

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

*ESSAI SUR LE PARAVENT AUCTORIAL
SUIVI DU ROMAN LE MOUCHARABIEH*

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA
MAÎTRISE EN LETTRES (AVEC MÉMOIRE – ÉTUDES LITTÉRAIRES)

PAR
GUYLAINE GÉRIN-LAJOIE

MAI 2021

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

À ma mère,
ma Métis à moi,
mon avalée, ma vomitive,
à celle qui m'a tout appris :
recracher le mal et chercher la source ;
à celle, merveilleuse, qui,
bravant les nuages,
me lègue ce mémoire
à sa mémoire

REMERCIEMENTS

Le récit de mon périple, où je fus indistinctement Ulysse et Pénélope, je le dois principalement à ma directrice, madame Johanne Prud'homme, ainsi qu'au directeur du comité de programme de cycles supérieurs, monsieur Jacques Paquin, qui m'ont, dans la tempête, contre roulis et tangage, accompagnée, secourue et encouragée avec patience, confiance et générosité.

Je remercie mon conjoint et tous ceux de mon entourage à qui j'ai sacrifié du temps d'amour ou d'amitié.

Un ultime merci aux esprits dubitatifs à l'égard de ce projet et qui ont anéanti ma peur de le réaliser.

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACE	ii
REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
INTRODUCTION : COUP D'ŒIL	1
PREMIÈRE PARTIE	
LE PARAVENT AUCTORIAL	6
CHAPITRE I	
L'ARCHITECTURE CONCEPTUELLE	7
1. Le concept opératoire	7
1.1. Entre peau et scène	7
1.2. Entre réalité et fiction	20
1.3. À travers la cloison entre Rilke et Loti	25
2. La figure auctoriale	30
2.1. Du corps pensant au corps de l'œuvre	30
2.2. Du miroir au double	35
2.3. De l'Ouvert et de la chute de l'Ange à l'invention de soi	39
CHAPITRE II	
LE BÂTI MODÈLE. FIGURES EXEMPLAIRES DU PARAVENT AUCTORIAL CHEZ RILKE ET LOTI	47
1. La paroi rilkéenne	47
1.1. Les cas de la figure pariétale	49
a. La paroi structurale	49
b. La paroi épidermique	55
c. La paroi utérine	58
d. La paroi spéculaire	62
1.2. Le paradoxe assumé	64
2. Le castelet lotien	65
2.1. Le portail du port d'attache et des souvenirs	66
2.2. Le pont-levis des ailleurs	70
2.3. Le rideau de la scène	76
2.4. Le voile blanc de l'écriture	80
2.5. Le drapé du gisant	84

3. Le moucharabieh	87
CHAPITRE III	
LA TRANSPARENCE/OPACITÉ DE L’ÉCRIT DE SOI	93
1. Quand un paravent auctorial se fait turc	93
2. Le feuillet de l’expressivité	98
2.1. Le point de vue : Le voyage au pays de l’inquiétante étrangeté	98
2.2. Le croisillon : L'oasis de l'écran-protection	108
2.3. La percée : La scène d'un théâtre d'ombres	115
3. Le feuillet de la représentation	123
3.1. Le point de vue : Une surface de diffraction éthico-politique	123
3.2. Le croisillon : Le jeu d'un travestissement	128
3.3. La percée : Le mirage de l'écran-projection	134
4. L’éthos auctorial dévoilé	142
DEUXIÈME PARTIE	
LE MOUCHARABIEH	147
Le roman <i>Le Moucharabieh</i>	148
CONCLUSION : CLIN D’ŒIL	219
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	220

INTRODUCTION : COUP D'ŒIL

Le vrai voyageur ne sait pas où il va.
PROVERBE CHINOIS¹

Le besoin d'écrire est une curiosité de savoir ce qu'on trouvera.
ALAIN²

La littérature, c'est l'expérimentation sur le langage.
Michel BUTOR³

L'art, c'est de franchir une frontière pour aller à soi.
Roch CARRIER⁴

Le meilleur qu'on puisse ramener du voyage, c'est soi-même, sain et sauf.
PROVERBE PERSAN⁵

Ce mémoire en création littéraire ne conduit à destination que par son ambition à incliner au voyage, à l'aventure qui expose tout explorateur (l'auteure ou le lecteur) au risque de se perdre, mais dont la quête est prodigieuse du simple fait qu'elle se fraye un chemin inédit vers un continent inconnu. Ce périple langagier fusionne le mystère de soi avec celui du monde (ou de l'autre que soi) quand il affronte avec les mots l'impénétrable, l'erroné et l'équivoque. Si par le doute le voyage compromet le voyageur, d'évidence l'odyssée dont il revient lui a été providentielle. L'appareillage périlleux vers une *terra nova* tourne en soi et pour soi l'expectative en découverte. Une route des Indes qui mène ici en Turquie.

Le voyage exploratoire que constitue ce mémoire commence par un inconfort à l'égard d'un nœud gordien de la littérature. La mort de l'auteur longuement initiée par la modernité de la figure auctoriale, annoncée, voire décrétée à la fin des années

¹ Proverbe tiré de URL : <http://www.1001-citations.com/citation-25366/>.

² Alain, *Propos de littérature*, Paris, Gonthier, coll. « Médiations », 1934.

³ « Une conversation avec Michel Butor », *Association des Amis d'Emmanuel Legeard* [En ligne], 24 mars 2016, URL : <https://amisdelegeard.wordpress.com/2016/03/>.

⁴ Rock Carrier, *Le jardin des délices* [1975], Montréal, Stanké, coll. « 10 sur 10 », 1988.

