, elle a le défaut de réduire à une représentation de carte postale l'univers complexe construit par l'auteur, lequel propose une solide exploration du monde sensoriel de la modernité.

Histoire alternative

Contrairement à d'autres créations contrefactuelles, Genefort ne revisite pas un épisode historique pour lui apporter une résolution différente et observer ses répercussions sur le monde. Il s'agit plutôt, à l'instar de Robert Rankin et *The Witches of Chiswick*²⁷, dans lequel il imagine un monde transformé par le succès des inventions de Nikola Tesla et de Charles Babbage, de se concentrer sur le point de bascule que représentent les innovations scientifiques et technologiques et la manière dont elles façonnent l'histoire culturelle. En choisissant une substance évocatrice, dont les propriétés emballent aussi l'imaginaire parapsychique, Genefort suggère que la cavorite n'est pas un moment de rupture dans l'histoire humaine mais peut aussi raffermir certaines idéologies passéistes.

Uchronie

Dans sa nouvelle-collage « Cavorite », Genefort indique que le cavorium est « en rébellion déclarée contre les principes fondamentaux de la physique »²⁸. D'une certaine manière, il l'est aussi

avec l'écoulement du temps, qu'il recompose sous la forme d'une uchronie, ou futur non advenu, en ce qu'il met en scène une découverte physique qui provoque un point de divergence dans l'Histoire humaine, dont les conséquences majeures sont une transformation totale de la société, marquée par l'accès au ciel. De fait, l'histoire des sciences, telle que nous la connaissons, s'en voit profondément modifiée et donne jour à une histoire culturelle et sociale différentes, racontées par la destruction de certains lieux iconiques de la capitale (effondrement du Bon Marché, destruction du Sacré-Cœur) autant que par la transformation de l'horizon oculaire des Parisiens (étalement des villes, verticalité des mobilités). Le cavorium, d'abord, se substitue au radium, comme le suppose le fait que c'est au premier que le couple Curie consacre ses travaux. Il est, comme lui, l'objet d'espérances autant que de fantasmes. Malicieusement, Genefort imagine que l'histoire socio-culturelle du cavorium s'est substituée à celle du radium. Ainsi, plutôt que d'être l'auteur de *L'Homme qui voit à travers les murailles*²⁹ — roman merveilleux-scientifique qui raconte qu'un homme ayant reçu par accident un grain de radium dans son œil est capable de voir au travers de la matière — le polygraphe Guy de Téramond écrit *L'Homme kappa*, qui dote le héros d'une capacité de voir le champ gravitatif. Aussi, la cavorite bouleverse en profondeur l'histoire de l'aviation : le célèbre aviateur Alberto Santos-Dumont n'effectue pas sa première ascension en ballon en mars 1897 mais s'élance, dès février, dans un tour du monde réalisé à bord d'un coffre d'automobile cavorié, pastiche vernien.

La cavorite n'est pas seulement employée pour imaginer une histoire alternative des événements. Certains processus historiques sont tout bonnement absents de la trame du temps, sans que l'on ne parvienne à comprendre le rôle que la découverte de la cavorite a pu jouer. C'est par exemple le cas de la non-survenue de la Première Guerre mondiale, qui a pris la forme d'un conflit franco-prussien plus modeste entre 1912 et 1913. La cavorite participe même d'une forme d'histoire secrète, c'est-à-dire une interprétation fictive d'événements historiques

²⁷ Robert Rankin, *The Witches of Chiswick*, Londres, Gollancz, 2003.

²⁸ Laurent Genefort, *op. cit.*, p. 30.

²⁹ Guy de Téramond, *L'Homme qui voit à travers les murailles*, Paris, Jules Tallandier, 1913.

occultés ou ignorés par les historiens. La mort de l'artiste Jacques Vaché, par exemple, qui a fait débat en son temps puisqu'André Breton croyait au suicide, mais pas à la surdose d'opium, trouve explication dans *L'Abrégé* : l'artiste a ingéré de la cavorite lors d'une expérience de transes artistiques, qui l'a mené à sa perte. De même, les séances de lévitations spirites de la médium Eusapia Palladino, objets de nombreuses spéculations dans les sociétés métapsychiques dans les années 1890 et après, sont expliquées par son utilisation malhonnête de la cavorite.

Invariants

Quand le roman débute, en novembre 1924, voilà déjà un an et demi que le krach boursier de la cavorite, survenu le 11 mai 1923, agite la société française et les relations internationales. Cette période troublée, qui n'a rien d'un passé idéalisé, est prétexte pour Genefort à interroger la nature humaine que certains, rêveurs ou scientifiques, pensent transformée par l'avènement de la cavorite. Chacun à leur manière, ces personnages tiennent un discours sur l'atavisme et le primitivisme ainsi que son envers, l'homme nouveau ou surhomme. L'un d'eux est le médecin eugéniste Marcel Chery, inspiré en partie de Charles Richet, de la trempe d'un Serge Voronoff ou d'un Alexis Carrel puisque persuadé de pouvoir réformer le genre humain par la chirurgie. Convaincu de la nécessité de purifier le sang de ses concitoyens par l'élimination systématique des « déviants », il pratique sur des femmes non consentantes une stérilisation forcée, qu'il justifie par le « bien commun ».

Si Genefort revendique une lecture située, le lecteur ne peut pas être insensible aux relations qui se tissent entre erloors et figures de persécutés à travers le temps. Exhibés dans les zoos humains aux côtés d'étrangers, dans un diorama animalier du Jardin des Plantes, ou dans les cirques près des phénomènes humains, ils sont traités comme des êtres sauvages et exotiques, destinés à être scrutés avec curiosité et dégoût par le visiteur occidental. Dans ce cas précis, l'erloor ne remplace pas le « sauvage » mais est intégré à cette pyramide de

domination intersectionnelle, puisque la difficulté à le caractériser lui fait subir des agressions cumulées, à l'image du *black face* utilisé pour parodier, non plus une personne noire, mais un martien. Tout au long de son roman, Genefort marque une distance volontaire avec l'erloor sauvé par Renée, Ogloor, en ce qu'il ne lui consacre que tardivement un chapitre dédié. En le tenant à distance de la narration, il souligne, par la même occasion la séparation pratiquée par le genre humain avec cet être, laquelle renvoie en creux aux travaux de l'historien Éric Baratay sur « l'histoire animale »³⁰, c'est-à-dire la nécessité d'une histoire décentrée, mettant au centre la culture et le vécu animal. C'est ce que suggère Genefort quand il donne à voir la vie émotionnelle et neurodiverse de la compagne d'Ogloor, Aknood, faite d'odeur et de musique, bien différentes de celles des hommes.

Tout au long de son roman, Genefort intègre en arrière-plan les mouvements insurrectionnels et la montée des totalitarismes. L'image du panorama observé depuis un point aérien lui permet d'aborder la menace qui gronde parmi le peuple, à la manière d'une vague, depuis l'appauvrissement général provoqué par le krach. Les mouvements de grève, qui enflent dans le paysage, sont comparés à des nuées ou à une écume humaine menaçant de se transformer en raz-de marée.

L'histoire alternative que façonne Genefort est plus complexe qu'il n'y paraît. Son point de divergence, la cavorite, propose une forme de fiction parallèle qui visite à rebours des événements antérieurs au temps de l'écriture, des moments petits comme grands de l'histoire humaine. Certains sont réduits à un symbole, et délestés de leur ancrage temporel (grippe espagnole jamais identifiée sous ce nom, naufrage d'un paquebot spatial qui convoque inmanquablement celui du Titanic). D'une certaine façon, l'auteur utilise cet univers témoin comme un observatoire de l'esprit humain, voire du non-humain, à mesure qu'il donne à découvrir d'autres manières d'être au monde. Comme il le fait dire à l'un de ses personnages : « La subversion couve le futur en gangrénant le réel. »³¹

³⁰ Éric Baratay, *Le Point de vue animal. Une autre version de l'histoire*. Paris, Seuil, « L'Univers Historique », 2012.

³¹ Laurent Genefort, *op. cit.*, p. 17.

Transfiction

La complexité de l'univers présenté est particulièrement visible au fait que l'auteur multiplie les objets paratextuels et les instances de narration. Roman choral et articles de presse construisent une transfiction en dialogue avec l'imaginaire rétro-futur français.

Roman choral

Les Temps ultramodernes se présentent sous la forme d'un roman choral. Chaque chapitre suit la trajectoire d'un personnage identifié, dont le destin est lié aux autres protagonistes par les remous que provoque la cavorite dans la société. Réemployant peut-être le modèle des physiologies, essais humoristiques qui compilent des portraits-types, de la cocotte à la portière, autant que certains protagonistes-clefs des grands classiques de la littérature (la montée à Paris d'un artiste maudit ou d'une institutrice de campagne), Genefort donne à voir des personnages qui s'émancipent progressivement de la catégorie sociale à laquelle ils appartiennent. Renée Manadier, tout d'abord, discrète institutrice montée à Paris pour trouver du travail, s'affirme comme femme de caractère le jour où elle sauve un erloor, échappé du Jardin des Plantes. Animée par un idéal digne de la III^e République, elle choisit de ramener le Martien sur sa planète d'origine et de s'y installer pour instruire, en double mixité, garçons, filles et extraterrestres. Georges Moinel, aspirant artiste, côtoie un temps les milieux d'avant-garde qu'il délaisse au nom de son goût nouveau pour l'insurrection. Au contact des milieux anarchistes, il révèle un scandale médiatique, celui du Traité de la cavorite. Marthe Antin, journaliste scientifique à *La Science Populaire*, quitte son mari pour enquêter sur Mars. N'écoutant que son courage, elle révèle au monde l'existence des camps d'extraction taylorisés (« [t]out gaspillage de temps et d'énergie devait être

éliminé »³²) utilisant pour matière première les os martiens (« [...] l'ère nouvelle, où chacun était un capital vivant »³³).

Le roman de Genefort a aussi la particularité d'être un univers expansif, à rapporter à deux autres productions paratextuelles et un roman³⁴, publié au moment où nous écrivons ces lignes. La première, « Cavorite »³⁵, qualifiée de « nouvelle-collage » par la rédaction de *Bifrost* et publiée quelques semaines après la sortie du roman, se présente sous la forme de vingt-et-un articles de presse, pour une majeure partie inédits, allant de 1903 à 1925. Faits divers, poésie et chronique racontent les dégâts que la cavorite cause irrémédiablement à la société et aux écosystèmes : battue d'hippopotames ; accident d'aérotram ; piraterie, grand banditisme et attentat aériens, etc. Genefort, de fait, rassemble et enrichit les chapitres insérés dans *Les Temps ultramodernes*. En effet, tous les quatre chapitres, il oppose un article de presse, non titré mais identifié par l'appel de titre « Cavorite », écrit à la manière des pages les plus connues de l'époque (*L'Intransigeant*, *Le Matin*, *L'Aurore*, etc.). La deuxième, *Abrégé de cavorologie*, livret attribué à Hippolyte Corégone, se présente sous la forme d'un essai de vulgarisation scientifique, comme présenté plus haut.

Wold Newton

Pour concevoir son roman, Genefort explique³⁶ s'être rapporté au concept de *Wold Newton*, débuté par l'auteur de science-fiction Philip José Farmer avec *Tarzan Alive*³⁷, présenté comme une biographie du héros-titre. Dans cette œuvre, l'auteur postule qu'une météorite tombée à Wold Newton en 1795 a exposé plusieurs ancêtres de personnages de fiction, comme l'américain Doc Savage ou le français Arsène Lupin à un rayonnement radioactif, qui génère des facultés hors du commun. Comme le précise le chercheur spécialiste de la sérialité Matthieu Letourneau : « [...] l'univers de Wold Newton n'est rien d'autre que la thématization transfictionnelle de

³² Laurent Genefort, *idem.*, p. 216.

³³ *Idem.*, p. 219.

³⁴ Laurent Genefort, *La Croisière bleue*, Paris, Albin Michel Imaginaire, 2024.

³⁵ Laurent Genefort, « Cavorite », *Bifrost*, n° 105, janvier 2022, p. 28-47.

³⁶ Nicolas Martin (au micro de), « Laurent Genefort : le vertige du futur (au Festival du Livre de Paris) », *La Méthode scientifique*, France Culture, 22 avril 2022, 58 minutes.

³⁷ Philip José Farmer, *Tarzan Alive: A Definitive Biography of Lord Greystoke*, New York, Doubleday, 1972.

la logique architextuelle de l'imaginaire. »³⁸ En d'autres termes, Farmer suppose rétroactivement que ces héros de revues populaires et autres romans-feuilletons partagent un même univers fictionnel, tissage qui n'est pas éloigné de *La Brigade Chimérique*³⁹ d'un Serge Lehman, qui mélange au sein de sa bande dessinée des personnages iconiques de la culture populaire (Gregor Samsa de Kafka, L'Homme truqué de Maurice Renard, Le Nyctalope de Jean de La Hire ou encore Felifax de Paul Féval fils) à des romanciers bien réels (J.-H. Rosny aîné, Maurice Renard, Régis Messac), dans le but de raconter une autre histoire des super-héros, française cette fois.

Dans un premier temps, le recours à la transfiction opérée par Genefort fait écho aux « logiques intertextuelles et architextuelles » déployées par les œuvres *steampunks*, lesquelles « nient l'hétérogénéité des expériences diégétiques [pour se manifester] dans la diégèse en unités transfictionnelles »⁴⁰, à l'image de *L'Instinct de l'équarisseur*⁴¹ de Thomas Day dans lequel Sherlock Holmes côtoie Jack l'Éventreur et Oscar Wilde dans un monde parallèle, transformé par une technologie extraterrestre. Dans ces univers de fiction, les auteurs prennent un malin plaisir à reconstituer un monde transmédiatique, dans lequel personnalités historiques et personnages se côtoient au sein d'une ville en ébullition. De même, Genefort mobilise dans son roman de nombreuses figures réelles (Pierre et Marie Curie, Pablo Picasso, Landru, Antoni Gaudi, Emma Goldman, etc.), ainsi que des êtres de fiction (le savant fou Flax de *On vole des enfants à Paris*⁴² de Louis Forest, Robert Darvel du *Prisonnier de la planète Mars* de Gustave Le Rouge), qui

n'apparaissent parfois que comme simples formes esquissées, non nommées.

D'une certaine manière, par ses interactions avec le roman populaire français et ses indices auto-référentiels, Genefort donne à lire une forme de « science-fiction récursive », pour reprendre l'expression popularisée par l'érudit Anthony R. Lewis dans les années 1990⁴³, laquelle désigne des récits de science-fiction dans lesquels le décor, les personnages ou leurs actions renvoient à d'autres productions de science-fiction. Cependant, Genefort choisit parfois de dissocier les univers fictionnels de leurs créateurs, en partie parce qu'ils appartiennent à présent à ce que Simon Bréan appelle le « macro-texte »⁴⁴, c'est-à-dire la façon dont les œuvres, et plus largement la culture de science-fiction, compose une mémoire collective, attentive au partage et au réemploi de textes antérieurs. Ainsi, la cavorite, élément-clef du roman qui fait écran à la force gravitationnelle, est empruntée aux *Premiers Hommes dans la Lune*⁴⁵ d'H. G. Wells et se diffuse rapidement dans les romans merveilleux-scientifiques français, à la faveur de la traduction du roman par Henry-D. Davray, dès 1901, dans *Mercure de France*. Sous la plume de Jean de la Hire⁴⁶, elle se transforme en « héliose », substance extraite d'un aérolithe dont la propriété est d'être attirée par les rayons lumineux, ce qui motive le savant Korrides à l'utiliser comme un moyen détourné de propulsion pour son sous-marin. Chez Arnould Galopin⁴⁷, elle s'appelle « répulsite », corps réfractaire à la gravitation, mis au point grâce à une formule trouvée dans un ouvrage alchimique, dont le docteur Oméga enduit un obus pour se rendre sur Mars. Chez Marcel Roland⁴⁸, le « mirzium », métalloïde gris brillant provenant d'une mystérieuse carrière et

³⁸ Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 334 (EPUB).

³⁹ Serge Lehman, Fabrice Colin et Gess, *La Brigade Chimérique : l'intégrale*, Nantes, L'Atalante, « Flambant Neuf », 2012 ; Serge Lehman et Stéphane de Caneva, *La Brigade Chimérique : ultime renaissance*, Paris, Delcourt, 2022.

⁴⁰ Matthieu Letourneux, *op. cit.*, p. 335.

⁴¹ Thomas Day, *L'instinct de l'équarisseur : vie et mort de Sherlock Holmes*, Paris, Éd. Mnemos, 2002.

⁴² Louis Forest, *On vole des enfants à Paris, roman extraordinaire [1906]*, Paris, Jules Tallandier, « Le Livre national [rouge] », n° 17, 1908.

⁴³ Anthony R. Lewis, *An Annotated Bibliography of Recursive Science Fiction*, Boston, NESFA Press, 1990.

⁴⁴ Simon Bréan, *La Science-fiction en France : théorie et histoire d'une littérature*, Paris, PUPS, « Lettres françaises », 2012, p. 261 : « À l'échelle du domaine entier, la culture de science-fiction forme un "macro-texte", ensemble de tous les textes de science-fiction écrits et virtuels, qui sert de cadre de référence pour l'élaboration de nouveaux textes. »

⁴⁵ H. G. Wells, *The First Men in the Moon [1900-1901]*, Londres, George Newnes Ltd. 1901 ; *Les Premiers Hommes dans la Lune*, trad. française d'Henry-D. Davray, Paris, Calmann-Lévy, 1913, p. 12, il souligne : « Il suffira, pour la clarté de cette histoire, de dire qu'il [M. Cavor] croyait pouvoir manufacturer cette prétendue substance opaque à la gravitation, au moyen d'un alliage compliqué de métaux et d'une nouvelle chose — un nouvel élément, je suppose — qui s'appelait, je crois, *hélium* [...] »

⁴⁶ Jean de La Hire, *Le Trésor dans l'abîme*, Paris, Boivin et C^{ie}, 1907.

⁴⁷ Arnould Galopin, *Le Docteur Oméga : aventures fantastiques de trois Français dans la planète Mars*, Paris, Librairie Mondiale, 1907.

⁴⁸ Marcel Roland, *Quand le phare s'alluma...*, Paris, Ernest Flammarion, « Les Romans d'aventures », 1922.

sensible à l'action des rayons lumineux, est saupoudré par le savant Frommontel sur un vaisseau de sa conception. De fait, Genefort participe d'une réflexion plus large sur l'héritage perdu du merveilleux-scientifique français⁴⁹, considéré comme Atlantide littéraire puisque le mouvement n'est pas parvenu au statut de classique de la littérature, alors même qu'il était massivement diffusé dans la culture médiatique du début du xx^e siècle. Il choisit délibérément de réorganiser ce patrimoine, en mettant en scène les erloors ou vampires martiens imaginés par Gustave Le Rouge dans *Le Prisonnier de la planète Mars*⁵⁰, alors qu'il donne à la plateforme de débarquement martienne le nom de Port-Darvel, en hommage au « premier groupe d'explorateurs terriens, mené par l'ingénieur français Darvel »⁵¹, mais aussi qu'il peuple abondamment l'astre rouge avec la faune et la flore imaginées par le polygraphe, des erloors aux roomboos. D'ailleurs, en citant les noms de Paul d'Ivoi, de Guy de Téraumont, de Maurice Renard ou encore de Jean de La Hire, mais aussi en parsemant son roman de références adroites à la culture collective de la science-fiction, reconnaissable seulement par des amateurs éclairés, selon qu'elle soit ancienne (canular martien d'Henri de Parville convoqué pendant l'autopsie d'un erloor ; Cazal, nom de plume de Jean de La Hire ; « éclairogrammes » martiens qui rappellent les messages en morse lumineux imaginés par Pierre de Sélènes autant que par Gustave Le Rouge) ou contemporaine (site martien hanté à la manière de *Ghosts of Mars* John Carpenter ; Bismarck qui abandonne la conquête spatiale alors qu'il poursuit ardamment ce rêve dans *Le Château des étoiles* d'Alex Alice), l'auteur recompose une histoire de la science-fiction à la française, consciente de l'oubli historique dans lequel elle a plongé pendant plusieurs décennies certains écrivains populaires. C'est aussi à ce travail d'exploration, de conservation, voire de patrimonialisation de cet héritage, que participe Genefort, dont le mémoire de maîtrise à Maurice Renard, suggère qu'il y est particulièrement pas insensible.

Les Temps ultramodernes de Laurent Genefort est un roman dense, qui dépeint une histoire sensorielle et culturelle en apparence profondément modifiée par la découverte d'un corps lévitescent. En multipliant les genres et les instances, l'auteur donne à lire une histoire de la guerre des ressources qui n'est pas si éloignée de la nôtre et qui pourrait même la rejoindre puisque le roman se clôt sur l'abandon de la cavorite et une période de régression. En développant l'image d'un temps circulaire comme une baie, l'auteur interroge nos liens avec ce rétro-futur non advenu, qui comporte sa part de noirceur. Quand Marthe se promet à la découverte du camp d'extraction de « veiller à ce qu'une telle horreur ne se reproduise jamais » et que le nom de Pétain apparaît quelques pages plus loin, on ne sait si la Shoah a été évitée ou si elle est inévitable. Sensiblement, l'écrivain explore la forme rétro-futuriste comme manière de raconter une histoire parallèle de la science-fiction française (spécificités littéraires, oubli historique, histoire en partage), et plus largement de la modernité (exploitation et domination des êtres, aliénation technologique). À travers ce regard rétrospectif, c'est aussi au présent qu'il conjugue son sous-texte : le roman apparaît à la fois comme un espace reliquaire, où conserver une mémoire collective, et un terrain réflexif, où réfléchir aux invariants humains.

Bibliographie

- ALICE, Alex, *Le Château des étoiles*, 6 albums et 19 gazettes, Paris, Rue de Sèvres, 2014-en cours.
- ANGELIER, François (au micro de), « La ruée vers l'air ou les visions futuristes de Laurent Genefort », *Mauvais Genres*, France Culture, 22 janvier 2022, 59 minutes.
- BARATAY, Éric, *Le Point de vue animal. Une autre version de l'histoire*. Paris, Seuil, « L'Univers Historique », 2012.
- BAUDUIN Tessel M. et JOHNSON Henrik, *The Occult in modernist art, literature and cinema*, Cham, Palgrave MacMillan, « Palgrave Studies in New religions and alternative Spiritualities », 2018.
- BREAN, Simon, *La science-fiction en France : théorie et histoire d'une littérature*, Paris, PUPS, « Lettres françaises », 2012.

⁴⁹ Fleur Hopkins-Loféron, *Voir l'invisible. Histoire visuelle du mouvement merveilleux-scientifique (1909-1930)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, « Détours », 2023.

⁵⁰ Gustave Le Rouge, *Le Prisonnier de la planète Mars [1906]*, Paris, Albert Méricant, « Le Roman d'Aventures », 1908.

⁵¹ Laurent Genefort, *op. cit.*, p. 131.

- BREAN, Simon, « Un genre encore fécond ? Devenirs de l'anticipation en France », *Belphégor*, vol. 21, n° 1, 2023. URL : DOI : <https://doi.org/10.4000/belphegor.5246>.
- CHERY, Lloyd (au micro de), « Les Temps ultramodernes par Laurent Genefort », *C'est plus que de la SF*, n° 112, 4 avril 2022, 60 minutes.
- CORBIN, Alain, *Le Miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles [1982]*, Paris, Flammarion, 2016.
- DAY, Thomas, *L'instinct de l'équarisseur : vie et mort de Sherlock Holmes*, Paris, Éd. Mnémos, 2002.
- FARMER, Philip José, *Tarzan Alive: A Definitive Biography of Lord Greystoke*, New York, Doubleday, 1972.
- FOREST, Louis, *On vole des enfants à Paris, roman extraordinaire [1906]*, Paris, Jules Tallandier, « Le Livre national rouge », n° 17, 1908.
- GALOPIN, Arnould, *Le Docteur Oméga : aventures fantastiques de trois Français dans la planète Mars*, Paris, Librairie Mondiale, 1907.
- GENEFORT, Laurent, « Cavorite », *Bifrost*, n° 105, janvier 2022, p. 28-47.
- GENEFORT, Laurent, *Les Temps ultramodernes*, Paris, Albin Michel Imaginaire, 2022.
- GENEFORT, Laurent, *Abrégé de cavorologie*, attribué à CORÉGONE, Hippolyte, Paris, Albin Michel, 2021.
- GENEFORT, Laurent, *La Croisière bleue*, Paris, Albin Michel Imaginaire, 2024.
- HOPKINS-LOFERON, Fleur, *Voir l'invisible. Histoire visuelle du mouvement merveilleux-scientifique (1909-1930)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, « Détours », 2023.
- JACCAUD, Frédéric, BOUTEL, Jean-Luc, et al., *Futur antérieur : perfect future, archémodernisme, rétrofuturisme, steampunk*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie du jour Agnès B., 2012.
- LA HIRE, Jean de, *Le Trésor dans l'abîme*, Paris, Boivin et C^{ie}, 1907.
- LEHMAN, Serge, « Hypermondes perdus », *Chasseurs de chimères : l'âge d'or de la science-fiction française*, Paris, Omnibus, 2006.
- LEHMAN, Serge, COLIN, Fabrice, et GESS, *La Brigade Chimérique : l'intégrale*, Nantes, L'Atalante, « Flambant Neuf », 2012.
- LEHMAN, Serge, « La légende du processeur d'histoire », *L'Art du vertige*, Montélimar, Les Moutons Électriques, « La Bibliothèques des vertiges », 2023, p. 33-64.
- LEHMAN, Serge, « La pulpe et la moelle », *Maîtres du vertige. Six récits de l'âge d'or*, Bordeaux, L'Arbre vengeur, 2021.
- LEHMAN, Serge et CANEVA, Stéphane de, *La Brigade Chimérique : ultime renaissance*, Paris, Delcourt, 2022.
- LE ROUGE, Gustave, *Le Prisonnier de la planète Mars*, Paris, Albert Méricant, « Le Roman d'Aventures », 1908.
- LETOURNEUX, Matthieu, *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.
- LEWIS, Anthony R., *An Annotated Bibliography of Recursive Science Fiction*, Boston, NESFA Press, 1990.
- MARTIN, Nicolas (au micro de), « Laurent Genefort : le vertige du futur (au Festival du Livre de Paris) », *La Méthode scientifique*, France Culture, 22 avril 2022, 58 minutes.
- PAGES, Yves, *Les Chaînes sans fin. Histoire illustrée du tapis roulant*, Paris, Zones, 2023.
- PIERRAT-PPAJOT, Lucie, *Les Mystères de Larispem*, trois tomes, Paris, Gallimard Jeunesse, 2016-2020.
- PIERRE, Arnauld, *Futur Antérieur : art contemporain et rétrociation*, Paris, M19, 2012.
- RAHIER, François, « Littérature SF : temps incertain sur l'Hexagone avec Laurent Genefort », *Sud Ouest*, 5 janvier 2022, en ligne.
- RANCIERE, Jacques, *Les Temps modernes*, Paris, La Fabrique Éditions, 2018.
- RANKIN, Robert, *The Witches of Chiswick*, Londres, Gollancz, 2003.
- ROLAND, Marcel, *Quand le phare s'alluma...*, Paris, Ernest Flammarion, « Les Romans d'aventures », 1922.
- ROSA, Hartmut, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2013.
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011.
- SCHWARTZ, Vanessa R., *Spectacular realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- STENION, Valérie, « Des temps difficiles : usages de la temporalité dans le récit dystopique », *Belphégor*, vol. 21, n° 1, 2023. URL : <https://doi.org/10.4000/belphegor.5329>
- TERAMOND, Guy de, *L'Homme qui voit à travers les murailles*, Paris, Jules Tallandier, 1913.
- WELLS, H. G., *The First Men in the Moon [1900-1901]*, Londres, George Newnes Ltd. 1901.