⁵ Proverbe tiré de URL : <https://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-58946.php>.

soixante par Barthes, Foucault et le structuralisme, reste pour nombre de critiques un problème irrésolu de la théorie littéraire. C'est en cherchant à réhabiliter l'auteur *x* dans ses trois dimensions [1. biographique : incarné ; 2. textuel : impliqué ; 3. social : imaginé/positionné] à travers le débat sans cesse renouvelé autour de son ethos, que j'en suis venue à imaginer un face-à-face problématique, mais interpellant, entre la théorie de Dominique Maingueneau et celle de Didier Anzieu : l'analyse du discours contre la poétique, et à questionner leur communicabilité. Cette *phase préparatoire* du voyage aura abouti à la *formation d'un concept opératoire*, celui de *paravent auctorial*, qui déconstruit la mort de l'auteur et renvoie au moment performatif où l'acte d'écrire fait corps avec l'écrit. Il s'agit d'une modélisation séparant, quant à l'auteur, l'espace public de l'espace privé, plutôt l'intimité de l'extimité, tel un écran constituant une interface de projection et de révélation, mais aussi de protection et d'effacement. D'un côté, le moi de l'auteur réel et historique [l'auteur-géniteur du texte⁶] et, de l'autre, le moi du locuteur positionné/imaginé [l'auteur-récepteur du texte partageant son espace avec le lecteur ou le critique]. Au centre, le paravent auctorial, doté d'une épaisseur incarnant le moi de l'auteur-énonciateur révélé par le texte ; autrement dit, une interface à deux versants (une paroi séparatrice ou, plus strictement, deux parois de surface), dont le premier feuillet touche à l'espace de l'auteur-géniteur comme

⁶ Du texte singulier auquel il se rapporte, le modèle peut s'étendre au corpus institué lorsque l'« œuvre » est considérée sur un plan macroscopique.

garant et noyau du texte, alors que le second feuillet touche à l'espace du lecteur et de l'auteur-récepteur comme posture, institution et écorce du texte.

À partir de ce concept ou de son architecture qui ne vaut qu'à titre d'outil, et malgré que ce mémoire ne dénoue aucune impasse et nourrisse peu d'attente de trancher le nœud gordien, la mémorante que je suis vise deux objectifs : 1/ étudier sous divers angles certaines conditions de possibilité ayant trait à la figure de l'auteur en général, de l'écrivain de soi en particulier ; et 2/ illustrer par un roman ces quelques aspects visités en tentant de relever à même la praxis d'une œuvre personnelle et créative (que d'aucuns supposeront autofictionnelle) ce qui pourrait correspondre à mon ethos auctorial. J'aspire ainsi à un voyage qui mettra en examen le statut paradoxal de cet être qu'est l'auteur et que la modernité a *désincarné*, dont on cherche sans répit la corporalité et qu'on qualifie parfois de *fantomatique* tant la critique persiste à le considérer à la fois envahissant et étriqué, présent et absent à l'intérieur de son texte. Or, le fantôme textuel prêt à hanter ce mémoire *incarne* incidemment le trajet du voyage. *Je compte apparaître* quand faire se pourra à l'intérieur de cet essai à saveur théorétique, mais surtout à travers un roman intitulé *Le Mouscharabieh*, à condition d'être visible par-delà le grillage. Que le lecteur intolérant aux spectres se rassure : le pari me semble loin d'être gagné. Qu'il soit quand même prévenu : je ne réponds pas de Circé.

Ma stratégie consiste donc à repérer une prégnance autobiographique dans quelques écrits fictionnels révélateurs ou négateurs du soi pour attester d'un possible ou impossible reliquat de l'auteur réel dans ses écrits. Le mémoire aborde,

en première partie, un parcours analytique en trois moments distincts. Le chapitre I présente l'architecture du paravent auctorial, en phases déclinées et configurées en schéma synoptique⁷. Au premier chapitre, donc, un laboratoire aménageant le paravent depuis une polarité établie entre Rainer Maria Rilke et Pierre Loti. Au chapitre II, à l'appui du chapitre I, l'exposition de trois paravents bâtis : celui que Rilke a « construit » en usant dans ses écrits d'une image de paroi ; puis, celui de Loti, de toute autre nature, multiforme, anecdotique et métaphorisé par moi ; enfin, celui, matériau du réel, d'une cloison architecturale de type « moucharabieh » pour sa valeur symbolique et phénoménologique. Au chapitre III, un observatoire de la transparence/opacité du roman « m'écrivant » et témoignant de mon ethos, en porte-à-faux dans une Turquie jamais visitée, à travers un procédé de mise en étrangeté de soi. On opposera peut-être l'existence d'un biais par tautologie, issu du paradoxe faisant l'objet du mémoire, et semblant en affecter la validité. En effet, l'apport théorique y est recensé fragmentaire, mosaïque et dépendant de l'écrit fictionnel, alors que l'œuvre créative surgit d'un cadre théorique choisi dans un but académique. Au-delà de ce biais, la quête conserve sa valeur heuristique. Par contre, l'exercice a rendu impératif d'opérer un va-et-vient incessant entre la partie théorique et la partie créative: une manœuvre autant nécessaire à la problématisation qu'au dénouement fictionnel. D'ailleurs, le processus d'intégration des deux démarches illustre et conditionne le roulis et le tangage propres à la navigation d'une étude forcément élaborée en spirale, avec ses remous,

⁷ Le schéma synoptique et sa légende sont reproduits à la page 18.

où certains rappels retournent les perspectives et font varier les profondeurs. En revanche, le format limité du mémoire n'a pas permis d'arrimer autant qu'on eût pu le souhaiter chaque aspect abordé et plus largement documenté qu'exposé : le prix, sans doute, d'un voyage exploratoire ou la rançon du mémoire en création. On remarquera enfin que l'approche est derridienne sans être programmatique de la pensée de Derrida. Elle explore et déconstruit la mort de l'auteur sans entériner les a priori du soupçon et de l'indécidabilité, tout en les assumant au besoin. De son côté, le roman qui ose s'afficher comme un écrit de soi subit un détournement échappant à son tour aux classifications génériques : roman-étude, faux journal intime, carnet de voyage imaginaire, allégorie, autofiction, parodie, autopastiche (pour demeurer inventif), etc. Mais comment éviter la pensée de qui libelle aussi pertinemment la question centrale de ce mémoire ?

Traversée, figure de tout voyage : entre la transe, le transport, et l'outrance qui passe la frontière. Mais si l'on traverse (*traveling, crossing, or going through the latin memory of*) ce mot, on y retrouve, outre l'idée d'une limite franchie, celle d'un détournement, la version oblique d'un détour. Tout y est dit en un mot de mes transvêrités. Mes petites vérités, s'il y en a, ne sont ni « dans ma vie » ni « dans mes textes », mais à travers ce qui les traverse, au cours d'une traversée qui en détourne, juste au dernier moment, la référence cryptée, le salut en contre-allée. [...] Le travail de cette traversée, c'est ce que j'ai toujours appelé la trace au fond : le voyage même⁸.

L'explorateur moderne ne traverse plus les océans en caravelle. Il prend l'avion. Mais le bateau n'est jamais loin, parce que dans quelque contrée où son périple le mène, toujours et partout il y a l'eau, celle de la flottaison, du flottement ou de l'engloutissement, surtout celle de la sueur et de la soif de connaître.

⁸ Jacques Derrida et Catherine Malabou, *La Contre-allée*, Paris, La Quinzaine Littéraire/Louis Vuitton, coll. « Voyager avec... », 1999, p. 257. L'auteur souligne.

PREMIÈRE PARTIE

LE PARAVENT AUCTORIAL

CHAPITRE I

L'ARCHITECTURE CONCEPTUELLE

1. LE CONCEPT OPÉRATOIRE

1.1. ENTRE PEAU ET SCÈNE

Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre.
Roland BARTHES¹

C'est aux pensées à nourrir les paroles, aux paroles à vêtir les pensées.
PROVERBE ORIENTAL²

Parler de soi est une impasse absolue.
Fabrice LUCHINI³

Se montrer pour exister serait le désir premier de l'enfant qui se découvre devant le visage de sa mère⁴. Selon le psychiatre et psychanalyste Serge Tisseron : « La présentation de soi est toute la vie une façon de guetter dans le regard d'autrui — et, au sens large, dans ses réactions — une confirmation de soi⁵. » Le désir d'intimité surviendrait plus tard, après l'âge de quatre ans, lorsque l'enfant discrimine son regard de celui de l'autre et accède aux possibles de la dissimulation. « L'articulation de ces deux désirs opposés et complémentaires — de présentation de soi et d'intimité — est ensuite au cœur du lien social⁶. » Partant, Tisseron reformule le concept d'extimité emprunté à Lacan et définit l'intime et l'extime en les opposant au binôme privé/public : l'intimité serait plutôt « ce qu'on ne montre à personne, ou

¹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

² Proverbe tiré de URL : <https://citation-celebre.leparisien.fr/citations/55257>.

³ Extrait du journal *Libération* — 27 octobre 1999.

⁴ Donald Woods Winnicott, « Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant », dans *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1971, p. 153-162.

⁵ Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *Communications* [En ligne], n° 88 (Cultures du numérique), 2011, p. 84, consulté le 7 novembre 2019, URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2011_num_88_1_2588.

⁶ *Ibid.*

seulement à quelques “intimes” » et inclurait « ce que chacun ignore sur lui-même⁷ », alors que l’extimité émergerait de la dynamique même de l’intimité en tant que « *processus* par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d’autrui afin d’être validés⁸. » S’ensuit un désir d’extimité « inséparable du désir de se rencontrer soi-même à travers l’autre et d’une prise de risques⁹. » À distinguer, donc, de l’exhibitionnisme qui inhibe dans sa répétition complaisante, du conformisme qui fait renoncer à se trouver soi-même, et de la recherche de l’approbation sociale qui dilue dans l’avantage économique la valorisation de soi.

Si l’on se rapporte au schéma du paravent auctorial (voir *infra*, page 18), ce processus dynamique fait de l’auteur imaginé/positionné, en regard de son texte, un lecteur de lui-même, un double créateur partageant avec la critique et le lectorat le même espace (B). L’écriture de soi permet alors l’analyse de « ce qui se produit au sein de la subjectivité du côté de la relation à soi mais aussi du côté de la relation à un autre, qu’il s’agisse d’un autre interne mis en scène dans l’écriture ou d’un destinataire autre que soi auquel le sujet s’adresse potentiellement¹⁰ ». Elle rend plus manifeste cet écart entre les espaces de l’auteur réel/biographique (A) et de son double imaginaire/virtuel (B). La réflexivité dans l’écrit fait mieux accéder à cet espace paradoxal qui sépare le champ psychanalytique de la pensée (origine) et celui du discours (*processus*). Le face-à-face entre Didier Anzieu et Dominique Maingueneau

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.* L’auteur souligne.

⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰ Johann Jung, « Le double créateur dans l’écriture de soi », *Le Carnet PSY* [En ligne], vol. 5, n° 199 (La création et ses environnements), juin 2016, p. 48, consulté le 27 mars 2019, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2016-5-page-48.htm>.

illustre cette barrière logique que constitue, dans sa généralité, le paravent auctorial.

Si chacun de ces penseurs cherche à établir voire à fonder une corporalité auctoriale dans l'œuvre, Maingueneau le fait en recourant à une scénographie alors qu'Anzieu s'en remet à un Moi-peau psychanalytique. Avec la notion d'éthos qui s'accorde autant du psychique que du discursif, c'est à l'aune des trois dimensions (biographique, textuelle et sociale) de son moi que l'auteur et son image peuvent être repensés. Si la notion d'image d'auteur n'est pas identique à celle d'éthos¹¹ — elle est issue des débats littéraires quand la seconde relève de la rhétorique et des théories de l'argumentation —, ce mémoire pose l'hypothèse que l'éthos y participe et constitue un point de jonction entre les deux idéologies.