Corriger le présent



Albert Robida, *Sortie de l'Opéra en l'an 2000* (1882, détail), 1903, lithographie dans *L'Album X*, mars 1902. Bibliothèque du Congrès des Etats-Unis, Washington.

Le passé dans le futur : variations spectrales dans *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares et *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury

Antoine Ducoux
Université Toulouse 2 Jean Jaurès

« Relecture technologique de l'histoire d'Orphée et d'Eurydice dans le cadre d'une robinsonnade »¹, *L'Invention de Morel* relate la découverte d'une île peuplée d'habitants mystérieux, « habillés de vêtements semblables à ceux qui se portaient il y a quelques années » [« *vestidos con trajes iguales a los que se llevaban hace pocos años* »]². Il s'agit en fait d'une projection par une machine d'une image « totale » – à la fois visuelle, sonore, tactile et olfactive – de la toute dernière semaine de la vie des habitants de l'île. Amoureux de l'une des apparitions, nommée Faustine, le narrateur cède à l'enchantement de cet univers et y entre en s'enregistrant à son tour avec la machine, sans savoir si sa conscience, dont il espère qu'elle sera préservée dans l'image, surgira dans « le ciel de la conscience de Faustine » [« *en el cielo de la conciencia de Faustine* »]³. Des similitudes peuvent être soulignées avec un texte de facture fort différente, les *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury, qui raconte la colonisation de Mars par l'humanité, avant le coup d'arrêt produit par l'éclatement d'une guerre nucléaire sur la Terre qui oblige les Terriens à abandonner la planète. Comme l'île mystérieuse de *L'Invention de Morel*, la planète Mars des *Chroniques martiennes* se présente en apparence comme un espace vierge où les personnages, fuyant un monde hostile, peuvent recommencer leur vie. Or les espaces découverts sont peuplés par des simulacres d'êtres vivants qui peuvent, dans le cas des

Chroniques martiennes, être des hallucinations produites par les Martiens, ou bien, dans *L'Invention de Morel*, des simulacres technologiques. Comme le découvre en effet le narrateur de *L'Invention de Morel*, la machine merveilleuse de l'île reproduit les sensations produites par son modèle sous forme d'une simulation exacte de ses gestes et ses mouvements. Ces ressemblances nous invitent à nous interroger sur la spécificité du traitement de la spectralité dans le récit de science-fiction, autour, précisément, des figures convoquées par Bioy Casares et Bradbury. Les entités qu'on identifie ici comme spectrales ont la particularité d'être fabriquées à l'image d'individus morts et comme revenus à la vie. Elles diffèrent en cela des spectres du genre fantastique, car elles se présentent sous forme de simulacres technologiques ou d'illusions télépathiques. Elles n'en relèvent pas moins d'un mode paradoxal de présence et d'absence, ainsi que d'un mode de persistance qui caractérise la hantise, comme le montre la définition du spectre : « quelque chose d'amoindri [qui] persiste à se manifester et à faire signe, à apparaître de façon intermittente⁴. » Les conséquences narratives de ces apparitions sont similaires dans les deux œuvres, puisqu'elles suscitent, chez les personnages qui en sont témoins, une forme d'élan nostalgique, voire régressif, qui les conduit souvent à leur perte.

Il faut toutefois signaler que ces figures singulières ne sont pas spécifiques aux romans

¹ Roger Bozzetto, « L'Invention de Morel. Robinson, les choses et les simulacres », *Études françaises (Montréal)*, vol. 35, n°1, 1999, p. 67.

² Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Madrid, Alianza Editorial, coll. « El libro de bolsillo », 1991, p. 15-16 ; *L'Invention de Morel*, trad. Armand Pierhal, Paris, 10/18, 1992, p. 35. Désormais *Invención de Morel*.

³ *Invención de Morel*, p. 126 ; trad. p. 116.

⁴ Dominique Rabaté, « Impuissances et rémanences de la disparition : le spectre » dans Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », p. 247-258.

étudiés dans cet article⁵. Leur genèse n'est pas non plus tout à fait identique. À propos de *L'Invention de Morel*, Teresa Lopez Pellisa souligne la convergence entre la trame inventée par Bioy Casares et « l'idée métaphysique et transcendantale » [« *la idea metafísica y transcendental* »]⁶ qu'avait suscité, selon Noël Burch⁷, l'invention des techniques d'enregistrement et de télécommunications modernes dans la seconde moitié du XIX^e siècle, autrement dit : la possibilité d'une reproduction de la vie elle-même sous forme de portrait animé. Les choses ne fonctionnent pas tout à fait de la même manière chez Bradbury, car si l'on trouve, dans la nouvelle « Les longues années », dont on développera l'analyse plus loin, des robots construits à l'effigie de personnes mortes afin de remplacer celles-ci et de tenir compagnie à leur concepteur, les « fantômes » dont il est question sont surtout des Martiens qui puisent dans les souvenirs des Terriens pour prendre l'apparence de leurs proches disparus, *via* une forme de suggestion hypnotique, notamment dans les nouvelles « La Troisième expédition » et « Le Martien ». Le traitement narratif de la spectralité n'est pas non plus identique, puisque la forme du *fix-up* – terme qui désigne un recueil de nouvelles situées dans le même univers diégétique et dont la succession obéit à un projet d'ensemble – permet à Bradbury de jouer sur des effets de variation du motif spectral, absents du roman de Bioy Casares. On peut cependant juger, à l'appui du rapprochement que nous proposons, que l'évolution des technologies récentes, de l'intelligence artificielle à l'expansion de la réalité virtuelle, rend visible dans ces textes la problématique d'un trouble dans la distinction du réel et de son dédoublement par les images. Derrida, dans *Échographies*, voyait d'ailleurs dans l'intensification des effets de présence induits par les technologies modernes un troublant pouvoir démultiplicateur des fantômes⁸. Nous pensons donc que la mise en fiction de ces techniques de résurrection des morts, sous forme d'hallucinations ou bien de spectres holographiques, permet de réfléchir aux modalités de représentation d'un deuil

impossible du passé, deuil qui dans les récits étudiés coïncide, paradoxalement, avec la réalisation concrète des espérances utopiques de la résurrection de ce passé. Le propos d'ensemble sur le pouvoir illusoire des simulacres croise des recodifications comparables du motif de la spectralité, à partir duquel il serait possible de cerner la spécificité d'un traitement science-fictionnel du deuil et de la nostalgie. Ces recodifications seront d'abord étudiées du point de vue de l'intertextualité dans laquelle elles puisent. Nous nous interrogerons ensuite sur les crises dans le rapport au temps dont elles sont révélatrices, avant de nous demander de quelles valeurs ces images sont investies dans ces textes, et quelles résonances elles peuvent prendre avec notre époque.

Des « fantôme[s] charmant[s] » du passé aux simulacres technologiques

Nous proposons d'abord d'enrichir l'analyse du corpus par l'intertextualité du récit fantastique, qui fait ici figure de précurseur (et même de probable modèle, si l'on s'appuie sur l'hommage que Bradbury rend à Edgar Allan Poe dans la nouvelle « Usher II »). Plusieurs travaux ont associé l'évolution de l'imaginaire spectral au XIX^e siècle au développement historique des systèmes techniques de reproduction d'images, comme la photographie, ou de projection dans l'espace, comme la lanterne magique ou le cinématographe. Le fonctionnement de la machine de Morel, extrapolé à partir de celui du téléphone, du phonographe et du cinéma, s'inscrit explicitement dans cette lignée. Cependant, bien avant que la diffusion de la photographie ne renouvelle l'imaginaire spectral⁹, la nouvelle française travaillait déjà avec bonheur les variations de la figure du spectre, bien qu'elles lui aient donné une forme très différente des fictions étudiées ici. L'une des modalités choisies par Théophile Gautier dans

⁵ On peut mentionner l'entité extraterrestre du *Solaris* de Stanisław Lem, adapté au cinéma par Andreï Tarkovski (1972), qui copie la forme de l'épouse morte du personnage principal.

⁶ Teresa López Pellisa, « Virtualidades distópicas en la ficción analógica: *La Invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares », *Revista Iberoamericana*, vol. 78, n°238-239, Liverpool University Press, juin 2012, p. 74.

⁷ Noël Burch, *La Lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007.

⁸ Jacques Derrida, *Échographies de la télévision : entretiens filmés*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1996, p. 129.

⁹ « La photographie mêlait en quelque sorte les progrès mécaniques et les rémanences de croyances, l'avènement du futur et la permanence d'un passé, la technique et la magie. » Laurent Demanze, « En compagnie des spectres », *NRF*, n°602, octobre 2012, p. 98.

Arria Marcella est celle du voyage dans le passé : en visite dans les ruines de Pompéi, le jeune Octavien est subjugué par la silhouette du sein d'une morte conservée par la cendre du Vésuve. Après s'être endormi dans les ruines, le jeune homme se réveille dans la Pompéi antique, où il rencontre cette même jeune femme dont il tombe aussitôt amoureux. Professant sa fidélité aux dieux païens, Arria tombe en cendres dans les bras d'Octavien après avoir été exorcisée par son père, qui « appartenait à la secte, toute récente alors, des disciples du Christ »¹⁰. À son réveil dans le présent, Octavien demeure sa vie entière fidèle à son souvenir. La nouvelle de Gautier peut être comparée à une autre histoire de fantômes, qui recourt à un procédé différent puisque le mystère repose sur une mystification. Dans *Inès de las Sierras* de Charles Nodier, l'apparition du « charmant fantôme »¹¹ d'Inès dans les ruines d'un château de Catalogne réputé hanté s'explique par la folie d'une comédienne, qui se trouve être la descendante de l'Inès de la légende, et qui errait dans les ruines en se prenant pour son ancêtre. Là où la démystification du spectre d'Inès, chez Nodier, anticipe la réflexion de Bioy Casares sur l'enchantement du simulacre, la nouvelle de Gautier annonce le thème de la reconnaissance du défunt, ressuscité dans un autre espace-temps. Le point commun des revenantes mises en scène dans ces récits est aussi de se manifester dans les ruines d'une civilisation ou d'une époque disparue. Leur apparition non seulement suscite la passion amoureuse, mais assouvit une nostalgie des héros pour une époque révolue, à laquelle ils n'avaient alors accès qu'à travers des ruines. C'est toute l'Antiquité romaine qui ressuscite aux yeux d'Octavien dans *Arria Marcella*, et c'est l'Espagne du XVI^e siècle qu'évoque Inès de las Sierras au narrateur et à son compagnon Sergy, par ailleurs nostalgiques du temps des campagnes napoléoniennes, auxquelles ils participent dans la première partie du conte¹². L'apparition spectrale abolit donc provisoirement les frontières temporelles, et la passion amoureuse des héros pour ces apparitions

transporte ceux-ci hors du temps, dans l'éternité. Les héros n'en sont pas moins abandonnés, au moment de la disparition du fantôme (ou de sa démystification, chez Nodier), à une conscience déchirée du temps, à l'évidence d'une irrémédiable fracture historique. Dans *Inès de las Sierras* en particulier, cette fracture est rendue sensible par la partition du texte en deux parties distinctes, mais aussi thématifiée par la mention du coup de couteau reçu par la jeune femme. La cicatrice d'Inès, détail fondamental pour l'identification du fantôme dans le conte de Nodier, joue sans doute, de ce point de vue, le rôle d'un signe métatextuel, comme l'indique Théophile Gautier dans sa réécriture poétique du conte : « La cicatrice qu'elle porte/C'est le coup de grâce donné/À la génération morte/Par chaque siècle nouveau-né »¹³. Les analyses de Sophie Lacroix sur le goût romantique pour la ruine nous suggèrent que le sentiment de la ruine n'est guère éloigné de la mélancolie des personnages, réveillée par la disparition des fantômes. La ruine, évocation du passé qui préside à une expérience de « la présence de l'absence », devient le « foyer d'une pensée pour l'absent », entre « épreuve de la perte » et « incertitude du devenir lié à l'idée de progrès »¹⁴. À l'image de la « fonction critique de la ruine » analysée par Sophie Lacroix, on pourra aussi conclure à une fonction critique des histoires de revenants, qui tiennent ensemble enchantement passéiste et réflexion sur l'histoire.

On peut alléguer que dans la science-fiction, le traitement de la spectralité prolonge, en partie, l'imagerie développée par le récit fantastique, en reprenant un lien aux ruines et à la nostalgie, tout en donnant une nouvelle dimension aux interrogations sur le progrès et le deuil. *L'Invention de Morel* s'inscrit explicitement dans cette lignée, à ceci près que le narrateur, en s'enregistrant à son tour avec les images, parvient comme l'écrit Maurice Blanchot dans sa propre étude du roman à concrétiser son fantasme, à « modifier le passé au gré de son désir »¹⁵. La principale différence des fictions

¹⁰ Théophile Gautier, *Le Roman de la momie précédé de trois contes antiques : Une Nuit de Cléopâtre, Le Roi Candaule, Arria Marcella*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Classiques Jaunes », 2014, p. 141.

¹¹ Théophile Gautier, *Émaux et camées*, Paris, Charpentier, 1872, p. 96. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1091470>

¹² L'ellipse qui sépare les deux parties du conte coïncide avec la première grande défaite de Napoléon : « ceci se passait en 1814, dans l'intervalle de cette courte paix européenne, qui sépara la première restauration du 20 mars. » Charles Nodier, *Inès de Las Sierras*, Paris, Dumont, 1837, p. 207-208. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6509223w>

¹³ Théophile Gautier, *Émaux et camées*, éd. cit., p. 100.

¹⁴ Sophie Lacroix, *Ruine*, Paris, Éditions de la Villette, coll. « Passage 15 », 2008, p. 31.

¹⁵ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 138.

étudiées ici avec le récit fantastique tient en effet à la puissance suggestive des simulacres mis en scène, à leur pouvoir de persistance, aux promesses d'interactivité qu'ils recèlent. Ceux-ci s'avèrent en effet capables de ressusciter des êtres et des espaces disparus de façon très convaincante, au point de servir d'échappatoire aux personnages qui cherchent à fuir un monde en ruines, rendu inhabitable. L'introduction d'un changement paradigmatique dans l'univers de référence¹⁶ (et s'il existait une technologie de reproduction exacte du passé ?), permet ainsi au récit de développer les conséquences et les implications de ces inventions.

Les spectres des *Chroniques martiennes* et de *L'Invention de Morel* ne sont pas des manifestations spontanées d'une rémanence du passé, mais l'effet d'un projet démiurgique savamment concerté. Dans la nouvelle « Les longues années », par exemple, l'un des derniers colons vivants de Mars décide de construire des robots à l'effigie de sa femme et de ses enfants, pour se consoler de leur perte prématurée. Il construit donc des robots à leur effigie, dont il s'assure au préalable qu'« [ils] ne [sachent] jamais ce que sont les larmes et le chagrin »¹⁷. Mars ayant été abandonnée par les humains à cause de la guerre nucléaire survenue sur Terre, le vieux Hattaway tire aussi sa consolation de la récréation artificielle de son monde disparu, comme on l'apprend d'un de ses robots après sa mort :

[I] aimait cet endroit où il pouvait être primitif ou moderne, au gré de sa fantaisie. [...] Il avait installé tout un réseau de haut-parleurs dans la ville américaine abandonnée, en contrebas. Quand il appuyait sur un bouton, la ville s'illuminait et devenait aussi bruyante que si dix mille personnes y habitaient. On entendait des bruits d'avions, d'autos, et tout un brouhaha de conversations. [...] Avec le téléphone, nous ici, les bruits de la ville et son cigare, Mr. Hattaway était pleinement heureux.

[H]e liked it up here, where he could be primitive if he liked, or modern if he liked. [...] He wired the entire dead American town below with sound speakers. When he

*pressed a button the town lit up and made noises as if ten thousand people lived in it. There were airplane noises and car noises and the sounds of people talking. [...] With the phone ringing and us here and the sounds of the town and his cigar, Mr. Hattaway was quite happy.*¹⁸

Ce souci de maintenir, par des moyens artificiels, une présence, même amoindrie, du monde *tel qu'il a été*, se retrouve dans *L'Invention de Morel*. Morel a en effet voulu assurer l'immortalité à lui-même et à ses amis, en s'enregistrant avec eux avec sa machine et en projetant sur l'île des images indestructibles qui survivront aux ravages du temps. De fait, l'enclave insulaire subsiste, ignorée de tous, au sein d'un monde menacé. Le narrateur aborde l'île pour fuir des dangers réels, comme la persécution politique évoquée au début du roman, même s'il évoque des périls plus fantasmés, comme la menace de la surpopulation humaine, dont il prophétise les conséquences catastrophiques dans l'incipit. Si le narrateur choisit l'illusion de la machine au détriment du monde réel, c'est bien parce que ce monde artificiel se présente comme un recours désespéré contre le monde réel, « enfer sans issue pour les persécutés » [« *un infierno unánime para los perseguidos* »]¹⁹. Les simulacres technologiques offrent donc aux personnages la possibilité d'habiter un univers immuable, à l'abri du monde.

Hantise du futur et kaléidoscopie textuelle

Lus dans cette perspective, *Chroniques martiennes* et *L'Invention de Morel* pourraient bien vérifier une propriété du genre, selon laquelle « le mode principal de la science-fiction n'est pas la prophétie, mais la nostalgie » [« *the chief mode of science fiction is not prophecy, but nostalgia* »]²⁰. Il faut concéder que l'intuition exprimée dans cette phrase par l'écrivain britannique Adam Roberts ne s'inscrit pas tout à fait dans les paradigmes critiques les plus largement partagés, qui prêtent à la science-

¹⁶ Le critique Darko Suvin utilise le terme *novum* pour parler de la différence introduite entre l'univers de référence et l'univers empirique. Voir Darko Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction : études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, trad. Gilles Hénault, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et discours », 1977. Pour *L'Invention de Morel*, Borges parle d'« un [...] postulat fantastique, mais qui n'est pas surnaturel ». Jorge Luis Borges, « Préface », dans Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, éd. cit., p. 9.

¹⁷ Ray Bradbury, *Chroniques martiennes*, trad. Jacques Chambon et Henri Robillot, Paris, Gallimard, coll. « Folio Science-fiction », 2001, p. 293.

¹⁸ Ray Bradbury, *The Martian Chronicles*, Princeton, Bantam Books, 2008, p. 164 ; trad. cit., p. 294. Désormais *Martian Chronicles*.

¹⁹ *Invención de Morel*, p. 14 ; trad., p. 12.

²⁰ Adam Roberts, *Science Fiction*, Taylor et Francis, p. 33.

fiction une dimension prospective plutôt que rétrospective. Centré sur l'innovation technologique, sur les thèmes de l'altérité, et sur l'imagination de temporalités d'après la catastrophe dans le cas des fictions de fin du monde, le genre science-fictionnel se caractérise en effet par l'élaboration de « fictions de mondes possibles », quoique celles-ci ne se réduisent pas à l'utopie, et qu'elles soient profondément travaillées par les préoccupations présentes des auteurs. Non sans susciter, en réaction, des analyses qui valorisent la puissance spéculative des projections futuristes du genre²¹, de nombreux travaux en langue française ont développé une grille de lecture de ces récits à partir du concept de « présentisme » de François Hartog²², se rendant par là attentifs à des œuvres qui décrivent, pour reprendre une expression d'Irène Langlet, « une catastrophe du temps, bloqué dans le présent, où l'histoire ne progresse plus »²³. Étudiées selon cette grille, les fictions abordées dans cet article s'exerceraient moins à l'imaginaire d'un futur positif ou catastrophique, qu'elles ne symboliseraient une expérience trouble du temps.

La présence de mondes artificiellement reconstruits d'après des modèles idéaux d'un passé proche ou primitif semble avoir pour revers une hantise du futur, qui s'incarne dans le motif des ruines. Le roman de Bioy Casares est précisément marqué par l'intermittence de deux états superposés du monde : d'une part l'éternelle boucle temporelle sauvegardée et projetée par la machine, d'autre part le monde réel, en ruines, qui réapparaît lorsque le système d'alimentation électrique de la machine, tributaire de la marée, tombe en panne. Le narrateur découvre à cette occasion que tout organisme enregistré par les récepteurs de la machine pourrit et meurt, de sorte que seules « les copies survivent, incorruptibles » [« *las copias sobreviven, incorruptibles* »]²⁴. Après avoir contemplé les effets médusants de la superposition de ces temporalités dans un même espace, le narrateur fait à son tour l'expérience d'un dédoublement de soi, lorsqu'il assiste, mourant, au spectacle produit par la réunion de son image avec celle de Faustine. Cette

cohabitation de deux époques au sein d'un même espace se retrouve dans les *Chroniques martiennes*, dans une scène où à la faveur d'une mystérieuse conjoncture, un Terrien et un Martien se découvrent capables de communiquer avec l'autre, tout en se situant à deux époques différentes. Là où le Terrien, Tomás, essaie de montrer au Martien sa propre colonie, avec les fusées, à côté des ruines de Mars, le Martien ne voit que sa propre cité florissante. Répondant aux protestations de Tomás, qui prétend que le Martien n'est qu'une vision du passé surgie dans son présent, le Martien renverse la perspective et propose au Terrien de voir, dans les ruines martiennes, non le passé de Mars, mais le spectre de son futur à lui :

Qui a envie de voir le Futur, est-ce *seulement* imaginable ? On peut faire face au Passé, mais songer... les colonnes écroulées, dites-vous ? Et la mer vide, les canaux à sec, les jeunes filles mortes, les fleurs flétries ? [...] Qu'est-ce qui vous assure que ces temples ne sont pas ceux de votre propre civilisation d'ici une centaine de siècles, en ruine, brisés ?

[*Who wants to see the future, who ever does? A man can face the Past, but to think – the pillars crumbled, you say? And the sea empty, and the canals dry, and the maidens dead, the flowers withered? [...] How do you know that those temples are not the temples of your own civilization one hundred centuries from now, tumbled and broken?*]²⁵

Les visions auxquelles sont soumis les personnages des *Chroniques martiennes* rendent sensible une hésitation permanente entre regard *prospectif* et *rétrospectif*. Mars devient ainsi le théâtre d'une expérience trouble du temps, le passé auquel renvoient les ruines martiennes étant constamment rapporté au futur de la Terre : « un jour la Terre sera comme Mars aujourd'hui. Ça nous dégrisera. C'est une leçon de choses sur la notion de civilisation » [« *one day Earth will be as Mars is today. This will sober us. It's an object lesson in civilizations* »]²⁶. Cet aspect du recueil fait écho au propre commentaire de Bradbury sur son œuvre, lorsqu'il observe la similitude des Martiens de son invention avec les vestiges de l'Égypte antique :

²¹ Irène Langlet, *Le Temps rapaillé : science-fiction et présentisme*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2020.

²² François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2015.

²³ Irène Langlet, « Science-fiction et fin du monde : l'apocalypse et les usages partiels du genre (compte-rendu multiple) », *ReS Futuræ. Revue d'études sur la science-fiction*, n°14, novembre 2019. URL : <https://journals.openedition.org/resf/4134>

²⁴ *Invenición de Morel*, p. 113 ; trad., p. 104.

²⁵ *Martian Chronicles*, p. 86 ; trad., p. 141-142.

²⁶ *Ibid.*, p. 55 ; trad., p. 97.

Sans le savoir, j'avais été le fils de Toutankhamon tout le temps où je traçais les hiéroglyphes du monde Rouge, persuadé que c'était le futur que je faisais pousser jusque dans les passés les plus poussiéreux.²⁷

Incidentement, les remarques de Bradbury dans cette préface révèlent la convergence entre l'imaginaire prospectif de la science-fiction déployé dans son livre, et celui, rétrospectif, de la mythologie égyptienne, la référence au temps futur se mêlant à l'évocation (accidentelle, selon Bradbury, mais probablement mûrie en réalité) du passé. Cette coexistence de plusieurs régimes temporels exprime un effet de dérèglement du temps analogue à l'image du « kaléidoscope » convoquée par un des colons des *Chroniques martiennes* :

Tout est fou ici, le sol, l'air, les canaux, [...] les horloges. Même celle que j'ai se comporte bizarrement. Même le temps est fou ici. [...] Vous savez ce qu'est Mars ? C'est comme un truc que j'ai eu à Noël il y a de ça soixante-dix ans – j'sais pas si vous en avez jamais eu un –, on appelait ça un kaléidoscope, des cristaux, des morceaux de tissu, des perles et de la verroterie. On tournait ça vers le jour, on regardait dedans et c'était à couper le souffle. Tous ces motifs ! Eh bien, c'est Mars. Profitez-en.

[*Everything's crazy up here, the soil, the air, the canals, the natives (I never saw any yet but I hear they're around), the clocks. Even my clock acts funny. Even time is crazy up here. [...] You know what Mars is? It's like a thing I got for Christmas seventy years ago don't know if you ever had one they called them kaleidoscopes, bits of crystal and cloth and beads and pretty junk. You held it up to the sunlight and looked in through at it, and it took your breath away. All the patterns! Well, that's Mars. Enjoy it.*]²⁸

Nostalgies meurtrières

Les possibilités d'échappatoire à la fuite du temps et à la catastrophe recèlent enfin de nombreux pièges sous des dehors paradisiaques. L'univers recréé par Morel sous les traits d'une pastorale moderne fait figure de totalité idéale, mais les ambivalences de ce monde, annoncées par l'expression d'« hostile miracle » [« *adverso*

milagro »]²⁹ dans l'incipit se signalent par le kitsch appuyé, et donc suspect, de l'univers projeté, idylle en forme de sempiternelle *garden party*, avec ses vêtements démodés et les insupportables ritournelles de *Valencia* et de *Tea for Two* sur le phonographe. Quel mode d'existence accorder à cette projection, dont il n'est pas certain que les protagonistes aient une conscience ? Faut-il croire à leur insouciance et à leur bonheur sans tache ? Autant que puisse en juger le narrateur, la toute dernière séquence de la « semaine éternelle » montre Morel déclarant à ses amis qu'il ne les a réunis qu'afin de les enregistrer à leur insu, et de « créer », au prix de leur mort, « une sorte de paradis terrestre » [« *un paraíso muy bueno* »]³⁰. Pour les habitants de l'île, la semaine idéale se clôt à chaque cycle sur la perspective effroyable de leur mort prochaine. Le narrateur croit en outre déceler un motif égoïste dans le projet de Morel : « Faustine évitait sa compagnie ; lui, alors, trama la semaine éternelle, la mort de tous ses amis, pour atteindre à l'immortalité avec Faustine » [« *Faustine evitaba su compañía; él, entonces, tramó la semana, la muerte de todos sus amigos, para lograr la inmortalidad con Faustine* »]³¹. Mais quel prix accorder, sur le plan éthique, à une telle immortalité, de surcroît acquise au prix du meurtre et du suicide ? Si le roman fait ressortir l'ambiguïté du projet démiurgique de Morel, il importe de mesurer celle du regard porté par le narrateur sur l'univers recréé par la machine. L'interprétation intéressée, parfois délirante, qui naît des conjectures du narrateur, encourage ce dernier à substituer à l'histoire de Faustine, dont la totalité demeure à lui et à nous inaccessible, son propre fantasme amoureux, en disputant la place de Morel auprès de la jeune femme :

J'étais vexé par la dépendance des images (en particulier, de Morel avec Faustine). Maintenant, plus : je suis entré dans cet univers ; on ne peut plus supprimer l'image de Faustine sans que la mienne disparaisse.

[*Me vejó la dependencia de las imágenes (en especial, de Morel con Faustine). Ahora no: entré en ese mundo; ya no*

²⁷ *Ibid.*, p. 12.

²⁸ *Ibid.*, p. 79-80 ; trad., p. 133.

²⁹ *Invenición de Morel*, p. 14 ; trad., p. 11.

³⁰ *Ibid.*, p. 116 ; trad., p. 106.

³¹ *Ibid.*, p. 121 ; trad., p. 110.

puede suprimirse la imagen de Faustine sin que la mía desaparezca.]³²

Le narrateur s'enregistre en jouant le rôle d'un des convives de Morel, et insère dans la trame des images des gestes et des phrases destinées à mystifier un hypothétique spectateur et à lui faire croire qu'il fait partie des convives de Morel. La cruauté de ce fantasme de possession, particulièrement dérangeante à l'égard d'une femme dont le consentement est impossible, permet une réflexion secondaire sur la consommation prédatrice des simulacres, et sur l'usage intéressé, non dénué de violence, que chacun peut faire des récits et des images d'un passé mort, idéalisé, dans le roman, au prisme de l'obsession amoureuse.

Les *Chroniques martiennes* invitent d'une manière différente le lecteur à réfléchir aux faux-semblants du paradis terrestre entrevu par les Terriens arrivant sur Mars. La planète dissimule elle aussi un piège mortel, car c'est pour tuer les Terriens que les Martiens se déguisent, en imitant à la perfection les personnes disparues de leur entourage grâce à leurs pouvoirs de suggestion mentale. À cette fin, les Martiens tirent parti des souvenirs des colons, à la mémoire desquels ils accèdent grâce à leurs pouvoirs télépathiques. Ils recréent une vision idyllique de l'Amérique rurale, principalement élaborée d'après les souvenirs d'enfance du capitaine Black, doyen de l'expédition. Au moment d'atterrir sur Mars, celui-ci découvre avec ses acolytes : « une gentille petite ville, tranquille et verdoyante, qui ressemble beaucoup à la bourgade vieillot où je suis né. Elle me plaît bien » [« *It's a good, quiet green town, a lot like the old-fashioned one I was born in. I like the looks of it* »]³³, et remarque : « Je n'y vois rien qui soit postérieur à 1927 » [« *I don't see a thing, myself, older than the year 1927* »]³⁴. À la vision idyllique de la terre d'enfance succède la rencontre des parents et des amis des membres de l'équipage, morts des années auparavant. Cette rencontre suscite chez les astronautes une euphorie comparable à une cure de jouvence : dès qu'il aperçoit ses parents, le capitaine Black, âgé d'environ cinquante ans, « avala les

marches comme un enfant pour les rejoindre » [« *he ran up the steps like a child to meet them* »]³⁵. Plusieurs hypothèses se présentent aux astronautes déconcertés : une hallucination, un improbable voyage dans le temps, ou bien la possibilité qu'une colonie de Terriens les ait précédés sur Mars à l'époque de la Première Guerre mondiale. Une dernière hypothèse est avancée par une femme qui se présente comme la grand-mère d'un autre membre de l'équipage : la paisible Amérique rurale, miraculeusement ressuscitée aux yeux des astronautes, est comme une seconde chance donnée aux morts :

C'est un monde où l'on a une deuxième chance. Personne ne nous a dit pourquoi. Mais personne ne nous a dit pourquoi nous étions sur la Terre, non plus. Cette autre Terre, je veux dire. Celle d'où vous venez. Comment savoir s'il n'y en avait pas encore *une autre* avant celle-là ?

[*It's a world and we get a second chance. Nobody told us why. But then nobody told us we were on Earth, either. That other Earth, I mean. The one you came from. How do we know there wasn't another before that one?*]³⁶

Ce réconfort métaphysique est de courte durée, et le capitaine Black découvre à ses dépens que l'enchantement auquel ont succombé lui et ses hommes dissimule un horrible piège. Sans défense, endormis auprès de ceux qu'ils croient être leurs familles, les astronautes sont assassinés par les Martiens. De façon étonnante, la fin du récit ne coïncide pas tout à fait avec le dévoilement du monde martien dissimulé derrière cette mise en scène macabre. Au contraire, l'illusion persiste au-delà de la mort des colons, le temps pour les Martiens, toujours déguisés en humains, d'enterrer les seize astronautes :

De chaque maison sortirent de petits cortèges solennels portant des caisses oblongues, et, dans la rue ensoleillée, en larmes, s'avancèrent les grand-mères, mères, sœurs, frères, oncles et pères pour se rendre au cimetière où des fosses fraîchement creusées s'ouvraient au pied de nouvelles pierres tombales. [...] Papa et maman Black étaient là, avec l'aîné des deux frères, Edward, en pleurs, et voilà que leurs traits familiers se décomposaient pour prendre un tout autre aspect. [...] Quelqu'un parla à voix

³² *Ibid.*, p. 123 ; trad., p. 112-113.

³³ *Martian Chronicles*, p. 35 ; trad., p. 69.

³⁴ *Ibid.*, p. 37 ; trad., p. 71.

³⁵ *Ibid.*, p. 44 ; trad., p. 81.

³⁶ *Ibid.*, p. 41 ; trad., p. 78.

basse du « décès inattendu et soudain de seize braves garçons pendant la nuit »...

[From every house in the street came little solemn processions bearing long boxes, and along the sun - filled street, weeping, came the grandmas and mothers and sisters and brothers and uncles and fathers, walking to the churchyard, where there were new holes freshly dug and new tombstones installed. [...] Mother and Father Black were there, with Brother Edward, and they cried, their faces melting now from a familiar face into something else. Someone murmured about "the unexpected and sudden deaths of sixteen fine men during the night"...]»³⁷

L'accomplissement du rituel d'enterrement par les Martiens, dont l'affliction semble sincère, rouvre *in extremis* le sens de la nouvelle, lui imprimant une étrange poésie morbide au-delà de la tonalité horrifique, et relançant un questionnement sur la finalité réelle du simulacre martien. La fin du texte fait écho, en la renversant, à une idée soumise par un astronaute à ses camarades, celle d'une psychose consécutive à un phénomène d'autosuggestion : les colons terriens auraient recréé à l'identique leur région natale pour guérir du mal du pays, au point de croire eux-mêmes qu'ils habitent sur Terre. Ici, tout se passe comme si les Martiens, en réfléchissant l'apparence idéalisée des Terriens, succombaient *in extremis* au pouvoir suggestif de leurs propres simulacres : l'utopie artificielle excède, comme déracinée, la fonction pour laquelle elle a été créée, et charme jusqu'à ses propres créateurs.

Par des voies différentes, Bioy Casares et Bradbury referment ainsi, dans la violence, le piège de l'illusion à la fois sur ses spectateurs subjugués, sur ses habitants et sur ses créateurs. Mais contrairement à ce qui arrive dans *L'Invention de Morel*, la structure épisodique des *Chroniques martiennes* permet à Bradbury d'approfondir ce thème à travers des jeux de variations. Dans la suite du roman, en effet, les vestiges martiens et les rares habitants qu'ils abritent continuent de présenter aux humains des images imparfaites de leurs proches disparus, comme dans la nouvelle « Le Martien », qui se déroule des années après la Troisième expédition, sur une Mars entièrement colonisée, et débarrassée de presque tous ses habitants autochtones. L'un des derniers Martiens, en quête d'un foyer, se manifeste

auprès d'un vieux couple sous les traits de Tom, leur fils décédé plusieurs années auparavant. D'autres Terriens croient pourtant reconnaître chez le Martien telle ou telle personne disparue de leur entourage : de fait, le Martien ne peut s'empêcher de reproduire avec son corps la forme de leurs souvenirs, exploitant de façon tragique et involontaire la nostalgie des Terriens. Lorsque les Terriens abusés se précipitent sur le Martien pour le « revendiqu[er] », le conte finit sur un drame : réduit à l'état de « cire molle qui se modelait selon leurs pensées » [*« melting wax shaping to their minds »*]³⁸, le Martien meurt en se dissolvant : « mille visages en un, un œil bleu, l'autre doré, les cheveux à la fois bruns, roux, blonds, noirs, un sourcil épais, l'autre moins, une grosse main, l'autre petite » [*« his face all faces, one eye blue, the other golden, hair that was brown, red, yellow, black, one eyebrow thick, one thin, one hand large, one small »*]³⁹. Le renversement qui fait passer les Martiens du statut d'agresseurs à celui de victimes n'est, dans les *Chroniques martiennes*, qu'un exemple parmi d'autres des nombreux renvois spéculaires que Bradbury ménage entre Martiens et Terriens. Alors que la première nouvelle calquait, de façon parodique, le mode de vie des Martiens sur celui de la classe moyenne des banlieues étasuniennes – la première expédition y était d'ailleurs repoussée par la violence –, dans les autres nouvelles, les restes de la civilisation martienne sont ceux d'une société beaucoup plus évoluée sur les plans technologique, spirituel et moral. Peu nombreux sont pourtant ceux capables de comprendre la valeur de ces vestiges. En effet, la nostalgie de la Terre se traduit, dans les premières années de la colonisation, par une tentative de reproduction exacte du mode de vie américain sur Mars. Partis de la Terre pour « échapper à [...] la politique, la bombe atomique, la guerre, les groupes de pressions, les préjugés, les lois » [*« to get away from things politics, the atom bomb, war, pressure groups, prejudice, laws »*]⁴⁰, les colons arrivent « armés de marteaux pour reforger ce monde étrange, lui donner un aspect familier, en écraser toute l'étrangeté » [*« men with hammers in their hands to beat the strange world into a shape that was*

³⁷ *Ibid.*, p. 48 ; trad., p. 86-87.

³⁸ *Ibid.*, p. 130 ; trad., p. 246.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 132 ; trad., p. 248.

familiar to the eye, to bludgeon away all the strangeness »]⁴¹.

Certains personnages, comme l'archéologue Jeff Spender qui accompagne la Quatrième expédition, se révoltent contre ce processus, au nom de la civilisation martienne disparue. Or, davantage que d'un souci scientifique de conservation des ruines, la révolte désespérée de Spender semble procéder de la nostalgie d'un futur non advenu. Comme l'indique l'expression : « un monde de rêve désormais mort » [« *a dead, dreaming world* »]⁴², employée à propos des ruines, Mars représente pour Spender une version idéale de ce que l'humanité aurait pu devenir si elle avait cessé à temps la course mortifère au progrès. Elle est le fruit d'une évolution historique divergente que l'humanité aurait échoué à accomplir : « ce que ces Martiens possédaient était largement aussi bien que tout ce que nous pourrions jamais espérer obtenir. Ils se sont arrêtés là où nous aurions dû le faire il y a cent ans. » [« *what these Martians had was just as good as anything we'll ever hope to have. They stopped where we should have stopped a hundred years ago* »]⁴³. L'un des traits essentiels des deux romans nous semble précisément reposer dans ce geste énigmatique, qui consiste à chercher à sauver ce qui n'a d'existence que sous forme de ruines ou de fantômes. On peut sans doute déceler ici l'ambiguïté du désir rétrotopique qui anime les personnages. Le souhait, commun au narrateur de *L'Invention de Morel* et aux personnages des *Chroniques martiennes*, de poursuivre leur existence au milieu des ruines, en compagnie des spectres d'un passé mort, comme s'ils étaient eux-mêmes des habitants de ce monde, serait-il l'expression d'un sentiment d'époque ? Constat amer d'« un retour impossible [...] exprimant un désir pour ce qui manque, un désir de créer ou de reconstruire ce qu'on ne peut jamais posséder »⁴⁴ ? Ou bien critique d'une humanité incapable d'imaginer son futur autrement qu'au prisme du « prototype de notre passé primitif »⁴⁵ – expression employée dans le roman *Solaris* de Stanisław Lem – ou du moins, d'une

version susceptible d'accueillir nos désirs et nos fantasmes ?

En conclusion, l'instrumentalisation malveillante des images du passé, l'impossibilité de rejoindre ces mondes sans les détruire ou sans mourir soi-même sanctionne, dans *L'Invention de Morel* et les *Chroniques martiennes*, l'impossibilité du désir rétrotopique, mais sans nier sa force d'enchantement, ce que souligne, ici et là, la référence au mythe de l'âge d'or, sous le masque kitsch ou *vintage* de la pastorale ou du jouet d'enfant. Mais alors que Bioy Casares abandonne son personnage à l'incertitude, la dernière nouvelle des *Chroniques martiennes* laisse entrevoir une issue, en mettant en scène une famille fuyant sa propre planète en ruines pour habiter les ruines de Mars, et jetant au feu toute illusion passéiste – ce que symbolise l'autodafé des livres terriens et de la carte du monde. Est-ce à ce prix que Mars peut devenir un asile, un moyen de relever le « défi de la modernité », selon Bauman paraphrasant Gramsci : vivre « sans illusions et sans être désillusionné »⁴⁶ ? Gageons cependant que cette démystification peut aussi être le produit de la lecture, grâce au décentrement ironique de la narration, et d'une mise en abyme du regard des personnages sur ces univers, au service d'une meilleure compréhension des charmes et des illusions passéistes.

Bibliographie

- BASSET, Karine et BAUSSANT, Michèle, « Utopie, nostalgie : approches croisées », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, n° 22, Chaire de recherche du Canada en histoire comparée de la mémoire, juin 2018. URL : <https://journals.openedition.org/cm/3023>
- BAUMAN, Zygmunt, *Retrotopia*, trad. Frédéric Joly, Paris, Premier Parallèle, 2019.

⁴¹ *Ibid.*, p. 78 ; trad., p. 130.

⁴² *Ibid.*, p. 49 ; trad., p. 88.

⁴³ *Ibid.*, p. 64 ; trad., p. 109.

⁴⁴ Karine Basset et Michèle Baussant, « Utopie, nostalgie : approches croisées », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, n°22, Chaire de recherche du Canada en histoire comparée de la mémoire, juin 2018 / URL : <https://journals.openedition.org/cm/3023>

⁴⁵ Stanisław Lem, *Solaris*, trad. Jean-Michel Jasienko, Paris, Gallimard, coll. « Folio Science-fiction », 2017, p. 116.

⁴⁶ Zygmunt Bauman, *Retrotopia*, trad. Frédéric Joly, Paris, Premier Parallèle, 2019.

- BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel*, Madrid, Alianza Editorial, coll. « El libro de bolsillo », 1991 ; *L'Invention de Morel*, trad. Armand Pierhal, Paris, 10/18, 1992.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- BOZZETTO, Roger, « L'Invention de Morel. Robinson, les choses et les simulacres », *Études françaises (Montréal)*, vol. 35, n°1, 1999, p. 65-77.
- BRADBURY, Ray, *The Martian Chronicles*, Princeton, Bantam Books, 2008 ; *Chroniques martiennes*, trad. Jacques Chambon et Henri Robillot, Paris, Gallimard, coll. « Folio Science-fiction », 2001.
- BURCH, Noël, *La Lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007.
- DEMANZE, Laurent, « En compagnie des spectres », *NRF*, n° 602, octobre 2012, p. 98-110.
- DERRIDA, Jacques, *Échographies de la télévision : entretiens filmés*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1996.
- GAUTIER, Théophile, *Émaux et camées*, Paris, Charpentier, 1872.
- , *Le Roman de la momie précédé de Trois contes antiques : Une Nuit de Cléopâtre, Le Roi Candaule, Arria Marcella*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Classiques Jaunes », 2014.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2015.
- LACROIX, Sophie, *Ruine*, Paris, Éditions de la Villette, coll. « Passage 15 », 2008.
- LANGLET, Irène, « Science-fiction et fin du monde : l'apocalypse et les usages partiels du genre (compte-rendu multiple) », *ReS Futuræ. Revue d'études sur la science-fiction*, n°14, novembre 2019. URL : <https://journals.openedition.org/resf/4134>
- , *Le Temps rapaillé : science-fiction et présentisme*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2020.
- LEM, Stanisław, *Solaris*, trad. Jean-Michel Jasienko, Paris, Gallimard, coll. « Folio Science-fiction », 2017.
- LÓPEZ PELLISA, Teresa, « Virtualidades distópicas en la ficción analógica: La Invención de Morel, de Adolfo Bioy Casares », *Revista Iberoamericana*, vol. 78, n°238-239, Liverpool University Press, juin 2012, p. 73-89.
- NODIER, Charles, *Inès de Las Sierras*, Paris, Dumont, 1837.
- RABATE, Dominique, « Impuissances et rémanences de la disparition : le spectre » dans Jutta FORTIN et Jean-Bernard VRAY (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », p. 247-264.
- ROBERTS, Adam, *Science Fiction*, Taylor & Francis, 2000.
- SUVIN, Darko, *Pour une poétique de la science-fiction: études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, trad. Gilles Hénault, Montréal, Canada, Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et discours 3 », 1977.

L'uchronie régressive de la trilogie *Retour vers le futur*

Robin Hopquin
Université de Caen Normandie

Alors que les productions contemporaines s'inspirent volontiers de l'imagerie de la décennie 1980 en la fantasmant, la trilogie culte *Retour vers le futur* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985, 1989, 1990) se projette quant à elle vers celle des années 1950. Si l'on peut y voir la traditionnelle relecture de leur enfance par les générations successives, les décennies 1950 et 1980 se rejoignent dans leur propension à être perçues à travers les images d'une industrie hollywoodienne de grand spectacle familial, qu'elles soient celle du Cinemascope et du Technicolor dans les années 1950 ou du « retour au *happy end* » et de « l'incitation à retomber en enfance »¹ dans les années 1980. De fait, de la même manière qu'il inspire la production actuelle, le cinéma des années 1980 « se fonde aussi sur le mythe d'une époque historique bien précise : un « âge d'or » situable entre les années 1950 et 1960 »². La saga *Retour vers le futur* est caractéristique de cette projection vers le passé, puisque le 1955 vers lequel Marty revient plusieurs fois dans la série est représenté comme « un âge d'or pour la petite ville d'Hill Valley »³.

Retour vers le futur est sans doute l'un des meilleurs exemples de fiction rétrotopique. Non pas seulement parce qu'il s'agit dans les différents épisodes de revenir vers une époque fantasmée (celle des années 1950 dans les volets 1 et 2 ; celle de la fin du XIX^e siècle dans le volet 3), mais également parce que ce retour doit permettre de régler les problèmes de la société américaine des années 1980, qui ne sont pas sans évoquer les différentes régressions listées par Zygmunt Bauman

dans son ouvrage⁴, que ce soit le « retour aux tribus » en germe dans l'image de la petite ville et de la bande de Biff Tannen (Thomas F. Wilson) ou le « retour aux inégalités » symbolisé par la pauvreté de la famille de Marty McFly (Michael J. Fox). Le premier volet ne cache pas les problèmes sociétaux de son temps qu'il synthétise et caricature *via* la famille McFly, figure martyre et grotesque à la fois. La famille de Marty vit dans la misère, sans aucun horizon d'avenir : lors de sa première apparition, la mère, Lorraine (Léa Thompson), se remémore avec une tendresse teintée d'amertume sa rencontre avec son mari, tandis que le père, George (Crispin Glover), regarde un *TV show* en noir et blanc. Marty est lui-même effrayé par le futur quand il explique à Jennifer (Claudia Wells), sa petite amie, la raison pour laquelle il ne parvient pas à envoyer l'une de ses chansons à une maison de disques : « imagine qu'ils me disent "inutile d'insister, vous n'avez aucun avenir" » [« *what if they say "get out of here kid, you've got no future"* »]. L'ouverture de *Retour vers le futur* dépeint une société américaine craintive, gangrenée par les injustices et le défaitisme. Dès lors, l'enjeu sans cesse renouvelé des récits est de remédier à cette peur du futur – ciblée par Bauman comme étant la raison profonde de la rétrotopie – en retournant dans le passé.

S'il y a là un paradoxe apparent c'est qu'il constitue la matière même de la série. L'idéal passéiste doit infuser le présent, non sans en passer par quelques entorses fondamentales faites aux lois des voyages dans le temps, puisque, malgré les imprécations de Doc (Christopher Lloyd) de ne pas altérer le cours des événements, les deux

¹ Emiliano Morreale, « Regarder les années 1980. *Vintage*, mise en abyme et romans d'apprentissage », *Vertigo*, n° 44, 2012, p. 77.

² *Ibid.*

³ Bernice M. Murphy, « You Space Bastard ! You Killed My Pines !: *Back to the Future*, Nostalgia and the Suburban Dream », dans Sorcha Ni Fhlainn (dir.), *The World of Back to the Future : a Critical Essay*, Jefferson, North Carolina and London, Macfarland and Company, 2010, p. 52 : « *A golden age for the town of Hill Valley* ». Toutes les traductions sont de l'auteur, sauf mention contraire.

⁴ Zygmunt Bauman, *Retrotopia*, Paris, Premier Parallèle, 2019.

personnages répètent inlassablement les mêmes manipulations temporelles au profit de la famille de Marty. Pour le dire autrement, le caractère rétrotopique de la trilogie est sous-tendu par une dimension uchronique⁵, dans un mouvement à la fois analogue et contradictoire. Il y a bel et bien une projection dans un passé fétichisé, mais au profit d'une altération de la chaîne des événements diégétiques.

Je propose d'analyser les conséquences de cette double dynamique qui est le cœur du propos politique de la trilogie, ainsi que de la nostalgie ambivalente qu'elle dispense. D'un côté, comme de nombreux commentateurs l'ont souligné, il est clair que la dimension remédiate des récits est profondément conservatrice, jusqu'à s'aligner sur l'idéologie reaganienne des années 1980. Il s'agira d'abord d'analyser cet aspect politique de *Retour vers le futur*, en remarquant à quel point cette position s'entretient grâce à une hiérarchisation des différents mondes possibles présentés dans la série. D'un autre côté, les passés filmés sont explicitement montrés comme des fantasmes cinématographiques, si bien que la nostalgie dispensée par la trilogie agit à la fois au premier degré et comme une mise en abyme de son propre fétichisme. L'enjeu sera alors de montrer comment la série crée une uchronie postmoderne dont la nostalgie est l'élément moteur. Plus globalement, cette analyse aura pour but de dégager un mode d'expression rétrotopique original que l'on pourrait désigner par le terme d'uchronie régressive : une altération temporelle changeant le cours des événements mais fondée sur la fixation du passé, autant sur le plan idéologique que formel.

Une uchronie reaganienne

La notion d'uchronie est assez peu utilisée dans les analyses de *Retour vers le futur*, les chercheurs lui préférant le qualificatif « d'utopie »⁶ alors même

qu'il s'agit d'une imprécision. La petite ville d'Hill Valley est en effet un non-lieu (*u-topia*), comme l'indique la géographie absurde de son toponyme, mais elle est le théâtre d'évolutions loin d'en faire automatiquement un lieu idéal : la version originale de 1985 qui ouvre le premier opus (1985A⁷), le futuriste 2015 ou l'alternative cauchemardesque de 1985 dominée par l'empire de Biff Tannen (1985C) dans le deuxième épisode ne font pas de la petite ville un modèle désirable. S'il existe bien une utopie, celle-ci est avant tout nostalgique puisqu'elle se situe dans les années 1950, qu'elles soient celles du premier opus dans lequel Marty doit rétablir la romance entre ses parents avant de revenir à son époque (1955A et B, je reviendrai sur cette typologie) ou du deuxième volet (1955B et C) où il s'agit de retrouver le jeune Biff Tannen pour lui soutirer le magazine comportant tous les résultats sportifs du xx^e siècle qui lui permet de construire sa fortune conduisant à cette vision horrifique de 1985 (1985C). De même, on pourrait voir une version idéale d'Hill Valley dans le 1985 de la fin du premier épisode (1985B) dans lequel la famille de Marty est devenue un modèle de réussite. Toutes ces manipulations temporelles soulignent finalement qu'Hill Valley ne fait qu'évoluer entre positions utopiques (1985B, 1955A et B), dystopiques (1985C, voire 1985A) ou plus neutres (2015, 1885 dans le 3^e volet) en fonction du temps et non du lieu. C'est-à-dire que la série invente avant tout un temps alternatif, parfois positif, parfois négatif, qui se matérialise dans un lieu imaginaire.

Cette distinction ne discrédite en rien les analyses antérieures proposées selon le modèle de l'utopie puisque les termes s'entremêlent volontiers, mais elle nous permet d'approcher avec plus de finesse les conséquences occasionnées par la sédimentation des différentes strates temporelles dans la série. Les métamorphoses d'Hill Valley façonnent un univers fictionnel implicitement hiérarchisé entre les « bonnes » et les « mauvaises » alternatives. Cette organisation classe fatalement les différents mondes

⁵ L'uchronie désigne littéralement un temps qui n'existe pas. Il s'agit d'une utopie temporelle réorganisant la chaîne causale des événements, afin d'écrire une histoire réinventée. La saga *Retour vers le futur* répond bien aux deux impératifs de l'uchronie : elle contient un point de divergence (même plusieurs), c'est-à-dire un moment précis du récit qui entraîne un basculement des événements tels qu'on les connaît, et elle est bien une réécriture des événements passés et présents.

⁶ Dans l'ouvrage de référence de Sorcha Ni Fhlainn déjà cité, on compte cinq occurrences du terme « *utopia* », mais aucune de « *uchronia* ».