C'est à Dominique Maingueneau, théoricien en analyse du discours, que revient le mérite de s'être emparé de l'éthos rhétorique pour en étendre la portée aux textes écrits et non argumentatifs. C'est en remarquant la nature réflexive du discours et son rapport au corps qu'il opère l'extension. Sa notion de scène d'énonciation permet, d'une part, à la réflexivité énonciative d'offrir une assise à l'éthos.

Dans une perspective d'analyse du discours, on ne peut [...] se contenter, comme la rhétorique traditionnelle, de faire de l'ethos un moyen de persuasion : il est partie prenante de la scène d'énonciation, au même titre que le vocabulaire ou les modes de diffusion qu'implique l'énoncé par son mode d'existence. Cette scène d'énonciation, le discours la présuppose pour pouvoir être énoncé et, en retour, il doit la valider à travers son énonciation même : tout discours, par son déploiement même, prétend instituer la situation d'énonciation qui le rend pertinent¹².

¹¹ L'éthos inscrit son sens premier dans l'art oratoire de l'Antiquité, celui de l'agora ou du tribunal. La rhétorique aristotélicienne, ayant pour *telos* la persuasion avec ses trois preuves (*logos, ethos, pathos*), renvoie l'éthos à une éthique, autant à des dispositions vertueuses (morales) inspirant la confiance qu'à un *habitus* (comportemental) relevant de la vie sociale. Voir Ekkehard Eggs, « Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 32. N. B. Les auteurs cités dans ce mémoire usent sans uniformité d'une graphie française (éthos) ou grecque ancienne (ethos).

¹² Dominique Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », dans *ibid.*, p. 82.

Maingueneau conçoit, d'autre part, la subjectivité perceptible dans le discours en termes corporels, en une perspective non seulement fonctionnelle, mais historique.

L'instance subjective qui se manifeste à travers le discours ne s'y laisse pas concevoir seulement comme statut ou rôle, mais comme « voix », et au-delà, comme « corps énonçant », historiquement spécifié et inscrit dans une situation que son énonciation tout à la fois présuppose et valide progressivement¹³.

En conférant une vocalité spécifique et un ton à tout discours, oral ou écrit, Maingueneau donne un corps à l'énonciateur, même s'il ne s'agit pas du corps de l'auteur réel. Plutôt s'agit-il d'un corps psychologique et comportemental que le lecteur, à propos d'écrits, constitue à partir d'indices textuels avalisant ou modulant un ensemble diffus de représentations sociales et de stéréotypes, et qu'il attribue à l'instance génératrice et garante du texte.

La lecture fait ainsi émerger une origine énonciative, une instance subjective incarnée qui joue le rôle de garant. [...] Le « garant », dont le lecteur doit construire la figure à partir d'indices textuels de divers ordres, se voit ainsi affecter un caractère et une corporalité [...]. Le « caractère » correspond à un faisceau de traits psychologiques. Quant à la « corporalité », elle est associée à une complexion corporelle mais aussi à une manière de s'habiller et de se mouvoir dans l'espace social. L'ethos implique ainsi une police tacite du corps appréhendé à travers un comportement global¹⁴.

Malgré le fait qu'il associe le ton et la vocalité à l'éthos, Maingueneau se garde bien d'y reconnaître une conscience empirique située en amont du texte. Il y voit plutôt une manière identitaire de positionnement¹⁵ à travers un discours mobilisant un lecteur ou co-énonciateur.

Le texte n'est pas destiné à être contemplé, il est énonciation tendue vers un co-énonciateur qu'il faut mobiliser pour le faire adhérer « physiquement » à

¹³ *Ibid.*, p. 76.

¹⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹⁵ « Le positionnement n'est pas seulement un ensemble de textes, un corpus, mais l'intrication d'un mode d'organisation sociale et d'un mode d'existence des textes. » : Dominique Maingueneau et Frédéric Cossutta, « L'analyse des discours constituants », *Langages* [En ligne], 29^e année, n° 117 (Les analyses du discours en France), 1995, p. 115, consulté le 6 octobre 2014, URL : www.persee.fr/doc/lge_0458-726x_1995_num_29_117_1709.

un certain univers de sens. Le pouvoir de persuasion d'un discours tient pour une part au fait qu'il amène le lecteur à s'identifier à la mise en mouvement d'un corps investi de valeurs historiquement spécifiées¹⁶.

Si la scène d'énonciation n'est indifférente ni au champ du discours ni au genre particulier qu'il emprunte (scène englobante, scène générique), c'est principalement dans sa scénographie que l'énonciateur inscrit son ethos à travers les choix qui confèrent de façon interactive une corporalité au garant. Or, c'est là que se situe le paradoxe.

La qualité de l'ethos renvoie en effet à la figure de ce « garant » qui à travers sa parole se donne une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir dans son énoncé. Paradoxe constitutif : c'est à travers son propre énoncé que le garant doit légitimer sa manière de dire¹⁷.

On voit que l'incorporation proposée par Maingueneau concerne au moins autant, sinon davantage, le co-énonciateur.

Nous parlons d'incorporation pour désigner la manière dont le co-énonciateur se rapporte à l'ethos d'un discours. [...] [O]n peut en effet faire jouer cette « incorporation » sur trois registres indissociables :

L'énonciation du texte confère une corporalité au garant, elle lui donne corps.

Le co-énonciateur incorpore, assimile ainsi un ensemble de schèmes qui correspondent à une manière spécifique de se rapporter au monde en habitant son propre corps.

Ces deux premières incorporations permettent la constitution d'un corps, de la communauté imaginaire de ceux qui adhèrent à un même discours¹⁸.