⁷ Je reprends la logique de la terminologie de Sorcha Ni Fhlainn (dir.), *op. cit.*, composée de lettres (A, B, C), même si le résultat est différent : je nomme « 1985A » l'époque qui ouvre le premier volet plutôt que « 1985 », car cela évite de postuler qu'il y a une ligne temporelle originelle.

présentés en termes de valeurs, dont la prétention à être la « bonne » ou la « mauvaise » version du réel dépend avant tout d'impératifs idéologiques.

En effet, *Retour vers le futur* construit d'abord une version idéalisée des années 1950, que Michael Dwyer nomme les « *fantasy fifties* »⁸, mises en scène dans un assemblage de couleurs saturées rappelant le Technicolor [fig. 1] et de références répétées au rêve, que ce soit la réplique de Marty à son entrée dans Hill Valley (« *this has got to be a dream* ») ou la chanson de The Chordettes *Mr Sandman* aux paroles évocatrices (« *Mr Sandman bring me a dream* »).



Fig. 1 – La palette chromatique d'Hill Valley est composée du rouge, du vert et du bleu, soit les trois couleurs du procédé Technicolor trichrome (celui majoritairement utilisé dans les années 1950).

L'onirisme volontaire qui sous-tend la représentation de la petite ville « suggère qu'à l'époque de la sortie du film, la culture américaine rêvait d'un retour aux années 1950 »⁹. Cette lecture met en valeur le processus d'aseptisation à l'œuvre dans *Retour vers le futur*. 1955 est débarrassé de tous ses éléments problématiques, de la Guerre froide à la ségrégation en passant par les prémices des conflits générationnels, alors même que ces derniers sont à la source de la création du *teen movie* que *Retour vers le futur* imite¹⁰. Au contraire, le premier volet est transformé en une sorte de *chick flick* au masculin¹¹,

ce sous-genre du *teen movie* focalisé sur la réhabilitation d'une adolescente vis-à-vis des normes de son genre, qui trouve dans le paradoxe temporel du film une matière tout à fait originale puisque c'est le fils qui apprend au père à se comporter comme un homme, ce qui consiste essentiellement à savoir séduire une femme et à se défendre contre les brutes.

Nous pouvons tirer deux conclusions de ces constatations. Tout d'abord, la trilogie est sensible au « mythe nostalgique incarné par la politique culturelle de l'ère Reagan et le désir de retrouver et de se réconcilier avec un passé conçu en termes idéalisés et romantisés »¹². Dans ses discours, Ronald Reagan n'hésite pas à en appeler à une « version fantasmée des années 1950, [perçues] comme un lieu stable, anhistorique et continuellement accessible »¹³. Les années 1950 représentent ainsi une « utopie régressive » dans le sens qu'en donne Peter Murvai, « un passé largement idéalisé »¹⁴ vers lequel projeter ses rêveries du bon vieux temps. En même temps, ce que l'analogie avec le *chick flick* fait comprendre, c'est que cette nostalgie n'est pas inerte : il s'agit bien de corriger un défaut, incarné par la masculinité défaillante du père, qui se répercute sur la société américaine des années 1980. La figure du père est mise à mal au début de *Retour vers le futur*, mais c'est bien sa réhabilitation à la fin du premier volet qui propulse la famille McFly dans le camp des vainqueurs, redorant alors symboliquement le blason de l'Amérique moyenne. La trilogie est en cela perméable à l'idéologie paternaliste revendiquée par le parti conservateur au pouvoir.

⁸ Michael Dwyer, « "Fixing" the Fifties : Alex P. Keaton and Marty McFly » dans Kimberly R. Moffitt et Duncan A. Campbell (dir.), *The 1980's, a Critical and Transitional Decade*, Plymouth, Lexington Books, 2011, p. 202.

⁹ *Ibid.* : « [It] suggests that the time of the film's release American culture was dreaming of a return to the 1950s ».

¹⁰ Voir Timothy Shary, *Teen Movies. American Youth on Screen*, London, Wallflower Press, 2005. Voir notamment la partie sur la délinquance juvénile à l'écran, p. 21-27.

¹¹ Adrienne Boutang et Célia Sauvage, *Les Teen Movies*, Paris, Vrin, 2011. Voir la sous-partie « *Hell is a teenage girl* » du premier chapitre (p. 54-68).

¹² Stephen Prince, *Visions of Empire : Political Imagery in Contemporary American Film*, Praeger, 1992. Cité par Joseph Schmickrath, « "Historical Time Flux" : *Back to the Future* and the Pastiche of *Rebel Without a Cause* », *Journal of Popular Culture*, vol. 54, n°4, 2021, p. 837 : « *The nostalgic myths incarnated by the Reagan-era political culture and the desire for retrieval of and reconciliation with a past conceived in idealized and romanticized terms* ».

¹³ Michael Dwyer, *op. cit.*, p. 215 : « *This establishes the fantasy version of the fifties as a stable, ahistorical, and continually accessible site* ».

¹⁴ Peter Murvai, « Nostalgie et posthistoire dans quelques utopies louis-quatorziennes (1675-1714) », *Conserveries mémorielles*, n°22, 2018. URL : <http://journals.openedition.org/cm/2805>.

Ce qu'il faut ainsi comprendre, c'est que *Retour vers le futur* opère un transfert de « l'utopie régressive » vers ce que j'appellerai l'uchronie régressive. Or, la série acquiert une vocation politique plus affirmée à partir du moment précis où elle devient une uchronie. Quand Marty arrive en 1955, il est bel et bien plongé dans une utopie, c'est-à-dire un lieu, certes idéalisé, mais dans lequel on reconnaît la causalité de la diégèse. L'action ne bascule dans l'uchronie qu'au moment où Marty se fait percuter par la voiture de la famille de Lorraine à la place de son père adolescent, ce qui empêche ses parents de se rencontrer (c'est le point de divergence du récit). En toute rigueur, il faudrait donc considérer qu'au moment où Marty se fait renverser, il crée une ligne temporelle alternative qui est un autre 1955, un 1955B. À partir de là, le 1985 que nous connaissions (1985A) n'existe plus, comme l'indique le progressif effacement de Marty sur la photo de famille qu'il conserve dans son portefeuille [fig. 2].



Fig. 2 – L'effacement sur la photographie indique l'écrasement de la ligne temporelle originelle.

C'est en cherchant à le restaurer que le héros corrige les défauts inhérents à sa famille et crée involontairement un 1985 alternatif (1985B) dans lequel George est un écrivain à succès, Lorraine n'est plus alcoolique et Marty obtient la voiture de ses rêves [fig. 3], celle qu'il désirait au début du film – préalablement nettoyée par un Biff Tannen transformé en laquais.

C'est donc bien le déplacement de l'utopie vers l'uchronie qui active la dimension politique du film, parce que ce qui n'était que latent dans la nostalgie réconfortante des années 1950 devient le moteur d'un changement plus radical.



Fig. 3 – Marty obtient la voiture de ses rêves en 1985B.

De ce point de vue, la saga réinvente une chronologie fantasmée de l'histoire américaine. Il est entendu qu'un changement en 1955 affectera directement 1985, créant ainsi une continuité immédiate entre ces deux périodes qui enjambent les années 1960 et 1970, de la même manière que l'invocation des années 1950 par Ronald Reagan dans ses discours lui permet de « nier que les perturbations culturelles des années 1960, ou que le contrecoup politique des années 1970 aient jamais eu lieu »¹⁵. L'idéologie reaganienne fonctionne pour ainsi dire comme une uchronie politique, dans la mesure où elle cherche à créer une continuité historique désirée qui équivaut à une réinvention fictionnelle de la chaîne causale des événements.

La relation que *Retour vers le futur* entretient avec cette vision devient évidente dès que l'on prend en compte la façon dont la série hiérarchise ses mondes alternatifs. Si Doc indique bien qu'il est interdit de manipuler le temps, jamais la version alternative de 1985 (1985B) n'est remise en question par les personnages, tout simplement parce qu'elle profite à la famille de Marty. À l'inverse, le 1985 dominé par l'empire de Biff Tannen dans le deuxième volet (1985C) est présenté comme un bouleversement auquel il faut remédier. L'enjeu de cet épisode est alors de rétablir une réalité qui n'est pourtant qu'une alternative (1985B), en revenant en 1955B pour empêcher Biff d'obtenir le magazine de résultat sportif que lui donne son futur lui (créant ainsi un autre carrefour temporel, un 1955C vite aboli par Marty). Finalement, les manipulations temporelles ne sont autorisées que si elles permettent de corriger ce que la série assimile à une injustice. Biff est le grain de sable grippant le système méritocratique dans lequel chacun est supposé

¹⁵ Sorcha Ni Fhlainn, « Introduction : It's About Time », *op. cit.*, p. 5 : « Reagan wished to invoke the spirit of the 1950s because it would deny that the cultural disruption of the 1960s, or the political backlash of the 1970s, ever took place ».

récolter le fruit de ses efforts de façon logique et homogène. La domination de la famille McFly dans le 1985B est alors légitimée par la droiture des personnages, quand bien même l'idéal sociétal qu'elle incarne est construit sur l'accumulation de biens et l'asservissement de Biff. *Retour vers le futur* ne crée pas un univers composé potentiellement d'une infinité de mondes parallèles, puisqu'il n'y a finalement qu'un même modèle antipodique. D'un côté, l'uchronie libérale et capitaliste cimentant la famille autour des symboles de la réussite et de la revanche (1985B), qui est la continuité directe de 1955B. De l'autre côté, des dyschronies¹⁶ dans lesquelles la famille blanche de la classe moyenne est destituée de sa légitimité naturelle à réussir (1985A et 1985C). Ces univers fonctionnent comme les faces inverses d'une même pièce, de la même façon que les *fifties* s'opposent frontalement aux *sixties* dans le discours conservateur des années 1980.

Si *Retour vers le futur* se présente comme une uchronie régressive, c'est donc parce qu'il fonde l'entièreté de son rapport au réel sur un système de valeurs implicite conduisant à nous faire prendre le « bon » pour le réel (1955B et 1985B), alors même que celui-ci ne repose que sur l'actualisation d'un ordre antérieur. Les années 1950 représentent le lien que l'Amérique entretient avec une authenticité perdue qu'il s'agit de reconquérir. Quand Marty voyage pour la première fois dans le temps, il passe du parking du « *Twin Pines Mall* » en 1985 à la matérialisation de ces pins, dans lesquels il fonce d'ailleurs avec sa DeLorean, en 1955. Au-delà du gag qu'il appelle (le *mall* est renommé « *Lone Pine Mall* » en 1985B), ce passage semble délimiter la frontière entre un monde naturel (les années 1950) et sa reproduction imparfaite (les années 1980). De façon dérivée, ce constat se vérifie par la manière dont 1985B se définit par sa capacité à concrétiser matériellement ce qui n'existe que sous forme de désir en 1985A (la voiture, le livre écrit par le père), rendant sensible la délimitation entre un monde « réel » parce que tangible (1985B, c'est-à-dire la revitalisation de l'esprit des années 1950) et un autre « irréel » car intangible (1985A).

Cette lecture demeure toutefois imparfaite dans

la mesure où l'authenticité des années 1950 est consciemment construite par « des images de consommation, de placement de produit et d'intertextes cinématographiques »¹⁷. Les logos, les voitures, les décors n'ont pas une fonction historique mais signalétique. Il ne s'agit pas de reproduire 1955 de façon authentique, mais de faire « comme si » cela pouvait être 1955. Cette facticité est renforcée par la dimension uchronique du récit qui brouille notre appréhension de la réalité. Au début du premier épisode, nous accordons intuitivement au 1985A la qualité de « réalité », de même que nous le faisons pour le 1955A. Toutefois, dès que le processus uchronique se met en marche, cette réalité se disloque, si bien que nous en venons même à considérer la version originelle de 1985 comme une dyschronie, une erreur temporelle. Cette dimension est bien comprise par les créateurs de la série, Robert Zemeckis et Bob Gale, qui artificialisent d'emblée les différents mondes visités pour que les voyages ne s'effectuent finalement pas dans le temps mais dans les images. *Retour vers le futur* propose ainsi de dépasser la définition de l'uchronie comme une simple construction dramaturgique (et idéologique), pour l'inscrire au cœur d'une relecture des imaginaires cinématographiques.

L'uchronie comme nostalgie des mondes fictifs

Au début du troisième épisode, Marty décide de retourner de 1955B vers 1885 afin de sauver Doc de son assassinat par Buford Tannen, l'ancêtre de Biff, alors que le scientifique a été malencontreusement propulsé à cette époque à la fin du deuxième volet. Le voyage s'effectue dans un *drive-in* désert, Marty se dirige à 141km/h vers un mur représentant des Indiens, surplombé par un écran de cinéma. Quand il parvient à hauteur du mur, il est projeté en 1885 et fonce directement vers une véritable horde d'Indiens, semblables à ceux qui étaient dessinés sur l'enceinte du *drive-in*, donnant ainsi l'impression que le réel a remplacé la copie [fig. 4 et 5].

Cette substitution est renforcée par les décalages

¹⁶ J'emprunte le terme à Eric B. Henriot, *L'Histoire revisitée : panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 208. La dyschronie est une ligne temporelle alternative clairement désignée comme négative (à l'image de la dystopie).

¹⁷ Sorcha Ni Fhlainn, *op. cit.*, p.12.

répétés entre l'imaginaire du western tel qu'il s'est consolidé dans la culture américaine jusqu'aux années 1950 et la version qu'en offre *Retour vers le futur 3*. Les gags sur les habits très colorés de Marty semblables à un déguisement, la saleté de l'eau et de la rue, la qualité douteuse du whisky ciblent tous les différences existantes entre le faux Ouest des *Dime novels* et du cinéma et le vrai Ouest débarrassé de son folklore. Il faut pourtant bien comprendre que

la vision de l'Ouest qui nous est présentée dans *Retour vers le futur 3* est aussi prévisible et inauthentique que celle que l'on peut trouver en 1955 : la seule différence est qu'il s'agit d'une version du passé totalement issue des années 1980¹⁸.

Le voyage temporel offre l'opportunité de jouer avec les codes d'un genre dont chacun connaît les archétypes, mais qui a quasiment disparu des écrans au moment de la sortie du film. De fait, la cavalerie poursuit les Indiens qui chassent eux la DeLorean de Marty et le traditionnel duel au pistolet se conclut pour Tannen dans une remorque de fumier, à l'instar de sa descendance lors des épisodes précédents. Le western est ainsi revisité selon la connaissance qu'en ont les spectateurs des années 1980, ainsi que selon leur maîtrise des codes de la série. Dès lors, il est clair que « la horde d'Indiens n'est réelle que dans la mesure où Marty est entré dans le même type d'irréalité cinématographique qu'eux »¹⁹. La saga ne reconstitue pas une époque mais un genre qu'elle met en abyme à travers des citations plus ou moins visibles, la plus notable étant évidemment la réutilisation du plastron en fonte par Marty dans son duel contre Tannen, à la manière de Clint Eastwood dans *Pour une poignée de dollars* (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964). L'univers de *Retour vers le futur* n'est ainsi qu'un assemblage de références culturelles que les créateurs s'amuse à entremêler, faisant de Dark Vador, Calvin Klein ou Clint Eastwood des identités que Marty emprunte plus ou moins volontairement pour berner les personnages des époques précédentes, tout en laissant au spectateur contemporain le plaisir de la reconnaissance caractéristique d'une esthétique postmoderne.



Fig. 4 et 5 – Entrer dans la copie.

Les uchronies ne sont pas étrangères à ce processus de réécriture, dans la mesure où elles fonctionnent comme « des machines à recycler les intertextes hérités de la littérature d'imagination de l'époque »²⁰. Le sous-genre du *steampunk* évoqué ici par l'auteur est évidemment le premier ciblé, mais il n'est que la prolongation d'un procédé commun à *Retour vers le futur* où « l'ambiguïté référentielle du monde figuré tient à l'hésitation induite entre un référent historique [les années 1880, 1950 ou 1980] et un référent architextuel [les références culturelles des années 1950 et des années 1980] »²¹. Par exemple, dans le premier volet, alors que Marty encourage son père George à aller séduire Lorraine au *dinner*, tous les figurants dansent en arrière-plan comme si nous nous trouvions dans *Grease* (Randal Kleiser, 1978). La fin du dernier film fait même le pont entre la portée uchronique de la série – dans un épisode par ailleurs peu intéressé par la création de lignes temporelles alternatives – et l'univers du *steampunk*, via la transformation d'une locomotive représentative de l'imagerie de la fin du XIX^e siècle en

¹⁸ Bernice M. Murphy, *op. cit.*, p. 59 : « The vision of frontier life presented to us in BTTF3 is just as predictable and inauthentic as that found in 1955: the only difference is that this is a thoroughly 1980s version of the past instead »

¹⁹ Randy Laist, « Showdown at the Café 80's : The Back to the Future Trilogy as Baudrillardian Parable », *op. cit.*, p. 227 : « they [les Indiens] are only "real" insofar as Marty has entered into the same kind of cinematic unreality as they ».

²⁰ Matthieu Letourneux, « Science-fiction et uchronie », *Écrire l'histoire*, n°11, 2013, p. 130.

²¹ *Ibid.*

machine à voyager dans le temps, stylisée par des technologies inexistantes à son époque d'origine (notamment des ailes lui permettant de voler) [fig. 6].



Fig. 6 – La locomotive volante.

De fait, la trilogie glisse d'une uchronie que l'on pourrait décrire comme causale, jouant sur l'altération des différentes lignes temporelles, vers une uchronie plutôt sémantique, ne reposant plus que sur la reconnaissance de signes que l'on attribue aux univers fictionnels. Si ces registres s'entremêlent dans les deux premiers épisodes, il y a bien un basculement à partir du 3^e volet, sensible au moment où Marty fait la rencontre des Indiens avec sa DeLorean. La question de l'altération temporelle n'y est pas abordée, alors même que le héros enfreint une règle essentielle des voyages dans le temps en rendant visible son avancée technologique à une civilisation antérieure. L'enjeu du récit ne repose plus sur les risques d'une transformation de l'histoire américaine, il s'agit plutôt de plonger dans le genre du western, c'est-à-dire une version du passé déjà contrefactuelle. Ce jeu intericonique assume la constitution d'une histoire alternative par le cinéma, en même temps qu'il la tourne en dérision, puisque le spectateur dispose de connaissances que n'ont pas les personnages des époques précédentes, ce qui est la composante majeure du ludisme de la série.

C'est à ce point de la réflexion que l'idéalisation du passé que nous avons étudiée en première partie est contrariée par cette supériorité symbolique qu'entretient le spectateur des années 1980 vis-à-vis d'époques qu'il regarde avec distance et amusement.

Il y a là une tension, savamment maintenue dans la trilogie, entre la constitution du passé comme le réceptacle d'une authenticité disparue et la conscience de l'inauthenticité des mondes filmés. S'opposent alors, en apparence, une régression sur le plan idéologique, et une régression ludique qui est la source même du plaisir que procurent les films²². Il y en a une constante entre les deux états, de même qu'il y a une continuité entre le caractère causal de l'uchronie et sa dimension sémantique. L'idéalisation des temps anciens sert également une glorification de la culture du présent dans sa faculté à maîtriser et à détourner les signes du passé. D'une certaine manière, la série met en abyme la capacité des années 1980 à déterritorialiser les signes culturels pour les recycler : que ce soit le blouson de Marty que tous les habitants de 1955A prennent pour un gilet de sauvetage ou l'aptitude du héros à puiser dans ses connaissances culturelles pour régler ses problèmes (il se présente à George en Dark Vader venant de la planète Vulcain pour le neutraliser s'il ne séduit pas Lorraine dans le premier épisode). Les voyages temporels permettent de rendre proéminents les signes culturels des années 1980 en les exotisant, comme la paire de *sneakers* Nike que porte Marty tout au long des épisodes ou « la voiture, le walkman, la combinaison antiradiation » qui « paraissent tellement futuristes, qu'elles [*sic*] sont étranges pour les personnages »²³. La plongée de Marty dans les univers passés ne fait que renforcer sa propre appartenance à l'époque contemporaine, faisant de lui un adolescent prototypique des années 1980, non pas présenté comme une personne quand il apparaît pour la première fois à l'écran « mais comme une collection de signes "années 1980" – ses *sneakers* Nike, puis son skateboard, puis ses habits en jeans, puis ses cheveux séchés au sèche-cheveux et sa

²² J'emploie le terme de « régression » dans un sens descriptif plutôt que comme un jugement de valeur. Il ne s'agit pas de nier l'inventivité à l'œuvre dans ces recyclages, mais de considérer qu'ils offrent un moyen pour un public plus mûr de tirer un plaisir d'autant plus enfantin qu'il est présenté comme innocent et gratuit.

²³ Gergana Todorova, *Les Stratégies de mise en scène du placement de produit : du cinéma aux clips musicaux*, mémoire de recherche en Cinéma et audiovisuel : esthétique, analyse, création sous la direction de Vincent Amiel, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018, p. 92.

guitare Van Halen »²⁴ [fig. 7 et 8].



Fig. 7 – Des sneakers ...



Fig. 8 – ... à la guitare Van Halen.

Dès lors, par un étrange retour sur elle-même, la trilogie participe autant à fétichiser le passé que son propre présent, qu'elle perçoit même sur un mode nostalgique. Quand Marty est projeté en 2015, il voit dans la vitrine d'un magasin d'antiquités un ensemble d'objets *vintage* provenant de son époque (des bouteilles Perrier, une VHS des *Dents de la mer*, un écran d'ordinateur, etc.) [fig. 9].



Fig. 9 – La vitrine du Café 80's.

S'il s'agit de nouveau d'une mise en abyme – chaque période préserve la précédente à travers ses objets de consommation –, la scène met surtout en valeur la manière dont *Retour vers le futur* construit une nostalgie du présent. En devenant *vintage* avant l'heure, les objets des années 1980 acquièrent une valeur laissant libre court non pas à la nostalgie d'un *avoir-été* mais d'un *devenir-passé*. Le temps présent ainsi dédoublé dans l'anticipation de son embaumement devient lui-même une pure image, aussi inauthentique et fabriquée que celle des années 1885 ou 1955.

Finalement, cette nostalgie du présent est aussi le signe de sa marchandisation. En fétichisant les objets de consommation comme des marqueurs culturels, la trilogie construit un univers dont l'historicité ne repose plus que sur ses signes marchands, eux-mêmes symboliquement revalorisés par l'attachement nostalgique. Les temporalités passées et alternatives ne font que déployer cette possibilité afin de présenter des époques qui soient avant tout un assemblage



Fig. 10 – Les Nike Air Mag Back to The Future.

d'objets iconiques, *vintage* ou rétro. La série en profite pour produire ses propres icônes qui finissent par se soumettre elles-mêmes à un *merchandising* intense (la DeLorean, les *sneakers* ou les *Nike Air Mag Back to The Future* [fig. 10], l'*hoverboard*, etc.). De fait, *Retour vers le futur* en vient à être l'objet de sa propre fétichisation, devenant lui-même un produit culturel de l'économie de la nostalgie, labellisé « années 1980 » et convoqué comme tel dans les formes de emploi cinématographiques, communicationnels ou publicitaires²⁵.

²⁴ Randy Laist, *op. cit.*, p. 220-221 : « When Marty is introduced, accordingly, it is not as a person, but as a collection of "80s" signifiers – his Nike sneakers, then his skateboard, then his denim togs, his blow-dried hair, and his Van Halen guitar ».

²⁵ Une page *Wikipédia* est même consacrée aux nombreuses références faites à la saga dans d'autres œuvres : « *Retour vers le futur* dans la

L'uchronie de la trilogie *Retour vers le futur* cultive donc un sentiment rétrotopique bien particulier, tout à fait caractéristique des années 1980 et, par prolongement, de notre culture contemporaine. Sur un plan idéologique, la régression étudiée ne tient pas uniquement à la projection vers un temps passé idéalisé, mais à la manière dont son actualisation dans le présent du récit constitue un « réel » fondamentalement contrefactuel, fondé par les valeurs conservatrices de la décennie. Sur un plan formel, les époques visitées renvoient moins à leurs référents historiques que fictionnels, chacune étant reconstituée selon des assemblages variés de citations et d'auto-citations que le spectateur s'amuse à identifier. Ce jeu amène à fétichiser les signes culturels d'une époque à travers l'obsolescence de ses objets de consommation. Le sentiment rétrotopique de *Retour vers le futur* est alors paradoxalement tourné vers le présent, vers l'anticipation de la nostalgie que les années 1980 – mais également la trilogie elle-même – pourront produire. La saga est donc emblématique de l'entrée massive dans l'ère d'une consommation culturelle nostalgique, non pas en tant que désir de retrouver un passé perdu (un *avoir-été*), mais comme un « style culturel »²⁶ propice à l'appropriation et au recyclage de produits dont la perte est pensée comme l'essence même (un *devenir-passé*).

Bibliographie

- BAUMAN, Zygmunt, *Retrotopia*, Paris, Premier Parallèle, 2019.
- BOUTANG, Adrienne et SAUVAGE, Célia, *Les Teen Movies*, Paris, Vrin, 2011.
- DWYER, Michael, « "Fixing" the Fifties : Alex P. Keaton and Marty McFly », dans MOFFITT, Kimberly R. et CAMPBELL, Duncan A. (dir.), *The 1980's, a Critical and Transitional Decade*, Plymouth, Lexington Books, 2011.
- FANTIN, Emmanuelle, « La marchandisation de la nostalgie. Quelques réflexions théoriques autour

de l'absence, du capitalisme et de l'utopie du passé », dans GASPARINI, Patrizia et ZUNINO, Estelle (dir.), *Nostalgie, conceptualisation d'une émotion*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy et Éditions Universitaires de Lorraine, 2021, p. 221-236.

- GRAINGE, Paul, « Nostalgia and Style in Retro America: Moods, Modes, and Media Recycling » *The Journal of American Culture*, vol. 23, n°1, 2000, p. 27-34.
- GUYOT, Adrien, « Âges d'or et fausses nostalgies : entre imaginaire *vintage* et déjà vu. Une analyse du discours nostalgique dans la culture populaire contemporaine », *Actes de la journée d'études « État des lieux : la recherche en français dans l'Ouest canadien »*, vol. 6, n°2, 2020, p. 123-130.
- HENRIET, Éric B., *L'Histoire revisitée : panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- LETOURNEUX, Matthieu, « Science-fiction et uchronie », *Écrire l'histoire*, n°11, 2013.
- MAZEL, Quentin, « Le jugement critique et l'imaginaire cinématographique des années 1980, "La nostalgie n'est plus ce qu'elle était" », dans FANTIN, Emmanuelle, FEVRY, Sébastien et NIEMEYER, Katharina (dir.), *Nostalgies contemporaines. Médias, cultures et technologies*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2021, p. 245-264.
- MORREALE, Emiliano, « Regarder les années 1980. *Vintage*, mise en abyme et romans d'apprentissage », *Vertigo*, n° 44, 2012, p. 77-82.
- MURVAI, Peter, « Nostalgie et posthistoire dans quelques utopies louis-quatorziennes (1675-1714) », *Conserveries mémorielles*, n°22, 2018. URL : <http://journals.openedition.org/cm/2805>.
- NI FHLAINN, Sorcha (dir.), *The World of Back to the Future : a Critical Essay*, Jefferson, North Carolina and London, Macfarland and Company, 2010.
- PETT, Emma, « 'Hey! Hey! I've Seen This One, I've Seen This One. It's a Classic': Nostalgia, Repeat Viewing and Cult Performance in *Back to the Future* », *Participation, Journal of Audience and Reception studies*, vol. 10, n°1, mai 2013, p. 178-197.

culture populaire », *Wikipédia*, page créée le 22/02/2018, consultée le 11/05/2023.

URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Retour_vers_le_futur_dans_la_culture_populaire.

²⁶ Paul Grainge, « Nostalgia and Style in Retro America: Moods, Modes, and Media Recycling » *The Journal of American Culture*, vol. 23, n°1, 2000, p. 27.

SCHMICKRATH, Joseph, « "Historical Time Flux" : *Back to the Future* and the Pastiche of *Rebel Without a Cause* », *Journal of Popular Culture*, vol. 54, n°4, août 2021, p. 832-847.

SHARY, Timothy, *Teen Movies. American Youth on Screen*, London, Wallflower Press, 2005.

TODOROVA, Gergana, *Les Stratégies de mise en scène du placement de produit : du cinéma aux clips musicaux*, mémoire de recherche en Cinéma et audiovisuel : esthétique, analyse, création sous la direction de Vincent Amiel, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018.

Impossibles rétrotopies

Jean-Honoré Fragonard, *L'Abreuvoir* (détail), 1763-1765, huile sur toile. Musée des Beaux-Arts, Lyon.

L'omniprésence de la nostalgie et de la tribu dans *Rouge impératrice* de Léonora Miano et *Black Panther* de Ryan Coogler

Khadr Hamza
Université Sorbonne Nouvelle

En utilisant le néologisme de rétrotopie dans son essai posthume *Rétrotopia*¹, paru en 2017, Zygmunt Bauman a pointé de manière explicite la tentation du refuge vers un passé généralement idéalisé qui habite nos sociétés contemporaines confrontées aux nombreux défis de la modernité. À défaut de pouvoir imaginer ou construire des futurs désirables, la préférence est donc donnée à la nostalgie pour faire face, à la faillite de l'État dans son rôle de figure protectrice garante de la sécurité, au retour des inégalités, à la fragmentation de la société en tribus hermétiques régies par le mimétisme et au narcissisme exacerbé d'individus habités par la peur de l'autre.

La rétrotopie est donc notre nouvel horizon utopique collectif. Après avoir été localisée dans des espaces géographiques imaginaires et lointains avec Thomas More² puis déplacée vers le futur³, la société idéale est donc désormais à chercher dans le passé. Cette tendance n'est pas exclusive aux sociétés occidentales mais peut être étendue à d'autres régions du monde, dont l'Afrique. La production récente de science-fiction concernant le continent l'atteste à travers la mise en scène de mondes futurs ou alternatifs dont l'ambition souvent affichée est bien de renouer avec un supposé glorieux passé africain. C'est notamment le cas dans *Rouge impératrice*⁴, le roman de l'écrivaine franco-camerounaise Léonora Miano (2019) et dans *Black Panther*⁵, le long-métrage du réalisateur américain

Ryan Coogler (2018) qui sont marqués par l'omniprésence de la nostalgie et de la tribu.

Rouge impératrice de Léonora Miano est une utopie ambitieuse qui décrit minutieusement l'avènement d'une Afrique unifiée dans un futur proche, dans une centaine d'années environ. Le Katiopa, cette utopie panafricaine, est une superpuissance continentale devenue prospère après une gestation parfois violente qui entend fonder une identité africaine collective et affirmer sa réussite à partir d'un héritage culturel ancestral et précolonial. La superproduction cinématographique *Black panther* de Ryan Coogler s'inspire d'un personnage de comics éponyme créé dans les années soixante⁶ pour mettre à l'écran l'utopique royaume du Wakanda. Superpuissance fictive d'une réalité alternative, ce petit pays est présenté comme une société africaine idéale longtemps dissimulée au reste du monde. Son développement technologique unique basé sur le vibranium, un matériau d'origine extraterrestre, est harmonieusement associé à la persistance vigoureuse d'une culture traditionnelle.

Les deux œuvres présentent une réelle proximité dans la mesure où elles se tournent ouvertement vers le passé pour bâtir leurs utopies africaines. Elles s'appuient toutefois différemment sur un fonds culturel africain historique, parfois mythique, pour construire leurs sociétés puissantes et hermétiques qui se veulent implicitement des modèles. Cette

¹ Zygmunt Bauman, *Rétrotopia*, Paris, Premier Parallèle, 2019.

² Thomas More, *Utopia*, 1516.

³ Paul K. Alkon, *Origins of futuristic fiction*, Athens, Georgia, The University of Georgia Press, 1987.

⁴ Léonora Miano, *Rouge impératrice*, Paris, Grasset, 2019.

⁵ Ryan Coogler, *Black Panther*, Marvel Studios, 2018.

⁶ De Witt Douglas Kilgore, « Welcome to Wakanda : Reforming African Adventure the Marvel Way », *Paradoxa*, vol. 25 – Africa SF, October 2013, p. 209-234.

nostalgie culturelle et historique est doublée d'une nostalgie de la tribu qui se traduit néanmoins en problématiques autour des minorités dans les deux œuvres. Alors que dans *Rouge impératrice*, le Katiopa unifié est confronté à deux minorités qui en contestent l'unité, se réfugiant parfois elles-mêmes dans des rétrotopies périphériques, dans *Black Panther*, le projet de société isolationniste du Wakanda est contesté par la vision contradictoire de l'un des principaux protagonistes du film.

Une nostalgie culturelle au fondement des utopies de *Rouge impératrice* et *Black Panther*

Le Katiopa unifié, décrit par Léonora Miano dans son œuvre, est composé d'États africains réunis dans une même entité politique et économique par la conquête ou le ralliement⁷. Cette utopie panafricaine qui matérialise une chimère historique⁸ est confrontée à l'impérieuse nécessité de dépasser l'hétérogénéité des territoires et cultures qui la composent pour faire émerger une culture commune africaine, centrée autour de : « l'idée d'un lien organique, charnel, entre les peuples de Katiopa (...) [d']assumer les différences, [de] les inviter, pour des raisons objectives à se joindre les unes aux autres sous une même bannière⁹ ». La solution trouvée par les fondateurs de l'Alliance qui gouverne le Katiopa est d'aller puiser aux sources des différentes cultures des pays qui le composent pour créer un melting pot assumé. Cette fusion culturelle est portée, et sans doute rendue acceptable, par l'idée d'un retour en arrière pour engendrer une renaissance générale du continent à partir d'un point de départ situé avant la rencontre coloniale. Elle est animée par la volonté de faire face à une hyper culture globalisante¹⁰ qui menace la persistance d'imaginaires locaux et ancestraux.

La culture Katiopienne est ainsi habitée par la nostalgie d'une ère précoloniale idéalisée qui précède la dévalorisation, la folklorisation et la tombée progressive dans l'oubli des différentes cultures africaines. Elle est bâtie sur le projet d'une « Chimurenga conceptuelle, dite aussi de l'imaginaire¹¹ », c'est-à-dire une véritable décolonisation culturelle¹² qui remet en question les apports de la civilisation occidentale et célèbre les cultures autochtones africaines. Même si Léonora Miano affirme que les dirigeants traditionnalistes à la tête du Katiopa ont « eu l'intelligence de ne pas congédier tout apport allogène, d'adapter au mode de vie actuel les pratiques anciennes qu'ils avaient conservées ou revitalisées¹³ », il s'agit bien d'un retour en arrière nostalgique. Il est renforcé par l'isolationnisme de cet État panafricain qui bouscule l'idée d'une *Black Atlantic*¹⁴ et d'une double conscience¹⁵ pour se recentrer sur un substrat purement africain.

Cette veine nostalgique se concrétise dans le roman par de nombreuses références à des pratiques ou croyances africaines ancestrales hétérogènes qui sont remises au goût du jour et agrégées dans un patchwork pouvant paraître artificiel. Elles concernent souvent la normalisation et l'intégration naturelle de pratiques occultes à cette société africaine utopique avec l'évocation par exemple de l'usage d' « une amulette d'invisibilité¹⁶ » ou de multiples incursions des personnages dans un monde invisible¹⁷ peuplé d'ancêtres :

C'était ainsi lorsqu'ils s'introduisaient dans cet espace dont elle n'avait longtemps perçu que les contours, le devinant à travers ses rêves ou ses intuitions. Aussitôt qu'elle s'y aventurait, le milieu la happait. Seul le fait d'avoir quitté son corps la préservait

⁷ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 84-88.

⁸ Amzat Boukari-Yabara, *Africa Unite! Une histoire du panafricanisme*, Paris, La Découverte, 2014.

⁹ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰ Jean Tardif, « Mondialisation et culture : un nouvel écosystème symbolique », *Questions de communication*, 13 | 2008, p. 197-223.

¹¹ *Ibid.*, p. 98.

¹² Ngũgĩ Wa Thiong'o, *Décoloniser l'esprit*, Paris, La Fabrique, 2011.

¹³ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 34.

¹⁴ Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity And Double Consciousness*, Verso Books, 1993.

¹⁵ W. E. B. Du Bois, *Les âmes du peuple noir*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2004.

¹⁶ *Ibid.*, p. 183

¹⁷ Voir à ce sujet : Xavier Garnier, *La magie dans le roman africain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

de la transe, lui permettant de garder une pleine conscience de ce qu'elle vivait¹⁸.

Ce retour en arrière culturel s'illustre aussi par l'apparition d'une langue katiopienne qui est un creuset de plusieurs langues vernaculaires du continent. Le texte est ainsi émaillé de mots issus du malinké, du kyniarwanda ou du congo qui font exister cette langue et justifient la présence d'un glossaire (non exhaustif) en fin d'ouvrage.

Les conséquences de cette nostalgie sur le Katiopa ne sont pas que culturelles mais également matérielles et technologiques. Alors que le livre nous projette cent ans en avant dans l'avenir, une période relativement courte mais plausible pour une entreprise politique de l'envergure du Katiopa¹⁹, cette utopie africaine n'a que peu d'accents réellement futuristes. En matière d'innovations technologiques, le livre est peu fourni malgré quelques informations disséminées dans le texte par Léonora Miano (drones, matériel d'espionnage, etc.). L'idée générale du progrès technique du Katiopa se résume à un imaginaire africain passé, avec un saupoudrage écologique (des murs végétalisés, de rares voitures individuelles, etc.) et un renouveau culturel endogène (« un bar réfrigérant, dont la forme s'inspirait d'anciennes poteries des Grands Lacs²⁰ »).

Cette nostalgie obsessionnelle nourrit une rétrotopie dont le propos est de mettre en scène une entité étatique africaine assez puissante pour inverser les rapports de force avec les pays du Nord. Source de fierté pour ses citoyens, le Katiopa unifié vient contrecarrer « le retour à Hobbes » dénoncé par Zygmunt Bauman. et l'omniprésence d'une violence et d'une insécurité dont les africains sont historiquement victimes avec la faiblesse avérée des États-nations issus des indépendances. Dans sa logique nostalgique, cet État fort établit des connexions avec des modèles politiques inspirés des traditions africaines et est finalement assez éloigné des démocraties libérales modernes actuelles²¹.

L'élan nostalgique qui sous-tend l'édifice utopique du Katiopa unifié de *Rouge impératrice* de Léonora Miano est également présent dans *Black Panther* de Ryan Coogler. Pourtant, cette superproduction riche en effets spéciaux postule, dans la réalité des univers de comics Marvel, un pays africain au développement technologique supérieur à celui de la quasi-totalité de la planète. Ce dernier se matérialise à l'écran par un déluge de scènes mettant en avant des objets ou des inventions futuristes qui rappelle que le film est bien une superproduction hollywoodienne obéissant en partie aux canons d'un imaginaire cinématographique globalisé²². La nostalgie dans cette œuvre se trouve donc plutôt dans d'autres éléments en rapport avec le Wakanda, le fictif pays d'Afrique centrale qui abrite une partie de l'intrigue.

Le pays de *Black Panther* est symptomatique de certaines tensions internes aux pays africains qui sont à la recherche d'une hypothétique hybridation entre la tradition et la modernité en s'avançant sur la voie du développement. Le Wakanda s'érige en modèle avec la valorisation d'une culture créée à partir d'un patchwork d'éléments culturels traditionnels africains en provenance de divers horizons. Ce legs culturel est présenté tout au long des scènes du film se déroulant au Wakanda ou impliquant ses citoyens. À l'écran, ce sont des objets, des tenues, des ornements qui s'associent harmonieusement à d'impressionnantes inventions (lances-lasers, boucliers d'énergie, etc.) pour créer une Afrique futuriste, distincte des pays du Nord, ancrée dans la tradition sans pour autant rejeter la modernité.

Cet assemblage culturel nostalgique s'étend jusqu'à la langue comme dans *Rouge impératrice*. À l'inverse de l'œuvre de Léonora Miano, il n'y a pas de glossaire pour venir éclairer le spectateur sur l'origine plurilinguistique de la langue du Wakanda. Pourtant à différents moments du film, elle est parlée (les dialogues entre le Black Panther et son père au début du film ou les mots du prêtre Zuri avant le combat entre T'Challa et M'baku pour le

¹⁸ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 417.

¹⁹ En comparaison, voir l'expansion territoriale des États-Unis d'Amérique par exemple : Bernard Vincent (dir.), *Histoire des États-Unis*, Paris, Flammarion, 2016.

²⁰ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 30.

²¹ Voir par exemple comment Ilunga est choisi pour devenir le leader, le Mokonzi du Katiopa. *Ibid.*, p. 369.

²² Frédéric Martel, *Mainstream : enquête sur cette culture qui plait à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2011.

trône du pays) et même écrite. Cette langue fictive s'inscrit dans la logique de fierté africaine globale du film et procède à des connexions originales. La langue du Black Panther est en effet identifiée comme du Xhosa, une langue sud-Africaine, alors que son écriture s'inspire de plusieurs codes visuels africains dont le Nsibidi, un système traditionnel d'idéogrammes originaire du Sud-Est du Nigéria.

La pertinence de juxtaposer des apports culturels africains aussi variés, détachés de leurs contextes de production, est discutable. Comme pour le Katiopa unifié, la cohérence culturelle cède surtout le pas à une identification rapide et forte du continent, plus facile à partir d'éléments marquants issus de différentes traditions africaines. Ce creuset dessine une Afrique un peu artificielle, en miniature, à partir de collages de motifs culturels :

Ryan Coogler parvient à créer un royaume dont les paysages évoquent autant l'Afrique de l'Est, notamment le Rwanda ou le Kenya, par ses savanes de piémont propres à l'élevage du bétail (et des rhinocéros de combat, en l'occurrence), que des pays d'Afrique centrale ou du Golfe de Guinée, par l'écosystème tropical luxuriant dans lequel semble s'être développé la capitale du Wakanda. (...) il pioche dans le répertoire vestimentaire dit « traditionnel » de nombreux groupes africains. Cet éclectisme frôle parfois le folklore, quand on sait que nombre de ces attributs ne sont plus portés aujourd'hui qu'en des occasions festives ou de représentation, ou plus malheureusement à des fins touristiques. (...) Ici encore, l'appréhension d'un continent entier par un seul pays, détenteur qui plus est d'une histoire très particulière, notamment coloniale, peut paraître très réductrice et essentialisante. (...) Enfin et surtout, la figure du roi Panthère, doté de pouvoirs surnaturels évoquant ceux du noble animal et permettant d'assurer la pérennité de son royaume, rappelle fortement les systèmes politico-religieux dits de royautés sacrées, ayant existé jusqu'à récemment dans de nombreux espaces africains, comme celle mankon à l'Ouest du Cameroun ou rukuba à l'est du Nigéria¹⁰.

Le Wakanda est donc une Afrique réinventée qui répond à la nostalgie culturelle du passé du continent tout en l'inscrivant dans un futur, sinon un présent, prometteur. La résolution de la tension entre tradition et modernité est associée à une idée de puissance, d'autonomie et de développement endogène africain qui présente des similitudes avec *Rouge impératrice*. À l'instar du roman de Léonora

Miano, le Wakanda propose la vision d'un État fort dont l'emblème est la figure du *Black Panther*. Il est la représentation nostalgique d'un pouvoir ancestral capable de résister à tous les défis dont ceux de la modernité. Il offre aux Wakandais une protection et une sécurité, notamment en les dissimulant aux yeux du monde. Loin d'une imitation des démocraties libérales modernes, le film de Ryan Coogler se tourne lui aussi vers des figures et des systèmes politiques africains traditionnels pour incarner ce pouvoir Wakandais fort. T'challa, le Black Panther est une sorte de chef de village doublé d'un chef guerrier alors que la figure de Zuri est facilement assimilable à celle du sorcier du village. L'intronisation et la gouvernance du Black Panther sont assujetties à des coutumes traditionnelles une fois de plus piochées dans un imaginaire africain global et ancestral. Son pouvoir potentiellement absolu n'est théoriquement limité que par un conseil de sages sur lequel finalement peu d'informations sont disponibles.

Dans les deux rétrotopies, un retour à la tribu mis à mal par des minorités locales

Mues par leur élan nostalgique, les utopies du Katiopa unifié et du Wakanda se consolident toutes les deux en rétrotopies à travers des politiques isolationnistes. Ce quasi-hermétisme²³ de chacune d'entre elles appuie le retour à la tribu et au mimétisme de leurs populations qui peuvent se recentrer sur une identité culturelle tribale, construite à partir d'un fonds africain traditionnel hétéroclite. Si ce retour à la tribu est potentiellement menacé par des forces extérieures (les anciennes puissances occidentales dans *Rouge impératrice* ou tous ceux qui veulent mettre la main sur le vibranium, la source d'énergie illimitée du Wakanda dans *Black Panther*), il l'est surtout par des éléments intérieurs ou qui peuvent se prévaloir d'appartenir au Katiopa ou au Wakanda. Ils viennent contester l'orientation isolationniste et le repli sur soi organisé par ces deux entités imaginaires.

Dans le roman de Léonora Miano, le retour à la tribu et la rétrotopie du Katiopa sont menacés par

²³ Exceptionnellement, certaines personnes qui ne sont pas natives du Wakanda peuvent avoir accès au pays (par exemple le marchand d'armes Ulysses Klaue ou l'agent de la C.I.A, Everett Ross). Le Katiopa unifié lui est engagé dans une politique de protectionnisme quasi-intégral qui est associée à une politique migratoire ultrastricte notamment liée aux origines.

deux minorités qui contestent l'unité africaine conçue par l'Alliance et notamment par Igazi, le chef d'État-Major et de la sécurité intérieure, la deuxième figure de l'État. La vision ethnique et raciale de l'utopie katiopienne, porteuse d'un ferment dystopique et du spectre de l'extermination de l'altérité, est en effet d'abord mise à mal par l'existence de la minorité fulasie sur le territoire du Katiopa. Moteurs de l'intrigue principale du roman et au cœur de l'opposition entre Igazi et Ilunga le leader du Katiopa, les Fulasis sont les populations immigrées européennes qui demeurent dans la rétrotopie africaine après la réunification du continent. Ils sont les vestiges d'une situation de domination coloniale et s'érigent en obstacle au rêve d'une utopie africaine totalement repliée sur sa nouvelle tribu et son héritage culturel remis au goût du jour. Marginalisés, les Fulasis ont néanmoins le soutien de Boya, la rouge impératrice.

Suspectée d'être une métisse fulasie en raison de sa couleur de peau, son combat pour l'intégration de cette minorité dans l'utopie katiopienne est le grain de sable qui enraye la mécanique rétrotopique du retour à la tribu et du repli sur soi. En séduisant, le dirigeant Ilunga, elle impose son idée d'un Katiopa plus ouvert à la mixité auprès de ce dernier qui conclut à l'approche du dénouement de l'œuvre :

Une seule certitude s'imposait aux uns comme aux autres : il y aurait des Fulasi au sein du Katiopa unifié. Leur physionomie inciterait longtemps à les désigner ainsi, jusqu'à la prochaine génération, issue de l'assimilation, enracinée dans la région de Mbanza. On ne dirait même pas Katiopiens d'origine Fulasi, ils seraient des autochtones de cette terre située entre l'océan et le grand Lualaba²⁴.

L'unité de la tribu Katiopienne n'est cependant pas uniquement menacée par la minorité fulasie. Elle l'est également par une dissidence dont le rôle dans le roman est a priori secondaire : les gens de Benkos²⁵. Cette minorité est dans une situation paradoxale car ce sont bien des africains qui ont droit de cité dans la nouvelle entité katiopienne en vertu de leurs origines. Ils en contestent néanmoins le projet rétrotopique. Marginaux, ils s'orientent

vers une idéologie différente issue de la pensée de leur fondateur. Léonora Miano n'en fait qu'un portrait éclaté, livrant peu de fragments qui ne permettent de s'en faire qu'une idée fort imprécise. Se dégage malgré tout le portrait d'une idéologie pacifiste, un peu anarchiste et anti mercantile qui s'est bâtie sur le succès du Katiopa mais rejette sa volonté de puissance, d'inversion des rapports avec les pays du Nord, voire de simple développement endogène :

Ceux qui s'y étaient établis pensaient fonder une société nouvelle, abolissant l'autorité de l'Etat ou même d'un individu, refusant toute forme de pouvoir exercé sur l'autre et, surtout, le diktat de l'argent. Voulant vivre en harmonie avec la nature, ils ne consommaient aucun produit manufacturé, qu'il s'agisse de leurs vêtements ou de leur alimentation. Le territoire qu'ils s'étaient approprié dans cette région et qu'ils avaient baptisé Matuna – en hommage au *palenque* de Benkos bioho –, formait une sorte de parenthèse à la fois archaïque et avant-gardiste, entre deux espaces urbains à la structure bien normée²⁶.

Les gens de Benkos représentaient initialement une menace pour l'établissement de l'utopie Katiopienne en tant que groupe dissident à tel point que l'Alliance a tenté de les éliminer physiquement, de peur que leurs idées ne prennent de l'ampleur et le pas sur la révolution en cours (« Des gens de Benkos avaient été supprimés lorsque l'Alliance marchant sur les ruines du régime précédent, devait asseoir sa domination. Ilunga a déploré ces mises à mort, mais les méthodes d'Igazi se sont révélées efficaces²⁷ »). Désormais réduit à une minorité peu menaçante, le mouvement est parqué dans un territoire qui évoque une réserve, où il est libre de laisser libre cours à son idéologie sous la surveillance du régime katopien. Il reste dérangeant et menaçant en raison d'une apologie du métissage qui rend possible une alliance avec la minorité fulasie contre le repli sur soi de l'utopie katiopienne. Le mouvement des gens de Benkos est surtout lui-même une rétrotopie habitée par une forme de nostalgie qui s'inscrit donc en putatif modèle concurrent du Katiopa unifié même s'il est surtout décrit comme un phénomène périphérique. La logique de retour à la nature et d'ouverture aux

²⁴ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 605.

²⁵ Le livre regorge de références à des figures africaines historiques passées (Amador, Menelik II, Julius Nyerere...), le nom de Benkos renvoie à Benkos Biohó, un esclave « marron », né en Guinée-Bissau au XVI^e siècle.

²⁶ Léonora Miano, *op. cit.*, p. 142, 143.

²⁷ *Ibid.*, p. 92

autres cultures, l'approche poétique et détachée du matériel des gens de Benkos peut effectivement être perçue comme le véritable hommage nostalgique à l'esprit des cultures traditionnelles africaines, en opposition au collage culturel artificiel du Katiopa.

A l'opposé des minorités du Katiopa, celles du Wakanda ne constituent a priori pas une menace contre le repli sur la nation fictive de *Black Panther*. Le film diffuse un message fédérateur autour d'une possible unité africaine illustrée à l'échelle nationale par le Wakanda qui est bien composé de plusieurs nations unifiées au fil de l'histoire du pays. La seule exception à cette harmonie, les Jabaris du leader M'baku, ne se caractérise pas véritablement comme une menace contre l'isolationnisme du pays. Ils sont eux-mêmes presque exclusivement recentrés sur leur tribu et exilés volontaires dans une partie montagneuse du territoire. La grande menace pesant sur la rétrotopie de *Black Panther* est surtout un citoyen renégat qui remet en question le repli sur elle-même de cette superpuissance africaine fictive : Erik Killmonger.

Orphelin wakandais, il a grandi en exil aux États-Unis dans un ghetto, abîmé par la violence, les difficultés économiques et le racisme. Si son histoire personnelle est liée au Wakanda (originaire du pays, son père a été tué par celui de T'challa qui est donc son cousin), il ne le connaît pas du tout. Erik Killmonger s'est construit à distance de cette utopie et n'a pas baigné dans ce mélange culturel à cheval entre tradition et modernité propre au Wakanda. Il n'est pas habité par la nostalgie d'une Afrique mythique, ni entretenu dans la glorification de l'histoire extraordinaire de son pays d'origine. Son parcours est d'abord celui d'un jeune américain devenu un soldat féroce au service de son pays d'adoption, un tueur présentant des caractéristiques de troubles stress post-traumatique. Survivant d'une jeunesse défavorisée et de la guerre, il peut s'affirmer comme un anti-héros délaissé des rêves américains et wakandais.

C'est la raison pour laquelle il se tourne vers le futur et se positionne comme un prétendant légitime au trône du Wakanda. Venu briser l'harmonie et la tranquillité du pays en s'emparant du pouvoir, son

fugace passage en tant que monarque laisse une empreinte profonde dans l'histoire du Wakanda. Erik Killmonger est en effet à l'origine de la rupture de la politique isolationniste du Wakanda. S'inscrivant inconsciemment dans la filiation des premiers panafricanistes afro-américains comme W.E.B. Du Bois, il interroge le repli sur soi d'un pays surpuissant qui s'est caché pendant si longtemps. Il rompt le pouvoir d'attraction de cette utopie centrée sur la tribu et la tradition, un entre-soi satisfait de bénéficier de la protection et de la sécurité offerte par un État fort, délesté des problématiques énergétiques et financières par le miracle du vibranium. À la rétrotopie du Wakanda présentée en introduction du film, il propose une alternative, une conception plus ouverte de l'identité africaine.

Marqué par son parcours américain et l'importance de la race²⁸, il prône une destinée commune des peuples noirs dans une vision inclusive qui intègre les pays de l'Afrique subsaharienne et les Afro-américains. Ses références au passage du milieu et à la traite négrière, notamment en conclusion du film, attestent de cette ouverture. Cette dernière peut paraître limitée car restreinte à un peuple Noir qui n'existe peut-être pas. Elle n'en demeure pas moins une rupture du repli sur soi du Wakanda et une incitation à regarder en face les conséquences de la faillite des États africains et des institutions internationales. Ils n'ont pas réussi à garantir la sécurité et à offrir de solides perspectives de développement à une grande partie des citoyens d'Afrique sub-saharienne et des Afro-américains, qui malmenés par le mouvement historique de globalisation, sont habités par la nostalgie et tentés par des projets rétrotopiques.

Désireux de changer les choses, Erik Killmonger est un mauvais ambassadeur de sa cause. Violent, autoritaire et partisan d'une voie radicale, il s'inscrit en opposition au Wakanda et au Black Panther pour promouvoir une conception plus large de l'identité africaine et de l'identité noire. Antipathique en comparaison au Black Panther, il est pourtant la figure qui vient rompre l'hermétisme du Wakanda pour lui demander des comptes sur son immobilisme historique. Son impact considérable est illustré par les scènes de fin du film *Black Panther*

²⁸ Alexandra Parrs, « Les États-Unis d'Amérique face à la "race" : une construction historique », *Migrations Société*, vol. 114, no. 6, 2007, p. 13-23.

et ses ramifications dans l'univers cinématographique Marvel. Après le décès de Killmonger, le Black Panther et le Wakanda s'ouvrent au reste du monde pour jouer un rôle prépondérant et même salvateur face aux menaces qui pèsent sur l'ensemble de la planète²⁹.

La tentation de la rétrotopie est présente dans la production artistique sur le continent comme le montrent *Rouge impératrice* de Léonora Miano et *Black Panther* de Ryan Coogler. Elle est nourrie par une forte charge nostalgique concernant le passé précolonial du continent qui pousse les Africains à vouloir s'y replonger pour s'y régénérer et puiser les sources d'un futur positif. Elle est également motivée par les rapports historiques de domination entre le Nord et l'Afrique qui ont contribué à créer des situations d'inégalités, de fragilisation et d'insécurité des individus africains qui perdurent. Désespérant de bénéficier de l'aide d'un État fort, ils peuvent être tentés de se retourner exclusivement vers la tribu, se replier sur eux-mêmes, convaincus que le mimétisme endogamique et les solutions du passé peuvent être les réponses aux défis d'aujourd'hui et de demain.

Dans *Rouge impératrice*, ce sont deux groupes minoritaires, pourchassés par l'entité utopique du Katiopa unifié qui proposent une alternative au repli vers la tradition et la tribu : les Fulasis et les gens de Benkos. Porteurs eux-mêmes de ferments rétrotopiques, ils sont surtout les vecteurs de projets de mixité. Cette perspective d'ouverture vers l'autre, qui vient briser un élan nostalgique et autarcique mortifère, est également partagée par Erik Killmonger, le principal opposant du Black Panther dans le film de Ryan Coogler. Son rêve d'utiliser les ressources du Wakanda pour venir en aide à tous les déshérités du continent et de l'Amérique comporte certes une forte composante raciale. Il est néanmoins symbolique d'une utopie africaine qui se déleste au moins en partie de ses rêves de glorieux passé et d'unité tribale pour s'intéresser aux défis de la modernité dans une logique de justice, d'équité et d'ouverture.

Bibliographie

- ALKON, Paul K., *Origins of futuristic fiction*, Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt, *Rétrotopia*, Paris : Premier Parallèle, 2019.
- BOUKARI-YABARA, Amzat, *Africa Unite! Une histoire du panafricanisme*, Paris : La Découverte, 2014.
- COOGLER, Ryan, *Black Panther*, Marvel Studios, 2018.
- GARNIER, Xavier, *La magie dans le roman africain*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999.
- GILROY, Paul, *The Black Atlantic: Modernity And Double Consciousness*, Verso Books, 1993
- GUITARD, Émilie, « Le Wakanda de Black Panther : une Afrique du futur en miniature », *The conversation*, 27 février 2018 : <https://theconversation.com/le-wakanda-de-black-panther-une-afrique-du-futur-en-miniature-92315>, consulté le 14/12/2020.
- KILGORE DE WITT, Douglas, « Welcome to Wakanda : Reforming African Adventure the Marvel Way », *Paradoxa*, vol. 25 – Africa SF, October 2013, p. 209-234.
- MARTEL, Frédéric, *Mainstream : enquête sur cette culture qui plait à tout le monde*, Paris : Flammarion, 2011.
- MIANO, Léonora, *Rouge impératrice*, Paris, Grasset, 2019.
- MORE, Thomas, *Utopia*, 1516.
- PARRS, Alexandra, « Les États-Unis d'Amérique face à la "race" : une construction historique », *Migrations Société*, vol. 114, n° 6, 2007, p. 13-23.
- TARDIF, Jean, « Mondialisation et culture : un nouvel écosystème symbolique », *Questions de communication*, 13 | 2008, p. 197-223.
- VINCENT, Bernard (dir.), *Histoire des États-Unis*, Paris : Flammarion, 2016.
- WA THIONG'O, Ngugi, *Décoloniser l'esprit*, Paris : La Fabrique, 2011.
- DU BOIS, W. E. B., *Les âmes du peuple noir*, Paris : Éditions Rue d'Ulm, 2004.

²⁹ Voir Anthony et Joe Russo, *Avengers : Infinity wars*, Marvel Studios, 2018.

La difficile représentation du talent disparu : enjeux actoraux dans les biopics de Jeanne Eagels et de Gertrude Lawrence (1957-1968)

Francesco Schiariti
Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis

Théophile Gautier, écrivant à titre de critique, a signalé ce qui a longtemps rendu l'acteur ou l'actrice insaisissable pour ceux qui n'assistaient pas à la représentation théâtrale :

La parole est ailée ; le geste ne laisse pas de trace ; comment conserver à la postérité ce froncement de sourcils tout à fait olympien, qui faisait trembler jusqu'aux moucheurs de chandelles et aux banquettes elles-mêmes ? Dans quel esprit de vin confire ce son de voix si majestueusement caverneux [...] ¹ ?

Du fait de ce caractère volatile de la performance théâtrale, certaines interprétations légendaires survivent essentiellement par le souvenir et le témoignage. Dans le cadre du cinéma hollywoodien de l'époque des studios, cet espace mémoriel, a pu devenir un lieu fantasmagorique où se tenaient ceux que Marguerite Chabrol a baptisé les « fantômes de Broadway² » : les grands comédiens de théâtre dont la présence se manifeste encore au cinéma. Pour cette étude, je propose de mettre en relation deux catégories de « fantômes », ceux des acteurs, dans la perspective de Chabrol, et celui, plus général, d'un passé idéalisé dont l'essence continue d'être évoquée et convoquée et qu'on pourrait rapprocher des rétrotopies conceptualisées par Zygmunt Bauman³. Les deux « fantômes », personnages et période, se rencontrent tout particulièrement dans le biopic de comédien, sous-genre qui met la notion de performance actorale au cœur de son propre dispositif en représentant des vedettes qui revivent à l'écran avec une époque révolue qu'ils symbolisent. Dans un corpus hollywoodien

pléthorique⁴, j'étudierai plus particulièrement deux films : *Jeanne Eagels - Un seul amour en français* (George Sidney, 1957) et *Star !* (Robert Wise, 1968).

Trois critères ont justifié cette sélection. Le premier repose sur les similitudes narratives qui permettent de concevoir ce diptyque comme représentatif d'un regard porté sur l'actrice et la star. Dans un article consacré à la figure de l'actrice jouant l'actrice, Jacqueline Nacache propose des éléments de typologie qui établissent une cartographie des films qui ont pour objet une figure de comédienne :

Non seulement les rôles d'actrices sont plus nombreux que les rôles d'acteurs mais ils se diversifient en types identifiables : l'ingénue qui rêve de gloire (Marion Davies dans *Show People*, Jean Simmons dans *The Actress*) ou pour laquelle le théâtre est tout (*Esther Kahn*) ; la grande comédienne au sommet de son talent et toujours insatisfaite (Julie Andrews dans *Star !*) ⁵ [...]

Telles qu'elles sont portraiturees, Jeanne Eagels et Gertrude Lawrence, l'héroïne de *Star !*, relèvent en effet de ces deux catégories successives : elles débutent comme des ingénues qui rêvent de gloire et de théâtre et se révèlent de grandes comédiennes à la fois célébrées et anxieuses. Les scénarios racontent leur vie, de leur prime jeunesse à leurs triomphes, même si leur carrière est émaillée de chutes, professionnelles et personnelles. Ce sont deux récits qui épousent en fait les principes de la

¹Gautier, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Bruxelles, Leipzig, 1858-1859, vol. VI, p. 100.

²Chabrol Marguerite, *De Broadway à Hollywood*, CNRS Editions, Paris, 2016, pp. 173-174.

³Baughman Zygmunt, *Rétrotopia* (2017), Premier Parallèle, Paris, 2019.

⁴Fontanel Remy, « Preamble : la réalité sera toujours plus captivante ... » in Fontanel Rémi (ed.) *CinémaAction*, n° 139, *Biopic : de la réalité à la fiction*, Éditions Charles Corlet, Condé-sur-Noireau, 2011, p. 18.

⁵Nacache Jacqueline, « Soi-même comme une autre, les enjeux d'un rôle d'actrice » in Bourget, Jean-Loup et Zamour Françoise (eds.) *Jouer l'actrice. De Katherine Hepburn à Juliette Binoche*, Edition Rue de l'Ulm, Paris, 2017, p.3 dans la version mise en ligne sur OpenEdition Books. <http://books.openedition.org/editionsulm/4700>

success story appliquée au biopic⁶. Cette approche de la question par la dimension strictement narrative est cependant incomplète puisqu'elle ne permet pas de mettre en avant les enjeux actoraux qui découlent de la confrontation entre la star représentée et la star représentante. Or, c'est dans cet affrontement que se joue l'essentiel de la tension que je souhaite examiner entre passé et présent. Les autres critères de sélection sont donc méthodologiques car ils rendent possibles cette confrontation. D'une part, dans les deux films, les actrices sont vues au travail, sur l'estrade ou sur les plateaux de tournage. Le spectateur assiste donc à des scènes dramatiques sur lesquelles il peut exercer une double lecture. Il voit, par exemple, Julie Andrews jouer Gertrude Lawrence jouer Amanda dans *Private Lives* de Noël Coward. Ces scènes interrogent les notions de réussite artistique en mettant l'accent sur certaines qualités, particulièrement difficiles à saisir. D'autre part, la présence fantomatique des stars pourrait être rendue plus manifeste par l'existence de traces de la voix et de l'image auxquelles le public n'avait pas facilement accès au moment de la sortie des films mais qui sont peut-être connues des réalisateurs et des interprètes. Autrement dit, le modèle a pu se révéler une source directe permettant éventuellement d'incarner le talent à l'écran en lui reprenant des inflexions, des gestes, de mouvements, que le public en soit conscient ou non. Cet aspect de la question a donc favorisé pour cet article les biopics de comédiennes dont on connaît aujourd'hui des disques ou des bandes filmées.

Pour aborder ce travail de confrontation, j'ai particulièrement emprunté aux méthodes de Marguerite Chabrol, telles qu'elle les expose dans ses articles récents sur le site *thâêtre*⁷ mais en les intégrant plus spécifiquement à la question de la reconstruction idéalisée du passé. De fait, il est éclairant pour la place de cet objet spécifique de recherche au cinéma de s'interroger sur la manière dont ces biopics, *a priori* idéaux pour ce qu'on pourrait appeler une forme de rétrotopie

artistique, résistent en partie, voire totalement, à cette notion. Malgré les apparences, il est difficile, de manière générale, de faire du biopic hollywoodien un objet essentiellement rétrotopique. En effet, comme l'a montré George F. Custen⁸, le genre, à l'ère des studios, est le lieu d'une tension systématique entre l'histoire et le système hollywoodien. La représentation du passé, idéalisé ou non, est toujours subordonnée à la fois aux intentions de recréer « la vie modèle » d'un « grand homme » ou d'une « grande femme » et aux attentes du public contemporain.

Il convient pour mon propos d'examiner cette dynamique de résistance éventuelle au caractère nostalgique en revenant, premièrement, sur le contexte de production des deux films. Je travaillerai ensuite plus précisément sur la notion de star (telle que la définit Richard Dyer, c'est-à-dire en tant que construction polysémique articulant image médiatique et rôles joués⁹), associée ici à l'étude du jeu pour former un ensemble qui intervient à plusieurs niveaux dans la construction du personnage à l'écran. Il s'agit d'abord d'observer les traces des « fantômes » dans les films eux-mêmes, aussi bien du point de vue de la production qu'à celui, plus spécifiquement, de l'interprétation : le modèle actoral peut être ainsi l'objet d'un travail de copie ou bien, comme je le montre ensuite, être soigneusement évité. Le quatrième et dernier temps de ma réflexion est consacré à l'affrontement non résolu entre les *personae* des stars contemporaines et celles des modèles incarnés dans les films. Si l'on tire certaines conclusions des commentaires de Custen à propos de la star dans le biopic¹⁰, c'est en effet ici que pourrait résider l'explication la plus convaincante d'un échec de la représentation rétrotopique à l'écran, ce qui confirme l'importance des *star studies* dans l'appréhension complète d'un film.

⁶ Fontanel Rémi, « Préambule : la réalité sera toujours plus captivante ... », *op.cit.*, p. 14.

⁷ Chabrol Marguerite, « Bette Davis et les divas de Broadway », *thâêtre* [en ligne], mis en ligne le 15 mars 2018. URL : <https://www.thaetre.com/2018/03/15/bette-davis-et-les-divas-de-broadway/et> « "La nouvelle Sarah Bernhardt". Greta Garbo et le mythe de la diva cosmopolite », *thâêtre*, mis en ligne le 12 septembre 2022. URL : <https://www.thaetre.com/2022/09/12/la-nouvelle-sarah-bernhardt/>

⁸ Custen George F., *Bio/Pics, How Hollywood constructed Public History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.

⁹ Dyer Richard, *Stars* (1979), BFI Publishing, Londres, 2004.

¹⁰ Custen George F., *Bio/Pics, How Hollywood constructed Public History*, *op.cit.*, p. 193-205.

Contexte de production : la nostalgie à l'œuvre ?

Dans le cas de *Jeanne Eagels*, l'appareil publicitaire est un bon indicateur de l'ambiguïté qui préside au film. En effet, davantage que sur la figure de Jeanne Eagels en elle-même, la Columbia insiste, dans ses encarts promotionnels tels qu'ils apparaissent dans les revues professionnelles, sur le romantisme tragique de l'histoire d'amour et sur la filiation entre les deux films de George Sidney avec Kim Novak : *Jeanne Eagels* succède à *The Eddy Duchin Story* (George Sidney, 1956), autre biopic d'artiste se déroulant dans les années 1920¹¹. Cette dimension de la campagne publicitaire éclaire en partie l'éventuel aspect rétrotopique du film. De fait, d'après les critiques professionnelles, comme celle du *Harrison's Report*, les audiences des années 1950 ne connaissent vraisemblablement plus Eagels elle-même¹². Les recensions dans les revues de fans signalent cet oubli en resituant systématiquement le personnage dans l'histoire du théâtre américain¹³. Ce n'est donc pas le nom de Jeanne Eagels qui attirera le public, mais la représentation du milieu artistique de l'entre-deux guerres, ce dont témoigne le succès de *The Eddy Duchin Story*. Cependant, *Jeanne Eagels*, malgré la beauté, voire le baroquisme, des décors et de la mise en scène, qu'on retrouve aussi dans le film précédent, se comprend également en termes de production comme un produit typique de la fin des années 1950, période qui tend à nettement assombrir et sexualiser le cinéma des studios, ce dont témoigne tout particulièrement les évolutions narratives des biopics¹⁴. Pour cette raison, le scénario met en avant les addictions du personnage principal à l'alcool et à la morphine, ce qui le place dans la succession des caractères joués par Susan Hayward, actrice dramatique emblématique de l'après-guerre. Hayward avait remporté un grand succès critique et public deux ans

auparavant dans *I'll Cry Tomorrow* (Daniel Mann, 1955)¹⁵, adaptation du récit autobiographique de la chanteuse Lilian Roth, qui sert manifestement de modèle, en tant que véhicule pour star dramatique, à une succession de biopics. Ces films, dont *Jeanne Eagels*, hésitent donc entre représentation du passé et mise en avant des qualités d'actrice de leur star, contemporaine. Enfin, dans le cas précis du film de Sidney, il est conçu dès son origine comme un *star vehicle* pour sa vedette. De ce point de vue, il ramène très probablement¹⁶ à la *persona* contemporaine que la Columbia et la star construisent et, en ce sens, s'insère dans une galerie de personnages étrangers aux normes sociales, illustrant les difficultés à être une jeune femme célibataire dans les Etats-Unis des années 1950 tout autant, sinon plus, que celles à être une aspirante actrice dans les années 1920¹⁷.

Star ! est marqué par la même ambiguïté. Le film met l'accent sur le glamour et l'éclat des numéros, s'inscrivant dans la lignée des comédies musicales à grand spectacle de la décennie, comme *My Fair Lady* (George Cukor, 1964) ou *Camelot* (Joshua Logan, 1967), et donc représentatif de son temps. Produit à la fin de cette période, il est paradoxalement perçu comme un film daté par la presse qui l'accueille très froidement à sa sortie, en particulier pour cette raison. La critique observe également que la reconstruction nostalgique finit par devenir elle-même un gage d'échec. Le journaliste d'*Harper Magazine*, écrit par exemple, que *Star !*

est moins concerné par la biographie de Gertrude Lawrence que par l'utilisation du schéma « de la pauvreté à la richesse » et « triomphes et chutes » à l'œuvre dans son histoire et qui permet de représenter à l'écran un genre de glamour disparu, idéal d'une génération anti-sérieux et pré-pop.[is less concerned with the biography of Gertrude Lawrence than with using the rags-to-riches, triumphs-and-heartaches outline her story

¹¹ *Motion Picture Exhibitor*, 7 août 1957, p. 18.

¹² *Harrison's Reports*, 20 juillet 1957, p. 114.

¹³ Par exemple, la critique dans *Photoplay*, septembre 1957, p. 18. Ce type de revue travaillant étroitement avec les grands studios, ces éclaircissements sont sans doute cohérents avec les propres doutes des producteurs.

¹⁴ Custen George F., *Bio/Pics, How Hollywood constructed Public History*, op.cit., p. 170.

¹⁵ Hay Peter, *Metro Goldwyn Mayer, Splendeur du cinéma américain* (1991), Bordas, Paris, 1993, p. 308.

¹⁶ Il faudrait mener une enquête en génétique scénaristique précise pour savoir si le scénario original a été modifié pour épouser avec précision la persona de l'actrice.

¹⁷ Sur la persona de Novak, voir Byars Jackie, « The Prime of Miss Kim Novak, Struling over the Feminine in the Star Image » dans Forman Joel (ed.), *The Other Fifties, Interrogating Midcentury American Icons*, University of Illinois Press, Chicago, 1997, pp. 197-223 et Gallafent Edward, *Adultery and the Female Star*, Palgrave Macmillan, Londres, 2018, pp. 121-168.

to define an extinct type of glamour, the ideal of an anti-serious and pre-pop generation.^{18]}

La critique signale ainsi que le film n'est pas tant attaché à la figure de Lawrence qu'à une reconstruction nostalgique dans une conception du biopic qui ne s'accorde pas à la sensibilité contemporaine : à la fois par le luxe dont elle entoure le personnage et par la « formule » scénaristique elle-même, héritée des années 1950¹⁹. Pour les producteurs, un des enjeux était d'insérer la figure d'Andrews dans ce contexte passéiste, sous prétexte de lui faire incarner Lawrence. La production est donc, sur le plan actoral, également ambiguë, d'autant que, comme le montre Matthew Kennedy²⁰, il ne se conçoit qu'autour de la figure, contemporaine, d'Andrews, ce que les notes de production confirment²¹. Au même moment, le projet concurrent de la Columbia concernant la biographie de Fanny Brice (*Funny Girl*, William Wyler, 1968) repose sur des présupposés identiques. Wyler assume, dès l'origine, que l'objet premier de son propre film est bien de filmer Barbra Streisand²². Pour Andrews comme pour Streisand, les studios feront fausse route, sur le plan commercial, en imaginant par la suite que leur succès provenait de leur association initiale avec des *production values* historisantes et éléphantesques²³ alors que c'était davantage la manière dont leurs personnalités reflétaient la sensibilité contemporaine qui, comme pour toutes les stars, expliquaient leur popularité.

Reprises à l'identique

Fondés en apparence sur la reconstruction du passé et d'un talent idéalisé, mais en réalité subordonnés aux attentes supposées d'un public bien contemporain, *Jeanne Eagels* et *Star!* s'essayaient sporadiquement à la reconstitution de

certaines scènes dramatiques célèbres qui ne peuvent pourtant que relever du fantasme. Ce sont des morceaux de bravoure visant à illustrer une règle dont Jacqueline Nacache constate la constance : « Ce qui l'emporte pourtant, ce sont les moments où ces personnages brillent, dominent, fascinent. Les grands rôles d'actrices sont souvent des moments de triomphe, correspond[ant] à l'apogée de la carrière de leurs interprètes²⁴ ». Les pièces qui sont reprises ont rendu les modèles célèbres et ont contribué à la reconnaissance de leur talent. Cela suggère, à première vue, que la reconstruction du passé fait partie du cahier des charges des films et questionne sur la connaissance que le public et la critique pouvaient avoir de ces modèles, *a priori* pourtant difficilement accessibles.

Star! se prêterait particulièrement à ce paradigme puisque la structure du film induit une succession de numéros qui mettent en avant la versatilité d'interprète et d'artiste musicale à la fois de Lawrence et, plus encore, d'Andrews. Les déclarations de l'équipe du film, telles qu'elles sont collectées dans les commentaires qui accompagnent son édition DVD²⁵, éclairent les conceptions qui ont prévalu à la reconstruction esthétique de la carrière de Lawrence. Certaines séquences sont totalement réinventées ou du moins très fortement modifiées²⁶. En revanche, la scène d'amour tirée de *Private Lives* est fidèle au texte et à la mise en scène originels, suscitant donc véritablement le modèle de Lawrence. La comparaison entre les photographies de la production et le visionnage de la séquence confirme l'affirmation du décorateur qui parle d'une reconstruction à l'identique²⁷. Sur le plan du jeu, Lawrence a enregistré la scène en question pour RCA Victor, ce qui facilite les rapprochements éventuels. Commentant un autre moment du film, entièrement chanté cette fois, Andrews explique avoir écouté les enregistrements de Lawrence et

¹⁸ Cité dans Kennedy Matthew, *Road-Show ! The fall of Film Musicals in the 1960's*, Oxford University Press, New-York, 2014, p. 153.

¹⁹ Custens George F., *Bio/Pics, How Hollywood constructed Public History*, op. cit., p. 29.

²⁰ Kennedy Matthew, *Road-Show ! The Fall of Film Musicals in the 1960's*, op. cit., pp. 55-59.

²¹ Bingham Dennis, « Julie Andrews. Practically Too Perfect in Every Way », op. cit., p. 155.

²² Kennedy Matthew, *Road-Show ! The fall of film musicals in the 1960's*, op. cit., p. 61.

²³ *Star!*, fiasco au Box Office, ouvre d'ailleurs la spirale d'échecs qui conduisent Andrews à une progressive semi-retraite dans les années 1970. Bingham Dennis « Julie Andrews. Practically Too Perfect in Every Way », op. cit., p. 153-154.

²⁴ Nacache Jacqueline, « Soi-même comme une autre », op. cit., p. 18.

²⁵ *Star!*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, collection « 20th Century Classics », 2006.

²⁶ Par exemple pour le numéro « Jenny » tiré de *Lady in the Dark* dont Wise et ses collaborateurs ont voulu faire un grand final spectaculaire.

²⁷ Les vêtements sont également en grande partie conformes aux originaux.

s'être inspirée directement de son phrasé pour certaines séquences, ce qui rend probable sa connaissance de ce disque²⁸. De plus, Daniel Massey, qui incarne son partenaire, Noël Coward, est lui-même le fils d'Adrienne Allen, qui créa le rôle de Sybil dans *Private Lives*. On peut émettre l'hypothèse que lui et Andrews ont donc bénéficié d'informations de première main sur le déroulement des scènes tirées de la pièce, d'autant que Coward a également collaboré au projet.

Si, au disque, la voix chantée de Lawrence n'est pas intrinsèquement comparable à celle, beaucoup plus assurée d'Andrews, le ton dans le dialogue qui précède est assez similaire dans les deux versions, le débit de parole est d'ailleurs très proche. Andrews ne copie pas entièrement ce que propose Lawrence (par exemple, le « are you [happy] ? » très accentué de Lawrence n'est pas reproduit par Andrews qui, à l'inverse, est plus emphatique, plus sûre d'elle-même quand elle dit « No. No doubt. Anywhere », à la fin de la scène, alors que Lawrence paraît faire un constat fataliste), mais s'en rapproche parfois avec précision (dans l'avant-dernière réplique avant la valse, même si Lawrence dit « I swear I never mention her again » et Andrews « I never mention her again, I swear » l'intonation et l'intention expressives sont identiques, laissant surtout apparaître la tristesse d'Amanda et non pas sa colère). La fidélité qui est peut-être ici à l'œuvre n'est cependant pas particulièrement commentée par la presse au moment de la sortie du film. La réception se focalise au contraire sur la distance, en particulier vocale, entre Andrews et Lawrence²⁹, refusant manifestement de faire de la reprise à l'identique une condition suffisante à la reconstruction du talent. Le fait que la critique n'identifie pas les séquences fidèles au modèle apporté par Lawrence interroge même sur l'impossibilité même de cette représentation, suggérant que le mythe et le fantasme prennent le pas sur la réalité de la performance originale.