C'est par un paradoxe inscrit dans l'énonciation, une boucle paradoxale, que Maingueneau incorpore l'auteur, l'œuvre et le lecteur. C'est en faisant appel au concept d'éthos, qui recourt en cela même à celui de paratopie (exposé plus avant), qu'il opère cette incorporation. Le discours littéraire, chez Maingueneau, est assumé

¹⁶ Dominique Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours, op. cit.*, p. 80.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 79-80.

comme discours constituant au statut paradoxal : paradoxal dans sa prétention de fonder d'autres discours sans être fondé autrement que par lui-même, en recourant à une Source légitimante transcendante ; autrement dit, paradoxal dans sa manière de représenter un monde en se représentant lui-même comme une part de ce monde et en s'autolégitimant.

Il nous semble en effet qu'une analyse de la *constitution* des discours constituants doit s'attacher à montrer *la connexité de l'intradiscursif et de l'extradiscursif, l'intrication d'une représentation du monde et d'une activité énonciative*. Les discours constituants représentent un monde, mais leurs énonciations sont parties prenantes de ce monde qu'elles représentent et ne font qu'un avec la manière dont elles gèrent leur propre émergence, l'événement de parole qu'elles instituent. [...] En fait, l'énonciation se déploie comme dispositif de légitimation de l'espace de sa propre énonciation, à l'articulation d'un texte et d'une manière de s'inscrire dans un univers social¹⁹.

C'est à travers le processus de création que la corporalité se conçoit et s'observe dans son inhérence paratopique : non totalement à l'intérieur, mais aussi à l'intérieur de l'énonciation, non totalement à l'extérieur, mais aussi à l'extérieur, dans la sphère sociohistorique du discours.

Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable « place ». Localité paradoxale, *paratopie*, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Sans localisation, il n'y a pas d'institutions permettant de légitimer et de gérer la production et la consommation des œuvres, mais sans dé-localisation, il n'y a pas de constituance véritable²⁰.

Si l'analyse mainguénaldienne évite de se prononcer sur la « conscience » de l'auteur située en amont du texte — préférant s'en remettre à une scénographie —,

¹⁹ Dominique Maingueneau et Frédéric Cossutta, « L'analyse des discours constituants », *art. cit.*, p. 114-115. L'auteur souligne.

²⁰ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 52-53. L'auteur souligne.

le projet psychanalytique de Didier Anzieu en fait son programme. L'auteur incarné l'intéresse. Selon lui, tout créateur qui pense génère son œuvre avec un moi réel en excès du texte, bien que la corporalité imputée à cette œuvre ne puisse reposer que sur un analogon du moi physique et social, du moi psychique et du moi créatif.

Le moi-pensant ou moi-réalité tend à structurer les pensées par une double analogie avec la façon dont la peau enveloppe le corps vivant et dont le moi élabore et transforme les contenus psychiques. C'est là la source d'une tradition philosophique qui voit dans l'être humain un microcosme, une miniature idéale du monde ; plus précisément, l'esprit (ou moi pensant) serait un analogon parfait du corps propre (ou moi-peau), et tout système de corps physiques ou sociaux ne serait pensable que comme machine analogique d'un corps de pensée. [...] Plus exactement, je soutiens l'idée que le moi pensant cherche à se présenter comme un triple microcosme. En intersection avec le moi corporel, il serait un analogon *opératif* du monde des corps. En intersection avec le moi psychique, il serait un analogon *figuratif* du monde des images mentales et, au sens large, des contenus psychiques. En intersection avec le surmoi, il serait un analogon *génératif* du registre des codes²¹.

Dans *Le corps de l'œuvre*, où Anzieu théorise en cinq phases le travail créateur, c'est à la troisième phase, celle de l'institution des codes, que l'œuvre, selon lui, commence à prendre corps. Cette corporalité est constituée lorsque le créateur transforme l'élément inconscient surgi et fixé dans son préconscient en un matériau qu'il informe et organise comme un code²². Anzieu résume sa troisième phase du processus créatif par ces trois opérations : « saisir un code dans un représentant psychique marginal et isolé, choisir un matériau qu'on sait manier pour y matérialiser ce code, projeter son propre corps comme peau et chair de l'œuvre²³. » Le corps de

²¹ Didier Anzieu, *Le Penser : du Moi-peau au Moi-pensant* [1994], Malakoff, Dunod, coll. « idem », 2013, p. 4-5. L'auteur souligne.

²² « Par code, j'entends [...] des systèmes de communication qui régissent tantôt le contenu des messages, tantôt le style des messages, tantôt les rapports entre la forme et le contenu ; les œuvres les plus originales étant souvent du troisième type : [...]. » : Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, nrf/Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1981, p. 173.

²³ *Ibid.*, p. 121.

l'œuvre provient ainsi du corps de l'auteur, de son vécu, de ses fantasmes, qu'il projette à un lecteur participant de cette incarnation du code. Ce corps, chez Anzieu, s'apparente à une enveloppe psychique (contenant) dont l'interface, en séparant le dedans du dehors, discrimine le travail interne du créateur et le travail « incarné » dans l'œuvre exposée au lecteur.

L'œuvre se construit comme un homologue de l'appareil psychique : le représentant psychique inconscient représente le noyau, le code en puissance ; le corps dont l'œuvre est habillée par le travail de composition représente l'écorce, l'enveloppe psychique, l'interface tournée d'un côté vers le dedans, de l'autre vers le dehors — vers le travail psychique interne au créateur, vers le travail de l'œuvre proposé au public. Entre l'écorce et le noyau, un vide²⁴.

Ainsi, pour Anzieu à l'instar de Maingueneau, le travail de l'œuvre (du lecteur) et celui du créateur se répondent en un mouvement interactif et bidirectionnel, montrant que la production de l'œuvre demeure indissociable de sa réception.

Je note aussi que toute œuvre (littéraire ou non) est un ensemble de messages émis par l'auteur à l'intention de destinataires généralement anonymes et que les lecteurs, les usagers de l'œuvre envoient à leur tour des messages parfois à l'auteur, plus souvent à d'autres usagers, effectifs et potentiels, et qu'il se produit, dans le cas d'œuvres « importantes », toute une circulation de la communication interindividuelle, voire sociale, et aussi intrasubjective, c'est-à-dire une activation de la communication entre l'inconscient, le préconscient et la conscience du destinataire²⁵.