On retrouve les mêmes tensions en ce qui concerne la production et la réception, sur le plan critique, de *Jeanne Eagels*. Dans une interview, Novak affirme précisément avoir fait de la fidélité au modèle l'objet essentiel de son travail. A partir des photographies, des films et des enregistrements connus d'Eagels :

[E]lle a étudié pendant des heures chaque mouvement des mains de Miss Eagels, ses expressions faciales, sa séduisante manière de marcher, sa singulière et exotique technique pour jouer les scènes d'amour à l'écran et sa façon royale de porter les vêtements. [She has studied by the hour every move of Miss Eagels's hands, her facial expressions, her seductive walk, her unique exotic technic of screenlovemaking and her regal way of wearing clothes.³⁰]

On ne perçoit pas cette étude quand la Jeanne Eagels de Novak interprète une scène sur un plateau de tournage : le jeu de Novak est alors volontairement saccadé et schématiquement d'artiste³¹, proche, comme le remarque Matthew Salomon³², de celui utilisé dans un but parodique, par Gene Kelly et Jean Hagen dans *Singing in the Rain* (Stanley Donen, 1952). Au contraire, le jeu d'Eagels dans ses films muets (*Man, Woman and Sin*, Monta Bell, 1927) est plutôt fondé sur la subtilité expressive et l'économie du geste. L'approche de la carrière scénique d'Eagels est plus rigoureuse, au moins en termes de production. Novak doit interpréter une scène de *Rain* d'après Somerset Maugham. La fidélité à la mise en scène originale de *Rain*, « apogée » de la carrière d'Eagels, est marquée en particulier par le costume de l'actrice dans le rôle de Sadie : chapeau à plumes, ceinture noire, boa et paire de guêtres. Il est impossible de comparer exactement les deux prestations car celle d'Eagels ne nous est pas parvenue. Cependant, il est vrai que dans les séquences où Novak interprète Sadie, elle met, par exemple, en avant son travail vocal, faisant nettement contraster son timbre rauque et la fermeté agressive de son intonation quand elle est sur scène, avec une voix plus éthérée, voire rêveuse, dans d'autres séquences du film. Néanmoins, ce

²⁸ Commentaires du DVD.

²⁹ Bingham Dennis « Julie Andrews. Practically Too Perfect in Every Way », *op.cit.*, p. 156.

³⁰ *Photoplay*, décembre 1956, p. 82.

³¹ Le d'elsartisme américain tend à réduire les principes de Delsarte à une liste de codes expressifs et gestuels facilement compréhensibles par les spectateurs. Viviani Christian, *Le magique et le vrai. L'acteur de cinéma, sujet et objet*, Rouge Profond, Aix en Provence, 2015, p. 134-141.

³² Salomon Matthew, « Reflexivity and Metaperformance, Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, and Kim Novak » in Palmer (R. Barton), *Larger than Life, Movie Stars of the 1950s*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, and London, 2010, p. 125.

travail sur la voix pourrait être consubstantiel au rôle lui-même et non pas à l'imitation d'Eagels. Adrienne McLean remarque que Hayworth, reprenant le rôle de Sadie dans la version de 1954 de *Rain* (*Miss Saddy Thompson*, Curtis Bernhardt), adopte également une voix plus grave qu'à l'accoutumée³³. Malgré la volonté à la fois d'imiter la Sadie d'Eagels par le vêtement et la posture³⁴, et de démontrer l'éventuelle virtuosité de Novak, la presse accueillit la tentative de cette dernière avec sévérité, s'en prenant particulièrement à ces séquences : « plus d'un critique pensa que "permettre à Miss Novak de s'essayer à une des scènes les plus sensuelles jouées au théâtre par Miss Eagels était un des plus sérieux faux-pas du film" » [*More than one critic thought "allowing Miss Novak to essay one of Miss Eagels' more sultry stage moments" was "one of the [film's] serious mistakes"* »] synthétise Matthew Salomon à propos de la réception du film, appuyant donc sur un sentiment critique qui semble s'adresser en priorité aux moments de reconstitutions scéniques³⁵. Dans sa monographie sur la Columbia, le journaliste Clive Hirschhorn témoigne encore de la persistance de ce sentiment en écrivant : « la seule séquence montrant Novak/Eagels dans une scène de *Rain* était, franchement, ridicule et n'aurait pas eu sa place dans une compagnie de tournées théâtrales » [« *The single sequence showing Novak/Eagels in a scene from Rain was, frankly, ludicrous and wouldn't have muster in a touring company.* »³⁶] La reconstruction *a priori* fidèle à un moment phare de l'histoire de Broadway a été invalidée à leurs yeux par la difficulté à incarner le talent. La reprise du texte est possible, la reconstruction des décors également, la flamme originale qui, dans le discours de la critique, caractérisait Eagels ferait défaut : comme dans le cas de Lawrence et Andrews, il est légitime de s'interroger sur la place de l'image fantasmée de la star modèle dans cette réception critique. D'une part, on peut s'interroger sur la fidélité des

souvenirs de ces journalistes vis-à-vis de la prestation de Jeanne Eagels³⁷. D'autre part, le flou lexical qui concerne souvent la description du jeu finit simplement par se résumer à « je ne sais quoi » mal identifié que posséderait Eaglen, mais pas Novak. McLean a montré comment la presse a reconnu, à l'inverse, la justesse du jeu de Hayworth dans *Miss Sadie Thompson* : les journalistes ont d'abord salué la performance de la vedette sans effectuer de comparaisons aliénantes avec Eagels³⁸. Mais le film de Bernhardt était transposé dans le temps à l'époque de sa production, révoquant de fait les traces les plus nettes du modèle : dans ce contexte renouvelé, Hayworth, qui est également une star issue des studios et qui n'a pas non plus la réputation d'une actrice dramatique, a toute liberté de s'approprier le personnage sans l'ombre de sa créatrice. La rétrotopie est annulée de fait par la contemporanéité du cadre et, conjointement, le fantôme ou le fantasme d'Eagels disparaît ou, du moins, s'éloigne.

Diva à la ville : stratégies de l'évitement de la confrontation

L'échec anticipé de la reconstitution fidèle peut expliquer que les deux productions limitent la recréation des moments purement théâtraux des carrières des deux vedettes. *Star!* met davantage l'accent sur les numéros musicaux que sur ceux strictement théâtraux. Ainsi, l'autre scène, non musicale, de *Private Lives* est jouée dans un contexte particulier : elle est répétée, avant la production elle-même, devant les censeurs, à qui Lawrence/Andrews demandent de participer, ce qui rend la scène doublement comique. Si Andrews reprend des expressions que l'on retrouve sur les photographies de Lawrence, cette scène est l'objet

³³ La chercheuse l'assimile à un procédé de familiarisation et de simplicité, mettant l'accent sur Hayworth l'actrice plus que sur Hayworth, la déesse de l'amour, mais on peut envisager que le rôle de Sadie exigeait intrinsèquement une telle transformation vocale. McLean, Adrienne L. *Being Rita Hayworth. Labor, Identity and Hollywood Stardom*, Rutgers University Press, New Brunswick et Londres, 2004, p. 194.

³⁴ Dans les portraits publiés en vue de la promotion du film dans les magazines de fans, on insérait généralement une photographie d'Eagels dans *Rain*.

³⁵ Salomon Matthew, « Reflexivity and Metaperformance, Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, and Kim Novak », *op.cit.*, p. 125.

³⁶ Hirschhorn Clive, *The Columbia Story*, Crown Publishers Inc., New York, 1990, p. 219.

³⁷ Dès l'époque de la sortie du film, James Power dans *The Hollywood Reporter* conteste la pertinence de la comparaison. Kleno Larry, *Kim Novak on Camera*, A.S. Barnes & Company, Inc., La Jolla, 1980, p. 81.

³⁸ McLean, Adrienne L. *Being Rita Hayworth. Labor, Identity and Hollywood Stardom*, *op.cit.*, p. 194.

d'une double lecture constante qui brouille le travail éventuel d'imitation de l'actrice.

De manière paradoxale, du moins en apparence, les « scènes de jeu » sont finalement beaucoup plus nombreuses loin de l'estrade de théâtre ou des plateaux de tournage. Cet aspect permet à Salomon de faire de Jeanne Eagels « le plus réflexif des films de Novak tournés dans les années 1950 » [« the most reflexive of Novak's 1950s films »]³⁹. Selon moi, il ne s'agit cependant pas tant, ou pas uniquement, d'une spécificité qui s'articule avec la notion d'actrice sex-symbol, que d'une constante du biopic de comédienne. Le chercheur liste les moments de mise en scène de soi-même les plus évidents dans le film comme la première rencontre avec le professeur d'art dramatique joué par Agnes Moorehead⁴⁰. Dans cette scène, Eagels/Novak se voit refuser l'accès au cours. Elle entre alors dans une colère exaltée que le personnage de Moorehead observe attentivement jusqu'au moment où Eagels/Novak frappe avec vigueur sa main sur la table. Le professeur dramatique l'interrompt, observe qu'elle a gâché son effet par un geste redondant. Le dialogue désamorce alors totalement la colère de l'aspirante actrice pour faire de l'explosion qui précède l'expression d'un tempérament artistique qui passe par la mise en scène de soi-même. Il est possible que Novak se soit inspirée pour ses scènes de colère théâtrales, nombreuses dans le film, du jeu de son modèle dans *The Letter* (Jean de Limure, 1929) film cette fois parlant et plus grand succès d'Eagels au cinéma où la mise en mouvement de tout le haut du corps, subordonnée à l'expression de la rage est particulièrement frappante. Dans ce cas de figure, difficile cependant à attester faute d'archives consultables, Novak aurait repris la gestuelle d'Eagels au cinéma pour l'appliquer à Eagels à la ville, ajoutant par là une strate supplémentaire à la lecture que l'on peut faire de la scène sur le plan actoral.

Plus encore qu'Eagels, Lawrence n'est que très rarement sincère : elle semble toujours jouer avec un second degré, une distance plus ou moins ironique, ou afficher un tempérament de diva,

volontairement artificiel. Une scène du film insiste explicitement sur la réussite qu'obtient Lawrence dans ce registre. Alors qu'elle est l'objet d'un procès, pour fraude fiscale, elle décide de plaider sa propre cause auprès du juge. Prenant alors la parole dans un long monologue, elle fait une démonstration de charme et d'humour, durant laquelle Andrews accentue volontairement son jeu dans un registre à la fois comique et démonstratif, prenant par exemple appui et posant, avec une théâtralité insistante, sur la rambarde derrière elle. L'actrice explique que Wise l'a laissée, à ce moment, surjouer la scène, en assumer l'humour et l'aspect théâtral⁴¹. Le scénario donne par ailleurs au juge la fonction qu'avait le personnage de Moorehead dans la séquence de *Jeanne Eagels* déjà décrite : il assiste en public et commente, univoquement de manière positive, comme critique. Dans ces cas précis, où la mise en avant du talent est la plus évidente, la reconstruction nostalgique, sur le plan esthétique, est moins apparente. Ce sont pourtant les lieux où le talent est commenté, voire dirigé. Ils sont à la fois valorisants et non mimétiques ou valorisants, parce que non mimétiques. Simplement, ils font du tempérament de la diva la condition à l'admiration.

Problèmes de persona à la lumière de la promotion des films et de la réception critique

La reconstruction nostalgique est d'autant plus à l'œuvre dans les scènes de diva à la ville, que la star de cinéma tend, depuis les années 1940, à se normaliser⁴² : en représentant à l'écran une diva à tempérament *Star!* ou *Jeanne Eagels* font bien référence à un passé artistique révolu. Pourtant, cet aspect n'a pas assuré pour autant la reconnaissance des films. Les raisons de ces échecs publics et critiques s'expliquent sans doute au moins partiellement en raison de la difficulté pour les *personae* de Novak et d'Andrews d'assumer et d'incarner la grande diva de théâtre. Toutes les deux seraient, d'après la critique, dans l'incapacité de jouer ces rôles alors que la promotion insiste au

³⁹ Salomon Matthew, « Reflexivity and Metaperformance, Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, and Kim Novak », *op.cit.*, p. 124.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 125.

⁴¹ Commentaires du DVD.

⁴² Basinger Jeanine, *The Star Machine*, Vintage Books Edition, New-York and Toronto, 2009, pp. 466-487.

contraire sur les ressemblances qui existent entre elles et leurs modèles.

Dans le cas de *Jeanne Eagels*, la réception mitigée signale en priorité une défiance affichée vis-à-vis des capacités dramatiques de Novak. Sur le plan de la *persona*, comme le note James Harvey, Novak a pourtant immédiatement été considérée par les médias comme une héritière naturelle des stars des années 1920 et 1930, de par son aura et sa photogénie⁴³. En ce sens, elle serait la vedette rétrotopique idéale. Exploitant cet aspect, lors de la promotion de *Jeanne Eagels*, le réalisateur insiste tout particulièrement sur les rapports entre Eagels et Novak : « Kim est aussi très semblable à Eagels. Elle a de la profondeur et, en plus de cela, le même type de personnalité : la liberté et l'abandon ; la même capacité latente qui a fait de Jeanne Eagels la grande actrice du théâtre américain qu'elle fut. » [*Kim is also very much like Eagels. She has depth and, with it, the same kind of spirit ; the freedom and abandon ; the same latent ability that made Jeanne Eagels the great actress of the American theatre she was*⁴⁴.] Il cherche manifestement à légitimer le casting, en mettant l'accent sur le talent de son interprète, ce qui demeure donc un des enjeux essentiels de la production. Les commentaires de Sidney figurent dans un portrait que *Photoplay* consacre à Novak au moment de la sortie du film et qui présente comme enjeu de rendre la star crédible en tant qu'actrice dramatique, et par conséquent digne d'Eagels, en insistant sur son travail et sur ses possibles chances aux oscars. Les appréciations de Novak elle-même sur sa préparation illustrent la lecture faite par Christophe Damour des enjeux actoraux dans le biopic :

Le personnage de biopic exacerbe les fantasmes ontologiques du comédien (métamorphose et mimétisme) et l'amène à travailler son rôle non pas au moyen d'une approche psychologique, mais d'abord à partir de ses aspects extérieurs, en mobilisant ses capacités d'observation, d'imprégnation et d'imitation⁴⁵.

Mais Damour oppose précisément la star et l'acteur de caractère sur ce plan, la première étant censée « se pavaner à travers différents personnages qui sont autant de modalités d'actualisation de sa *persona*⁴⁶ ». Or, Novak appartient incontestablement à la première catégorie, ce qui peut constituer une explication à l'absence de reconnaissance que son travail a obtenu. Il a peut-être été masqué par des souvenirs moins précis que ceux auxquels prétendait la critique et parce que la star était particulièrement rattachée à la fois sur le plan de la *persona* et sur celui du jeu⁴⁷, aux studios, très loin de la reconnaissance que le théâtre pouvait apporter, ce que la critique universitaire récente semble implicitement confirmer en ne l'étudiant généralement que comme un « objet » inséré dans le dispositif filmique⁴⁸. Au contraire, Julie Andrews, britannique, issue de la scène, déjà lauréate d'un oscar, est alors une star à la fois populaire et respectée⁴⁹ : une des plus extraordinaires personnalités du théâtre est jouée par la plus passionnante star d'aujourd'hui, assurent les publicités radiophoniques pour *Star !*. Elles insistent sur les liens existant entre la vie et la carrière de Lawrence et celles d'Andrews. En interview radiodiffusée, le producteur, Saul Chaplin, signale exactement de la même manière que le faisait George Sidney à propos de Novak et Eagels, les points communs biographiques et artistiques entre les deux actrices. Pourtant, que ce soit d'après Andrews elle-même, ou d'après Saul Chaplin, le rôle est également un moyen de démontrer la versatilité de la comédienne : Andrews explique que le panache, mais aussi les sentiments forts et violents qui font le quotidien de Lawrence ne la concernent pas personnellement. Elle va donc « jouer », implicitement avec succès, ces aspects du rôle qui renvoient le plus clairement à la notion de diva de Broadway. Là encore, la réception ne sera pas en accord avec les affirmations promotionnelles. Le film est à la fois boudé par les spectateurs et par la critique. Les premiers ne retrouvent pas ce qu'ils

⁴³ *The Hollywood Reporter* voit, par exemple, dans Novak une héritière naturelle des grandes stars des années 20-30, de Valentino, de Garbo. Harvey James, *Movie Love in the fifties*, Alfred A. Knopf, New York, 2001, p. 80.

⁴⁴ *Photoplay*, avril 1957, p. 88.

⁴⁵ Damour Christophe, « Paon ou caméléon ? L'acteur face à l'incarnation du personnel réel », *op.cit.*, p. 39.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 37-38.

⁴⁷ Hirsch Forster, *Acting. Hollywood Style* (1991), Harry N. Abrams, Inc., Publishers AFI Press, New York, 1996, p. 81-83

⁴⁸ Dans les ouvrages récents de référence sur l'acteur de cinéma, Novak n'est mentionnée qu'en tant que Madeleine/Judy de *Vertigo* et essentiellement du point de vue autoriste, comme une héroïne hitchcockienne. Viviani Christian, *Le magique et le vrai. L'acteur de cinéma, sujet et objet*, *op.cit.*, p. 95. Nacache Jacqueline, *L'acteur de cinéma* (2003), Armand Collin, Paris, 2005, p. 75.

⁴⁹ Bingham Dennis « Julie Andrews. Practically Too Perfect in Every Way », *op.cit.*, p. 153.

apprécient habituellement chez la star, son charme et sa gentillesse. Illustrant en termes artistiques une autre face du même problème, la critique reproche à Andrews de ne pas faire preuve d'un registre assez étendu pour interpréter un rôle qui ne correspond pas à ses spécialités actorales⁵⁰. On peut émettre l'hypothèse que son image de *girl next door* l'éloigne trop, malgré les efforts promotionnels, de la diva traditionnelle. En principe, comme le note Damour dans le cas du biopic « l'« interpénétration réciproque » entre la star et le héros du film aboutit en effet à un personnage hybride où se superposent parfois, selon leur degré de notoriété respectif, les personae de l'une et de l'autre⁵¹. » Mais, cet aspect est souvent nettement déséquilibré dans les biopics d'actrices puisque, cette fois-ci selon Nacache « l'actrice jouant l'actrice tend à recouvrir son modèle, à se rabattre sur lui comme pour le faire oublier⁵². » Nacache prend l'exemple de Barbra Streisand dans *Funny Girl* en montrant en quoi l'actrice, même si elle a reproduit certains aspects du jeu de Fanny Brice, a surtout été en mesure d'apporter au personnage des éléments de contemporanéité, de glamour, d'américanisation qui ont rencontré la sensibilité du public et ont fixé ensuite sa propre image. L'échec public et critique de *Star!* marque probablement l'impossibilité d'une interpénétration réussie, les images de Lawrence et d'Andrews s'entrechoquant sans se rencontrer harmonieusement et sans que cette dernière puisse non plus recouvrir son modèle de sa propre personnalité et de sa propre contemporanéité. Aucun des buts n'est donc atteint, pas plus la représentation nostalgique du passé et la captation d'un talent disparu que la mise en vedette d'une star contemporaine, là où *Funny Girl*, particulièrement remarquable de ce point de vue, semble avoir réussi sur au moins un des tableaux.

Au terme de ce travail, il apparaît bien que le biopic de comédienne ne constitue pas toujours, malgré les apparences, un espace évident pour l'épanouissement de la rétrotopie artistique. D'une part, l'impossibilité à saisir pleinement ce qui est indéfinissable, c'est-à-dire le talent de la grande comédienne, rend caduc le travail de reproduction et

d'imitation qui n'est, soit pas perçu, soit, au contraire, vu comme un ratage. La réalisation tend d'autre part à morceler les séquences ou encore à détourner la question. Parallèlement, la présence insistante du présent s'incarne dans celle, inoubliable, indépassable, de la star « contemporaine » dont il s'agit avant tout de montrer le talent propre et de satisfaire les fans. Les recherches apparentes faites par l'équipe du film pour recréer la personnalité des vedettes du passé et de les insérer dans un univers artistique glamour se confrontent aux désirs du public de voir leurs stars contemporaines dans des emplois qui leur conviennent. Tout aussi significatives que les échecs, les réussites critiques et publiques, comme celle *Funny Girl*, sont en fait plutôt tournées, au moins du point de vue actoral, du côté de la contemporanéité, annulant de fait la rétrotopie. Il serait particulièrement intéressant, afin d'enrichir ces constatations, d'observer comment certains réalisateurs et actrices ont proposé des réponses plus tardives à ces mêmes questions, à travers, d'autres figures de stars légendaires, sans nécessairement se circonscrire aux vedettes du théâtre. Les biopics récents de Lucille Ball (*Lucy and Desi*, Amy Poelher, 2022, avec Nicole Kidman) ou de Marilyn Monroe (*Blonde*, Andrew Dominik, 2023, avec Ana de Armas) montrent que la grande actrice du passé reste un sujet qui interroge le cinéma.

Filmographie

BELL, Monta, *Men, Women and Sin*, 1927.

LIMUR, Jean de, *The Letter*, 1929.

SIDNEY, George, *The Eddy Duchin Story*, 1956.

BERNHARDT, Curtis, *Miss Sadie Thompson*, 1956.

SIDNEY, George, *Jeanne Eagels*, 1957.

WISE, Robert, *Star!*, 1968.

WYLER, William, *Funny Girl*, 1968.

⁵⁰ Kennedy Matthew, *Road-Show, the Fall of Film Musicals in the 1960s*, op.cit., p. 153-154.

⁵¹ Damour Christophe, « Paon ou caméléon ? L'acteur face à l'incarnation du personnel réel », op.cit., p. 38.

⁵² Nacache Jacqueline. « Soi-même comme une autre », op.cit., p. 13.

Bibliographie

- BASINGER, Jeanine, *The Star Machine*, Vintage Books Edition, New York et Toronto, 2009.
- BAUGHMAN, Zygmunt, *Rétrotopia* (2017), Premier Parallèle, Paris, 2019.
- BINGHAM, Dennis, « Julie Andrews. Practically Too Perfect in Every Way », dans ROBERTSON WOJCIK Pamela (ed.) *New Constallations, Movie Stars of the 1960s*, Rutgers University Press, New Brunswick et Londres, 2011, p. 141-159.
- BYARS, Jackie, « The Prime of Miss Kim Novak, Struling over the Feminine in the Star Image » dans FORMAN Joel (ed.), *The Other Fifties, Interrogating Midcentury American Icons*, University of Illinois Press, Chicago, 1997, p. 197-223.
- CHABROL, Marguerite, « Bette Davis et les divas de Broadway », *thaêtre* [en ligne], mis en ligne le 15 mars 2018. URL : <https://www.thaetre.com/2018/03/15/bette-davis-et-les-divas-de-broadway/>
- CHABROL, Marguerite, *De Broadway à Hollywood*, CNRS Editions, Paris, 2016.
- CHABROL, Marguerite, « "La nouvelle Sarah Bernhardt". Greta Garbo et le mythe de la diva cosmopolite », *thaêtre* [en ligne], mis en ligne le 12 septembre 2022. URL : <https://www.thaetre.com/2022/09/12/la-nouvelle-sarah-bernhardt/>
- CUSTEN, George F., *Bio/Pics, How Hollywood constructed Public History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.
- DAMOUR, Christophe, « Paon ou caméléon ? L'acteur face à l'incarnation du personnel réel », dans FONTANEL, Rémi (ed.) *CinémaAction*, n° 139, *Biopic : de la réalité à la fiction*, Éditions Charles Corlet, Condé-sur-Noireau, 2011, p 37-41.
- DYER, Richard, *Stars* (1979), BFI Publishing, Londres, 1998.
- GALLAFEN, Edward, *Adultery and the Female Star*, Palgrave Macmillan, Londres, 2018.
- HARVEY, James, *Movie love in the fifties*, Alfred A. Knopf, New York, 2001.
- HIRSCHHORN, Clive, *The Columbia Story*, Crown Publishers Inc., New York, 1990.
- FONTANEL, Rémi (ed.), *CinémaAction*, n° 139, *Biopic : de la réalité à la fiction*, Éditions Charles Corlet, Condé-sur-Noireau, 2011.
- HIRSCH, Forster, *Acting. Hollywood Style* (1991), Harry N. Abrams, Inc., Publishers AFI Press, New York, 1996.
- KENNEDY, Matthew, *Road-Show! The fall of Film Musicals in the 1960's*, Oxford University Press, New-York, 2014.
- KLENO, Larry, *Kim Novak on Camera*, A.S. Barnes & Company, Inc., La Jolla, 1980.
- MCDONALD, Paul « Why Study Film Acting: Some Opening Reflection » dans BARON, Cynthia, CARSON, Diane, TOMASULO, Frank (dir.), *More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*, Détroit, Wayne State University Press, 2004, p. 23-41.
- MCLEAN, Adrienne L., *Being Rita Hayworth. Labor, Identity and Hollywood Stardom*, Rutgers University Press, New Brunswick et Londres, 2004.
- NACACHE, Jacqueline, *L'acteur de cinéma* (2003), Armand Collin, Paris, 2005.
- NACACHE, Jacqueline, « Soi-même comme une autre, les enjeux d'un rôle d'actrice », dans BOURGET, Jean Loup et ZAMOUR, Françoise (eds.), *Jouer l'actrice. De Katherine Hepburn à Juliette Binoche*, Edition Rue de l'Ulm, Paris, 2017, p. 21-29.
- NAREMORE, James (1988), *Acteurs. Le jeu de l'acteur de cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014.
- SALOMON, Aubrey, *Twentieth Century Fox: A Corporate and Financial History*, Scarecrow Press, Lanham, 1989.
- SALOMON, Matthew, « Reflexivity and Metaperformance, Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, and Kim Novak », dans PALMER, R. Barton (ed.), *Larger than Life, Movie Stars of the 1950s*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, et Londres, 2010, p. 107-129.
- THOMPSON, John O. « Screen Acting and the Commutation Test » (1978), dans ROBERTSON WOJCIK, Pamela (ed.), *Movie Acting. The Film Reader*, Routledge, New-York et Londres, 2004, p. 37-48.
- VIVIANI, Christian, *Le magique et le vrai. L'acteur de cinéma, sujet et objet*, Rouge Profond, Aix en Provence, 2015.

Résumés

Caput Nili de Richard Kandt, une rétrotopie méandreuse – Michaël Wilhelm

La source du Nil est un lieu qu'on a longtemps cherché à atteindre, mais qui s'est dérobé aux explorateurs. C'est une rétrotopie : un lieu auquel on retourne sans cesse et qui se retire à mesure qu'on avance. En même temps, ce qu'on dit de ce lieu, les légendes dont on l'entoure, en font un des plus anciens rétrotopos : un lieu commun qu'on ne cesse de raviver. *Caput Nili* de Richard Kandt, médecin et explorateur allemand de la fin du XIX^e siècle, documente cette quête de la source du Nil et en confirme la nature rétrotopique. Il y a plus : pour légitimer sa fascination pour les Tutsis (et son indifférence envers les Hutus), Richard Kandt identifie les Tutsis aux chevaliers du Moyen-Âge européen et fait du Rwanda un autre lieu où on retrouverait quelque chose de l'Europe du Moyen-Âge, où on reviendrait en arrière : une hétérorétrotopie. Enfin, l'écriture même de Richard Kandt peut être deux fois qualifiée de rétrotopique. D'abord parce qu'à l'image de l'exploration plutôt monotone, qui traverse les mêmes paysages et les mêmes situations, elle est répétitive et que le lecteur lit plusieurs fois quasiment la même chose. Ensuite, parce qu'autour d'une situation d'énonciation à laquelle il revient toujours, l'auteur multiplie les analepses et les prolepses.

Rétrotopies, hétérotopies et utopies : politiques du simulacre chez Julian Barnes et Fanny Taillandier – Loïse Lelevé

Dans *England, England*, Julian Barnes crée une rétrotopie fictive pour questionner les politiques nationalistes du Royaume-Uni contemporain : le parc à thème éponyme concentre tous les clichés de la politique de l'héritage tory, et fonctionne comme un simulacre géant qui finit par supplanter l'Angleterre réelle. À l'inverse, dans *Les États et*

empires du Lotissement Grand Siècle, c'est la fictionnalisation d'un espace réel, Lésigny, par Fanny Taillandier, qui permet de l'exhiber comme une rétrotopie en acte, pour interroger les fondements politiques conservateurs et coercitifs des cités pavillonnaires. Dans les deux romans, les écrits de Debord et de Baudrillard sur le Spectacle et le simulacre nourrissent la pensée des auteurs sur ces espaces faux mais heuristiques : dans l'oscillation de ceux-ci entre hétérotopie, utopie et rétrotopie semble se jouer une pensée critique proprement fictionnelle de la représentation contemporaine des classes moyennes et des logiques illibérales des lieux qui leurs sont associés. Parallèlement, leur critique du simulacre fait la part du faux manipulateur et de la fiction heuristique, de la crédulité et de la croyance. La poétique rétrotopique s'y fait ainsi défense des pouvoirs critiques et politiques de la fiction.



Anonyme, *Salle de la Libération en Bavière à Kelheim*, vers 1820, dessin.



Édouard Léon Cortès, *Printemps en Normandie* (détail), 1927, huile sur toile. Rehs Galleries, Inc., New York.

L'âge d'or et le mythe : passage d'un temps linéaire à un temps cyclique comme sceau de la poésie – Vera Gandelman-Terekhov

La naissance des premiers romantismes allemand et anglais s'accompagne d'une aspiration au mythe. Celui-ci apparaît dans le sens de processus poétique plus que de récit eschatologique. Dans ce contexte, Novalis donne une voix poétique au mythe de l'Âge d'or qui s'incarne chez lui dans la figure de l'enfant. Les romantiques anglais Coleridge et Wordsworth font également vivre le mythe de l'enfance comme Âge d'or dans certaines de leurs poésies. Contrairement à Ésope qui situe le mythe dans un *illo tempore* sans attache au temps historique, les trois poètes lui attribuent, dans la figure de l'enfant, un sens spécifique, susceptible de se réaliser dans l'histoire. Ainsi le mythe est-il revivifié par leurs imaginaires mythiques. Pour Novalis, le mythe de l'enfant, suscitant la nostalgie profonde d'un Âge d'or à retrouver, fait partie de la réalisation poétique (*Heinrich von Ofterdingen* (1802), *Hymnen an die Nacht* (1800)). La restitution

de l'Âge d'or à travers la figure de l'enfant apparaît dans certains poèmes de Coleridge : *Sonnet to the River Otter* (1793), *Frost at Midnight* (1798) et *The Garden of Boccaccio* (1828). N'oublions pas que selon Coleridge, la forme linéaire est liée à la vie, tandis que le cyclique est celle du poétique. Quant à Wordsworth, la vision poétique de l'enfance est illustrée par deux poèmes des *Lyrical Ballads* (1798), « Lucy Gray » et « The Idiot Boy » : l'enfant y apparaît comme la représentation même du poétique, sa réalisation idéale ; elle est l'ordre de l'aspiration à ce qui a disparu, qui fait partie de l'invisible vers lequel le poète se tourne. Chez les trois poètes, le temps de la poésie se réalise dans le temps cyclique où le temps linéaire est dépassé.

Réentendre les ondes : Timecop1983 et l'exemple de la *synthwave* – Guillaume Dupetit et Kevin Dahan

Cet article explore les genres musicaux rétrofuturistes récents des courants **wave*, qui se caractérisent notamment par la réappropriation de l'instrumentation électronique des années 1980. Ces

courants sont analysés à travers les thèmes de la mémoire et de la nostalgie, en tentant de mettre en évidence leur capacité à évoquer un passé à la fois précis et mythifié. L'examen de l'album *Night Drive* de Timecop1983, figure emblématique de la synthwave, permet d'envisager ce genre musical comme manifestation de la rétrotopie : alternant entre pistes chantées et instrumentales, cette expérience sonore transcende la nostalgie pour révéler à la fois un passé réimaginé et une réalité alternative. Le rapport complexe et morcelé au passé dans ces genres musicaux est détaillé, soulignant leur rôle dans la reconstruction et la réinterprétation de mémoires culturelles et technologiques. Ainsi, les courants *wave, au-delà de simples genres musicaux, sont aussi des véhicules d'exploration de la mémoire, de la technologie et de la nostalgie. Ils symbolisent la quête contemporaine de la recherche de ce qui a été perdu en même temps qu'une célébration de l'innovation contemporaine, entre passé idéalisé et créativité contemporaine.

L'heritage drama, des rétrotopies critiques? Le Royaume-Uni à la recherche de son passé – Camille Dubourg et Victor Faingnaert

Cet article cherche à appréhender l'imaginaire historique du Royaume-Uni contemporain à travers le film de l'industrie Merchant Ivory, *The Remains of the Day* (1993), *Gosford Park* de Robert Altman (2001) et de la série *Downton Abbey* de Julian Fellowes (2010-2015). Ces trois productions sont souvent intégrées dans l'*heritage drama*, un genre assez informel qui désigne un ensemble de films et de séries, majoritairement produits dans les années 1980-1990 sous l'ère thatchérienne, prenant comme objet et comme lieu de l'intrigue les *country houses*. Mais le véritable critère donnant l'unité au genre est politique : en représentant de façon idéalisée un Royaume-Uni à une période souvent considérée comme un âge d'or pour le pays (du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle) les productions du genre ont souvent été taxées de conservatisme. À ce titre, la nostalgie semble être le principal moteur de leur récit. Cependant, lorsque l'on s'attarde sur ces



Ferdinand Waldmüller, *Am Fronleichnamsmorgen*, 1857, huile sur panneau de bois. Palais du Belvédère, Vienne.

fictions et qu'on s'intéresse à la fois à leurs représentations et aux histoires qu'elles racontent, un constat s'impose : l'*heritage drama* est un genre ambivalent par essence. En effet, la volonté de ces fictions de mettre en récit et en images le mode de vie de l'aristocratie britannique, notamment de la domesticité intrinsèque à ces manoirs de campagne, produit des fictions permettant des appropriations critiques. Ainsi, ces multiples représentations filmiques de la *country house* – véritable microcosme de la Grande-Bretagne d'avant Seconde Guerre mondiale – offrent des regards divergents sur les rapports sociaux, qu'on ne peut réduire à une simple mélancolie pour une période désormais révolue.

Convoquer le patrimoine en littérature : déplorer, commémorer, sauvegarder – Bérangère Darlinson

Cet article propose d'envisager le patrimoine architectural comme le lieu d'une cristallisation des discours nostalgiques, idéalisant un âge d'or perdu. Quatre Mémoires fictifs (œuvres de fiction reprenant les thèmes et l'ethos traditionnels des Mémoires référentiels) mettent en scène des protagonistes soucieux de préserver l'état du monde qu'ils ont connu dans leur jeunesse et articulent cette analyse autour de questions de préservation

ou de réhabilitation du patrimoine : *Brideshead Revisited* de Evelyn Waugh, *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar, *The Remains of the Day* de Kazuo Ishiguro et *Le Grand Cœur* de Jean-Christophe Rufin. Néanmoins, à mesure que l'on s'éloigne de la Seconde Guerre mondiale d'une part et plus l'écart temporel entre l'époque où prend place l'intrigue et celle où l'auteur écrit est grand d'autre part, il semblerait que l'on entende également un discours plus optimiste, plus progressiste. En fin de compte, on peut émettre l'hypothèse que les Mémoires deviennent un nouveau monument. À l'image du palais de Jacques Cœur, ces romans font mémoire du passé, plongent le lecteur dans des époques révolues avec tout ce qu'elles comportaient de promesses, accomplies ou non, mais se tournent résolument vers l'avenir en se faisant d'abord tombeau littéraire de ce monde disparu puis en transmettant à la postérité les impressions laissées par les bâtiments, les vestiges architecturaux sur les personnages.

Rétrotopie féministe dans *The Blazing World* de Margaret Cavendish et *Les Guérillères* de Monique Wittig – Matilde Manara

Cet article propose d'approfondir les limites – historiques, chronologiques, et surtout politiques – de la rétrotopie telle qu'elle a été théorisée par Zygmunt Bauman en abordant cette notion sous le prisme de deux utopies féministes : *The Blazing World* (1666) de Margaret Cavendish, considéré comme la première utopie féminine de la tradition occidentale, et *Les Guérillères* (1969) de Monique Wittig, texte hybride mais souvent étudié sous l'angle utopique. L'analyse des éléments métalittéraires présents dans les deux récits nous permettra de nous pencher sur la manière dont les *topoi* du masculin légués par la tradition (la guerre, le pouvoir, le sexe, le savoir) peuvent être en même temps critiqués et réappropriés par des sujets se percevant comme exclues de ce même héritage. La comparaison de deux ouvrages de langue et d'époque aussi différentes nous obligera à allier la lecture de près à la réflexion sur la manière dont les genres (littéraires et sociaux) se fixent, évoluent et sont transmis au fil des siècles, ainsi qu'aux visions du monde qu'ils véhiculent.

Le paradis des Assassins : entre rétrotopie, utopie et dystopie – Aurélien Berset

Le paradis des Assassins – issu d'une légende médiévale – est exploité par de nombreux écrivains modernes, qui font de cet espace édénique une rétrotopie, un lieu situé dans un passé idéalisé. Leur fascination nostalgique se double d'un désir d'exotisme, puisque ces auteurs – souvent occidentaux – localisent cet espace dans un Orient fantasmatique. Néanmoins, sous leur plume, cette utopie spatialement et temporellement éloignée se transforme fréquemment en dystopie sanglante suscitant chez ces écrivains des sentiments ambivalents. Cet article commence par présenter les origines historiques et légendaires de ce mystérieux paradis oriental avant d'étudier trois textes d'auteurs modernes faisant resurgir ce pays de Cocagne ambigu dans des circonstances historiques très différentes : Le Club des hachichins de Théophile Gautier dans le cadre d'expérimentations littéraires de stupéfiants au milieu du XIX^e siècle, Alamut de Vladimir Bartol dénonçant le fascisme, le nazisme et le stalinisme dans les années 30 et enfin une interview de Philippe Sollers au sujet du djihadisme contemporain. Il s'agit alors d'interroger les effets rhétoriques et poétiques de l'utilisation de cette légende orientale médiévale à travers des textes génériquement distincts témoignant de la diversité des réécritures, ainsi que de plusieurs stades significatifs de l'évolution moderne du mythe et de différentes stratégies de la mobilisation de cette rétrotopie. Pourquoi, dans des contextes variés, ces écrivains recréent-ils un Ailleurs mythique et ancien – à la fois attirant et hostile – pour parler de faits contemporains ?

Rétro-futurisme et Wold Newton dans *Les Temps ultramodernes* (2022) de Laurent Genefort – Fleur Hopkins-Loféron

Le roman *Les Temps ultramodernes* (2022) de Laurent Genefort est régulièrement qualifié par la critique de roman « rétro-futuriste », « d'uchronie », voire de « ré-anticipation ». Ces trois expressions concurrentes soulignent combien le rapport au temps est complexe, comme catégorie classificatoire (futur non advenu du passé, extrapolations futures, évolution alternative de l'Histoire), mais aussi comme thème structurant du roman (accélération,

répétition, circularité, régression). Ce que ce roman choral donne à voir, en sommes, c'est la relativité du temps. D'abord, il questionne de manière persistante le concept de modernité, dont l'emballage rime avec standardisation, massification de la mort et aliénation des êtres. L'uchronie proposée, de même, trouve son point de divergence dans l'histoire des sciences, mais opère des modifications notables avec la trame de l'Histoire telle qu'on la connaît. Au travers de ces bifurcations, *Les Temps ultramodernes* racontent l'invariabilité des ambitions et rapports humains, dont quelques bonnes volontés ne peuvent entraver le cours. Enfin, le récit a la particularité de se présenter de manière polyphonique. Roman choral, il est composé par l'entrecroisement des personnages, autant que par la pluralité de documents paratextuels, lesquels renforcent le vérisme de l'univers expansif. Le roman excède dès lors son espace diégétique pour se connecter à d'autres fictions, voire à une culture populaire masquée, celle du merveilleux-scientifique français, réécrivant de fait l'histoire littéraire sous la forme d'une transfiction.

Le passé dans le futur : variations spectrales dans *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares et *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury – Antoine Ducoux

Monuments littéraires du genre science-fictionnel, *L'Invention de Morel* (1940) et les *Chroniques martiennes* (1950) actualisent la topique spectrale d'après un prisme technologique, en explorant ses liens avec la nostalgie, au sein d'une époque hantée par la catastrophe. Après avoir souligné les continuités avec le récit fantastique dans le traitement du motif de la spectralité, nous verrons comment l'artefact technologique modifie les modalités d'une rencontre des personnages avec un passé fantasmé et artificiellement recréé. Incarnée dans une personne ou déployée dans un espace artificiel, l'image du passé, impossible à atteindre, revêt des significations ambivalentes au sein des récits étudiés. L'article analyse les ambiguïtés du traitement littéraire de ces manifestations spectrales, dont le charme qu'elles exercent sur les personnages n'exclut pas un péril. Il interroge également la résonance contemporaine de cette spéculation science-fictionnelle.

L'uchronie régressive de la trilogie *Retour vers le futur* – Robin Hopquin



Federico Andreotti (1847-1930), *Serenade*, date inconnue, huile sur toile. Collection particulière.

Il est difficile d'imaginer une fiction répondant plus à la notion de « rétrotopie » que la trilogie *Retour vers le futur*. Il s'agit dans les différents épisodes de revenir vers une époque fantasmée (celle des années 1950 dans les volets 1 et 2 ; celle de la fin du XIX^e siècle dans le volet 3), afin de régler les diverses régressions – au sens de Bauman – de la société américaine des années 1980. Cette portée rétrotopique est néanmoins modulée par la dimension uchronique de la série, puisqu'il s'agit toujours de changer le cours de l'histoire au profit de la famille McFly. D'un côté, les alternatives temporelles permettent à la saga de s'inscrire dans l'idéologie reaganienne des années 1980 qui vise à revitaliser le présent en puisant dans l'idéal passéiste des années 1950. En changeant le cours des événements Marty ne crée certes pas un monde meilleur, mais il améliore la condition sociale de sa famille, passant du camp des vaincus humiliés à celui des vainqueurs. D'un autre côté, les passés filmés sont explicitement montrés comme des fantasmes cinématographiques, si bien que chaque époque traversée est déjà une sorte d'uchronie, dans la mesure où elle est consciemment la reconstruction d'un passé historique médiatisé par le cinéma. Cet article se propose d'étudier la manière dont la saga crée une uchronie régressive, sur un plan à la fois idéologique et formel, inspirée autant par l'ambition de faire renaître un temps disparu que par une nostalgie du présent.

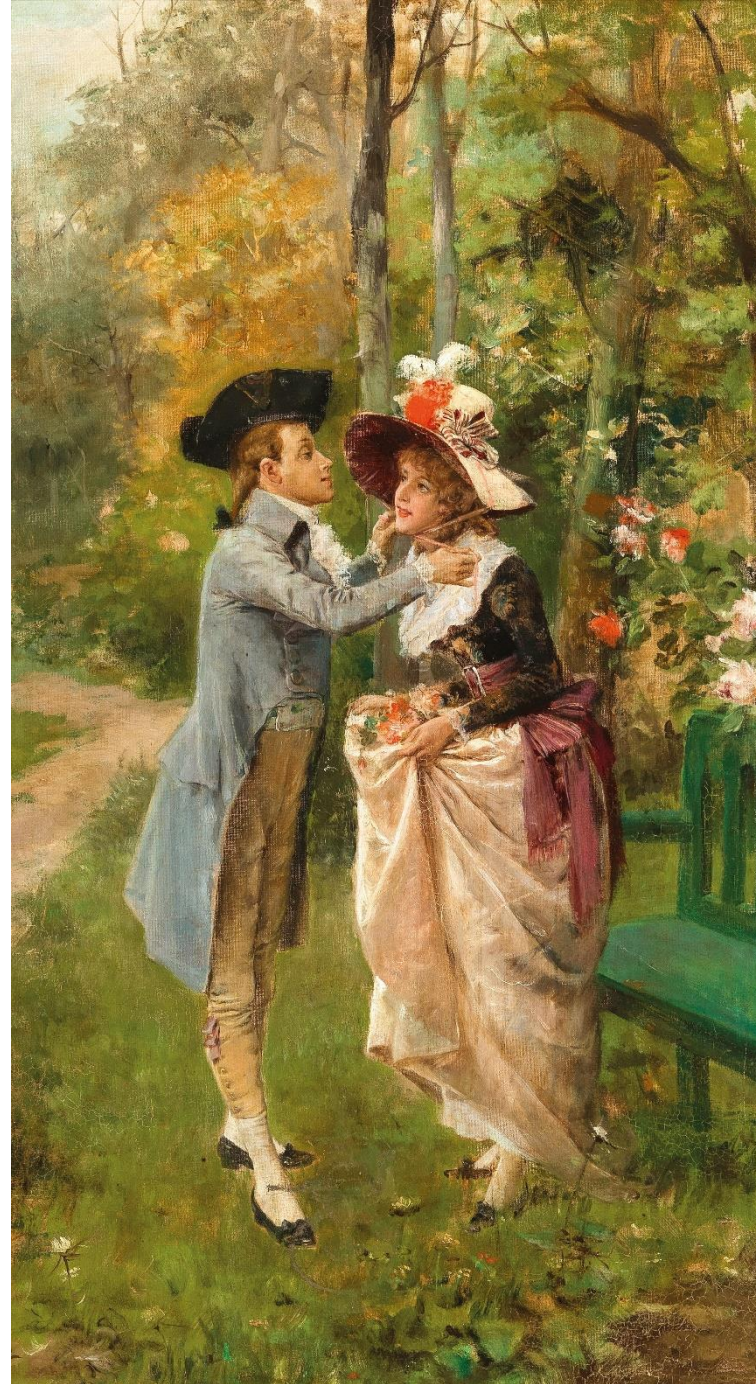
L'omniprésence de la nostalgie et de la tribu dans *Rouge impératrice* de Léonora Miano et *Black Panther* de Ryan Coogler – Khadr Hamza

Cet article revient sur la tentation de la rétrotopie dans *Rouge impératrice* de Léonora Miano et *Black Panther* de Ryan Coogler. Ces deux œuvres décrivent des utopies africaines orientées vers le passé et empreintes d'une forte nostalgie de l'unité et l'isolationnisme de la tribu. Ces entités fictives sont pourtant contestées de l'intérieur par des groupes minoritaires plus orientés vers la mixité et l'ouverture à l'autre. Porteurs de projets de société alternatifs, ils remettent aussi en cause l'obsession d'un passé précolonial mythifié dans l'édification d'utopies africaines.

La difficile représentation du talent disparu : enjeux actoraux dans les biopics de Jeanne Eagels et de Gertrude Lawrence (1957-1968) – Francesco Schariti

Du fait du caractère volatile de la performance théâtrale, certaines interprétations légendaires survivent essentiellement par le souvenir et le témoignage des critiques et d'une partie du public. Ces performances et leur aura pourraient être particulièrement exploitées dans le biopic de comédien, sous-genre qui met la notion de performance actorale au cœur de son propre dispositif en représentant des vedettes qui revivent ainsi à l'écran avec une époque révolue qu'ils symbolisent. A travers deux films hollywoodiens de l'ère des studios, *Jeanne Eagels* (George Sidney, 1957) et *Star !* (Robert Wise, 1968), cet article se propose d'examiner la manière dont certains biopics a priori idéaux pour la rétrotopie artistique, résistent en partie, voire totalement, à cette notion. La reconstruction de la performance, parfois fidèle au texte, à la mise en scène, et, quand cela est possible, à l'expressivité du modèle ne devient pas toujours un garant pour le public ou la critique de réussite artistique. C'est dans l'affrontement non résolu entre les personas des stars contemporaines (Kim Novak, Julie Andrews) et celles des actrices incarnées dans les films (Jeanne Eagels, Gertrude

Lawrence) que réside l'explication la plus convaincante d'un échec de la représentation rétrotopique à l'écran, signalant l'importance des *star studies* dans la compréhension de la réception d'un film. Dans certains contextes, le biopic semble finalement ne pas être tant le lieu privilégié d'une évocation du passé que celui d'une exaltation de la contemporanéité.



Antonio Lonza (1846-1918), *Liebeswerben* (détail), date inconnue, huile sur toile. Collection particulière.

L'enciel

Louise Giovannangelli

Au-dessus du berceau personne ne s'était penché, personne n'avait souri. J'étais entrée dans la vie comme on entre dans la mort : nue et seule. J'avais ouvert les yeux sur rien, époumoné mon cri dans le vide. La sage-femme avait tourné la tête, un air gêné aux lèvres, comme une moue contrite, qu'est-ce qu'on en voit des nés-solitaires en ce moment, s'était-elle dit sûrement, en pensant au repas du soir qu'elle devait préparer à son mari et à ses problèmes cardiaques.

Quand j'ai soufflé mes dix bougies, l'ombre qui m'avait mise au monde s'est évaporée. Désormais ce n'était plus le rien, mais l'absence même de rien. J'ouvrais cette fois les yeux sur le monde, oiseau solitaire j'avais alors cherché à m'envoler - l'histoire rapporte que ma professeure m'avait retenue par la culotte - et puis c'était fini. Je souriais, vide dedans, parce qu'on m'avait dit de sourire.

Le soir de mes vingt ans, robe bleu-vert cheveux corbeau, sous l'arc artificiel en briques artificielles d'une cave beaucoup trop chère en plein cœur de Paris j'avais trinqué avec des âmes, dix, cent, mille, un tourbillon d'âmes qui me touchaient et ne m'imprégnaient pas. Seule d'être trop entourée ; d'être entourée de gens qui ne me connaissaient pas. J'étais montée hors d'haleine face au tourbillon d'âmes qui ne me touchaient pas, mon cœur me hurlait de desserrer ce corset comme un étau qui comprimait ma poitrine. Ivre de vin et d'angoisse, ma tête brûlait, comme si je portais une couronne d'épines. « De l'air ».

J'étais montée, tu étais là ; nos regards s'étaient croisés - le tien : vie, le mien, vide.

Rien.

Le matin de mes trente ans, on avait retrouvé mon corps nu dans le bois de Vincennes. C'était ironique : juste à côté de l'hôpital des fous. Qu'allais-je donc faire dans le bois de Vincennes ? Je ne courais jamais ; je ne savais pas faire de vélo ; je ne détestais

rien plus que l'odeur des feuilles mortes et les bogues de châtaignes écrasées sur le sol.

Le jour de mes trente ans, les familles bourgeoises me maudissaient, *vous comprenez bien madame, c'est embêtant, à cause de sa mort le bois n'est plus accessible par l'entrée Esquirolles*. Les mères regardaient leurs enfants avec un regard doux qui ne connaissait pas le vide. Elles leur tenaient la main. Les caressaient du cœur. Et elles maudissaient silencieusement la fille sans nom aux cheveux de feu d'être morte nue et seule, sans même avoir eu la décence de trouver une âme pour passer la corde de roses à son cou.

Mon père m'avait raconté cette histoire mille fois : j'étais arrivée au monde avec un sourire plein et le regard affirmé de celle qui voudra un jour tout conquérir ; j'avais planté mes yeux dans les siens et il s'était dit « voilà ma fille ». La sage-femme était émue de ce père qui entrait dans la paternité comme on entre dans la vie même : avec ses peurs paniques et ses espoirs. Elle avait oublié un instant Jean-Michel, son mari qui l'attendait à la maison ; il l'attendrait quelques minutes de plus, ce soir elle ramènerait des plats tout faits, tant pis pour son petit cœur d'homme fragile d'avoir trop bourlingué dans sa jeunesse. Une fille et un père étaient nés.

Quand j'ai soufflé mes dix bougies, mon père a pris une photo avec un vieil argentique. Le flash s'est déclenché, j'ai sursauté, la photo hilarante trône encore sur la cheminée de notre maison en Corse. Le soir, je recevrais quelques nouvelles amies du collège, et inaugurerais une longue saison de « boums » et d'amitiés vertes et pures. Entourée de leurs sourires, je déployais pour la première fois mes ailes sur le monde.

Le soir de mes vingt ans, j'avais trouvé ma place. Les amis qui chantaient et buvaient à ma santé savaient qui j'étais. J'accueillais le monde et ses joies, et je m'apprêtais à accueillir l'amour. J'avais la beauté et l'arrogance de la jeunesse : je rayonnais. Après une danse endiablée, j'avais eu besoin de prendre l'air - mes amis avaient loué pour l'occasion le sous-sol voûté d'un bar très chic dans le quartier Montmartre, surprise et bonheur mêlés. Je montais

prendre l'air en allumant une cigarette et c'est là que je t'ai vu. Tu étais transi de froid sans ta veste, tu accompagnais tes amis fumeurs par unique bonté d'âme - tu n'avais jamais réussi à allumer la moindre cigarette, c'était même une source de honte pour toi. Nos regards s'étaient croisés. Nous avions compris, alors. Nous avions accueilli la caresse violente du premier émoi. L'expression du vertige.

Absolument tout.

Le matin de mes trente ans, j'avais tourné la tête vers un oreiller rouge qui ne portait pas ton empreinte mais qui la porterait un jour. L'absence de ton parfum me donnait envie de me lever pour te chercher partout dans le monde. Depuis dix ans j'avais rencontré des « toi » partout, vécu des élans plus ou moins vifs - autant de feux de paille. Malgré tout, j'étais bien. Les dos-d'âne de la vie comme les premières rides au coin des yeux m'avaient endurci le cuir - pas le cœur - et je regardais maintenant le monde avec des yeux d'enfant.

Le jour de mes trente ans j'étais partie travailler cheveux blonds, sourire aux lèvres. Je pensais à ce soir, aux ivresses joyeuses, aux anecdotes de Betty la patronne du piano bar, aux musiques démodées que nous chanterions sans honte à tue-tête. Aux embrassades amies et aux émotions simples et familières.

J'avais rebroussé chemin pour ouvrir ma boîte aux lettres. Dedans, une rose sans épines. Et seulement ces mots, et ton parfum de lutte : « tu sais que je t'attends ».

Rétrotopies, ou l'idéalisation du passé

La fiction a souvent construit des univers parallèles, des mondes possibles, caractérisés par un même mouvement de retour vers un passé idéalisé, contrepoint salutaire à un présent décevant ou projection réflexive permettant de dialoguer avec le monde contemporain, de l'enrichir, de rêver à ce qu'il aurait pu être.