En tout ceci, c'est le code qui, partant du Surmoi, est intégré au Moi et fait œuvre « personnelle » en confortant ou protégeant l'intégrité narcissique de la personne. Mais à défaut d'épuiser son excès pulsionnel, le créateur s'expose à un traumatisme.

L'écrivain, l'artiste crée pour faire quelque chose de cet inemployé pulsionnel qui subsiste en lui, quelque remanie que soit par ailleurs sa vie, sociale, professionnelle, familiale, amoureuse. [...] Le surgissement d'une pulsion déferlant inopinément dans sa pleine force peut être de l'ordre non plus d'une expérience à métaboliser, à symboliser, à expliquer, mais d'un déchirement de l'enveloppe narcissique protectrice, d'une irruption traumatique où le sujet frôle la catastrophe [...]. Autour des traces de ce surgissement traumatique, l'œuvre

²⁴ *Ibid.*, p. 208.

²⁵ *Ibid.*, p. 169.

tisse sa toile pour les capter, pour suturer les déchirures, pour accomplir, par une peau symbolique de mots, par un entrelacs d'images plastiques ou sonores, la restauration de l'intégrité narcissique de la personne²⁶.

Cette peau symbolique de mots protégeant ou restaurant l'écrivain, protégée ou restaurée par l'écrivain, introduit un paradoxe, celui intrinsèque à la notion de Moi-peau dont le psychanalyste fait usage en pierre d'angle de sa théorisation. C'est par elle qu'il expose comment est inscrite dans l'œuvre la corporalité de l'auteur. Parce que le Moi-peau « représente une figuration métaphorique, rendant compte de l'avènement et de la construction d'un corps-psyché²⁷ », il « prend sens dans une certaine pratique analytique, et sa formulation métaphorique est caractéristique d'un mode de penser psychanalytique²⁸. » Sa théorisation procède à la fois d'une métapsychologie et d'une psychologie psychanalytique, deux champs épistémologiques distincts. Si Anzieu qualifie le Moi-peau de métaphore, c'est pourtant « à la fois sur des données éthologiques, groupales, projectives, dermatologiques et sur une clinique psychanalytique²⁹ » qu'il fonde et valide cet outil psychanalytique, cette notion « structurale » manifestement « incarnée ». C'est peut-être en cela qu'il inscrit sa démarche dans une position paradoxale.

Confronté à deux orientations contradictoires de la pensée psychanalytique — l'une soutenue par un point de vue empiriste, pragmatiste, psychogénétique ; l'autre, structuraliste, affirmant au contraire que la structure n'est pas un produit de l'expérience — Didier Anzieu refuse de prendre parti : pour lui, ces deux attitudes sont complémentaires et leur antagonisme est fécond³⁰.

²⁶ *Ibid.*, p. 209-210.

²⁷ Didier Anzieu et Catherine Chabert, *Psychanalyse des limites*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 2007, p. 12.

²⁸ Évelyne Séchaud, « Le Moi-peau dix ans après [préface à la 2^e éd.] », dans Didier Anzieu, *Le Moi-peau* [1985 : Bordas], Malakoff, Dunod, coll. « Psychismes », 1995/2006, p. 4.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Catherine Chabert, *Didier Anzieu*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Psychanalystes d'aujourd'hui », 1996, p. 59.

Or, quant à sa théorie de la démarche créatrice, Anzieu avoue s'être basé sur l'observation de lui-même en processus de création, sur celle de patients créatifs en psychanalyse, aussi sur sa fréquentation personnelle des grandes œuvres. Il circonscrit son domaine d'étude comme étant celui de la poïétique, soit « la production de l'œuvre par le créateur. » Il le fait en discriminant la poïétique de l'esthétique, qui plutôt « concerne l'effet de l'œuvre sur son public », et en la distinguant de la poétique dont l'« objet se limite à l'étude des procédés par lesquels l'écrivain exploite certaines propriétés de la langue et de la parole en vue de produire [un] effet esthétique. » Il écarte donc la poétique, sauf à titre accessoire, de son projet de théorie de la poïétique, plus générale, plus universelle, moins subordonnée à l'esthétique. Sa théorie psychanalytique, il la rapporte à l'inconscient comme à une réalité vivante et individuelle, soit « articulée au corps, réel et imaginaire », et distinctive « d'une personne particulière [...] avec son inconscient singulier ». Cette psychanalyse « appliquée » à la littérature, il la conçoit en tentant d'éviter deux écueils : « celui d'une psychanalyse traditionnelle qui limite son investigation au contenu de l'œuvre et le met en rapport avec de supposés fantasmes inconscients de l'auteur ; celui d'une sémiotique qui importe des notions psychanalytiques de façon approximative ou détournée de leur sens³¹. » Mais ce montage théorique, pas plus que celui de Maingueneau, ne parvient à se valider dans sa logique interne. La poïétique demeure en partie déterminée par l'esthétique et la poétique.

³¹ Voir Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, op. cit., p. 10-11 (incluant les extraits *supra*).

En revanche, c'est au confluent du sujet, à l'endroit même où son image auctoriale, son ethos discursif et sa peau psychanalytique se rejoignent, qu'on peut encore tenter de retrouver des traces de l'auteur fictionnel dans sa corporalité, incarnée ou fantomatique dans sa « chair textuelle ». La construction d'un concept opératoire, le paravent auctorial, avec sa modélisation de la figure de l'auteur, cherche à produire un archétype instrumental capable d'assurer à ce mémoire un cadre stable et congruent pour sa partie théorique, tout en lui fournissant une image forte pour sa partie créative. Cet archétype ne tend à reproduire strictement, ni intégralement, aucun des deux modèles théoriques précédemment posés ; il essaie plutôt d'établir entre eux une correspondance qui ressemble en définitive à une barrière logique, une aporie à transcender.

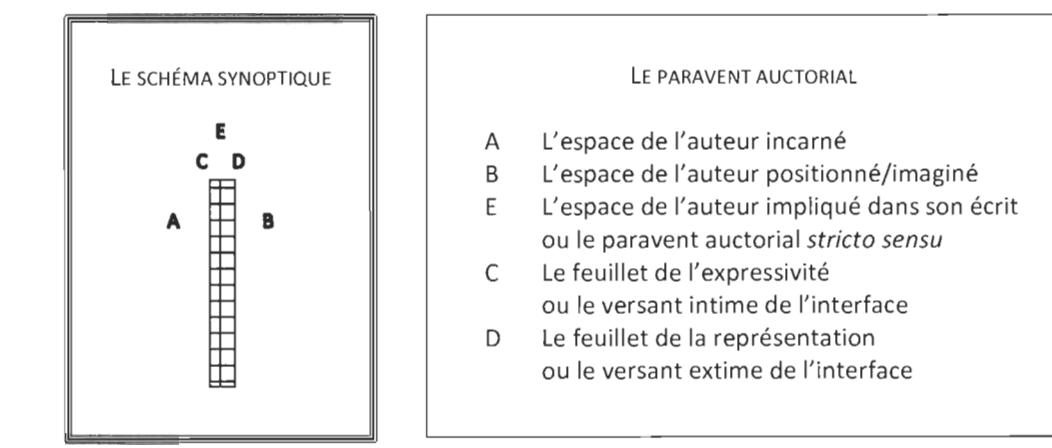
Après cette anamnèse du concept, s'impose ici d'en reprendre la teneur. Le paravent auctorial est d'abord une construction figurative (mentale, textuelle ou symbolique). Elle sépare l'intime de l'extime tel un « écran » (clôture, cloison, grille, enveloppe, toile, voile, pellicule, peau, etc.). Cette frontière corporelle/virtuelle constitue à la fois une interface de projection/révélation et de protection/effacement pensable tant pour l'analyse du discours que pour la psychanalyse. Partant, l'auteur s'en trouve modélisé en trois egos qui, en se démarquant des trois instances de Maingueneau³², se présentent comme suit :

³² Maingueneau conçoit la subjectivation littéraire en trois instances (la personne, l'écrivain et l'inscripteur) ayant une structure de nœud borroméen en trois anneaux inséparables dont la paratopie serait le clinamen (rendant possible le nœud et que le nœud rendrait possible) : « La dénomination "la personne" réfère à l'individu doté d'un état-civil, d'une vie privée. "L'écrivain" désigne l'acteur qui définit une trajectoire dans l'institution littéraire. Quant au néologisme "inscripteur", il subsume à la fois les formes de subjectivité énonciative de la scène de parole impliquée par le texte (ce que nous

1/ Le Moi de l'auteur réel et historique est appelé « l'auteur incarné » [Moi-corporel ou Moi-réalité]. On peut aussi le rapprocher du moi de l'ipséité ou moi insubstituable, celui qui réconcilie Paul Ricœur et Michel Foucault, malgré ce qui les oppose³³.

2/ Le Moi de l'énonciateur-inscripteur scénographe est nommé « l'auteur impliqué » [Moi-pensant/écrivant ou Moi psychique]. C'est le moi de l'éthos intratextuel, à la fois praxique et pulsionnel, notamment perceptible par le style.

3/ Le Moi du locuteur positionné/situé est qualifié d'« auteur imaginé » [Moi postural ou Moi idéal/critique]. C'est le moi de l'image d'auteur ; mais ce moi s'avère double à double titre. On le trouve résultant d'une réception critique et externe (lecteurat, médias, société, institution littéraire) se rapportant à l'œuvre/texte, mais aussi à l'auteur sociologisé. Et il peut être un double interne et virtuel de l'auteur, réel ou impliqué, récepteur autocritique de son œuvre/texte ou de son image sociale.



appellerons plus loin "scénographie") et la scène qu'impose le genre de discours : romancier, dramaturge, nouvelliste... L'"inscripteur" est en effet à la fois énonciateur d'un texte particulier et, qu'il le veuille ou non, le ministre de l'Institution littéraire qui donne sens aux contrats impliqués par les scènes génériques et s'en porte garant. » : Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, op. cit., p. 107-108.

³³ Voir Martine Leibovici, « De Ricœur à Foucault : en finir avec l'herméneutique de soi ? Quand transfuges et parias racontent leur vie », *Tumultes* [En ligne], vol. 2, n° 43 (Le moment de la subjectivation), 2014, p. 107-121, consulté le 7 juin 2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2014-2-page-107.htm> ; et Rose Goetz, « Paul Ricœur et Michel Foucault », *Le Portique* [En ligne], n°s 13-14 (Foucault : usages et actualités), 2004, consulté le 21 avril 2019, URL : <http://journals.openedition.org/leportique/639>.

En conceptualisant le paravent auctorial *stricto sensu* comme une interface à deux versants (à deux parois), le feuillet psychanalytique et prédiscursif (C) de l'interface touche et établit une correspondance avec l'espace (A) du garant (Maingueneau) ou du noyau (Anzieu), tandis que le feuillet psychanalytique et discursif (D) de l'interface correspond à l'espace (B) de l'écrivain et de son image repérable (Maingueneau) ou à l'écorce/peau commune avec la mère (Anzieu).

En cela, quant à l'analyse du discours qui ne semble pas contredire l'analyse anzienne, l'auteur réel se retrouve difficilement accessible derrière un paravent auctorial qui le condamne, tel un fantôme, à n'afficher une présence identitaire empirique (historique et sociale) qu'à travers son rôle d'auteur impliqué ou locuteur responsable et répondant de la genèse et de l'éthique de son texte. Et pour l'auteur impliqué, celui qui projette à travers son paravent un éthos auctorial intentionnel ou non [l'espace textuel], par ses choix narratifs, ses motifs, ses silences, ses thèmes, son style ou ses motivations [la manière du texte singulier] ou par sa voix d'auteur obtenue par habitus [la manière de l'œuvre instituée], le paravent constitue sa scénographie (Maingueneau). Quant à l'auteur imaginé, celui dont ses lecteurs, y compris l'auteur réel, la société et ses institutions reçoivent l'image et qu'ils positionnent comme un acteur en représentation de lui-même à l'intérieur comme à l'extérieur de son texte [l'espace contextuel], il vit dans le regard du co-énonciateur.

1.2. ENTRE RÉALITÉ ET FICTION

Le réel et l'imaginaire forment un tout indissociable.
Georges DUBY³⁴

Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament.
Émile ZOLA³⁵

*L'imagination introduit l'étrange dans le quotidien, le rêve dans la réalité,
l'inattendu dans l'évidence, la vie dans le théâtre.*
Fernando ARRABAL³⁶

L'imagination et la réalité³⁷, en tant que sources de la pensée et de la vie littéraire, répondent d'un conflit modélisé par l'épaisseur entre les feuillets (C) et (D) du paravent auctorial. L'écart existant entre la perception de soi ou de la réalité engagée dans l'écriture et leur représentation par le langage montre que les images transposées, consenties et formulées, ont introduit le relatif et le dissemblable. On reconnaît depuis longtemps nombre de limites à la *mimèsis*³⁸. Du côté de la saisie du réel, ce décalage rend aussitôt impensable un réalisme littéraire absolu. Même Zola, le chantre du courant, l'admet dans sa théorie des écrans.

Ce que l'on nomme « la théorie des Écrans » apparaît dans une lettre de Zola adressée le 18 août 1864 à son ami poète Antony Valabregue. Le mot « Écran », employé en tant que mot-clé de la lettre, a pour racine « escren », lui-même issu du hollandais « scherm ». Comme ces deux mots, l'écran désigne à l'origine un « paravent », et au XIX^e siècle cette acceptation étymologique d'obstacle reste encore très présente. Partant de ce sens, Zola s'en sert comme une sorte de filtre à travers lequel l'artiste voit la réalité extérieure : [...].

À partir de l'idée d'Écran, Zola s'attache à catégoriser les tendances littéraires et artistiques en trois types : l'Écran classique, l'Écran romantique et l'Écran réaliste³⁹.

³⁴ Georges Duby, extrait de la revue *Vendredi*, n° 6, 4 janvier 1980.

³⁵ Émile Zola, *Mes haines* [1866], Paris, Flammarion, 2012.

³⁶ Fernando Arrabal, « Préface », dans Roland Topor et Jean-Michel Ribes, *Batailles*, Paris, Actes Sud, coll. « Papiers », 1991.

³⁷ La réalité est ce réel auquel accède l'expérience.

³⁸ Voir Valérie Stiénon, « Mimèsis », dans Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius* [En ligne], consulté le 8 juin 2020, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/66-mimesis>.

³⁹ Soichiro Jittani, « “La théorie des Écrans” de Zola et le réalisme des années 1850 : une révision de l'esthétique naturaliste », *Études de langue et littérature francaises* [En ligne], vol. 110, 2017, p. 4-5, consulté le 7 juin 2019, URL : https://www.jstage.jst.go.jp/article/ellf/110/0/110_3/_article/-char/en.

Un certain débat critique oppose ceux qui admettent que Zola croit possible un écran réaliste plutôt transparent à ceux qui voient l'auteur en théoricien d'une *mimèsis* faussée par le langage et par la sensibilité du créateur. Difficile, pourtant, de nier que Zola reconnaît l'opacité relative (bien que moindre) de l'écran réaliste et qu'il affirme l'impossible traduction du réel sans en déformer l'image⁴⁰. Benveniste en reprend plus ou moins l'idée quand il attribue cette déformation à une subjectivité dans le langage et à sa façon singulière de recréer le monde selon sa propre organisation.

Du côté du décalage entre la perception de soi engagée dans l'écriture et sa représentation par le langage, sans entrer dans le débat qui multiplie les définitions de l'autofiction et qui excède ce parcours, on peut encore interroger la manière qu'a l'auteur d'exprimer son désir de se dire ou de s'écrire. En témoigne le recul largement documenté de l'autobiographie traditionnelle au profit d'une forme hybride de l'écriture de soi qui mélange réalité et fiction, d'où l'intérêt pour une « démarche qui questionne l'écriture autobiographique et où le récit porte les traces de ce questionnement : auto-bio-graphie au sens plein du terme, c'est-à-dire un récit qui interroge à la fois le sujet, la vie et l'écriture⁴¹. » D'évidence, l'écrivain qui se

L'auteur réfère à Émile Zola, *Correspondance*, éd. de B. H. Bakker, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/Éditions du CNRS, 1978, t. 1, p. 373-381, à *Grand Larousse de la langue française*, éd. de Louis Guibert, Paris, Librairie Larousse, t. II, 1972, p. 1444 et à Émilie Piton-Foucault, *Zola ou la fenêtre condamnée : la crise de la représentation dans « Les Rougon-Macquart »*, Rennes, Presses universitaire de Rennes, 2015, p. 54.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 5-6 ; Jittani, en faveur de l'opacité, oppose le point de vue de Philippe Hamon, « Zola, romancier de la transparence », *Europe*, n°s 468-469, avril-mai 1968, p. 385-391 à la thèse décapante d'Émilie Piton-Foucault, *Zola ou la fenêtre condamnée*, *op. cit.*, p. 40.

⁴¹ Anne Strasser, « Quand le récit de soi révèle la fonction élucidante de l'écriture », *Temporalités* [En ligne], n° 17 (Temporalités et autobiographie), 2013, § 1, consulté le 2 décembre 2016, URL : <http://temporalites.revues.org/2419>.

questionne sur sa propre démarche à l'intérieur d'un écrit personnel traduit en mots sa quête identitaire et tente d'approcher sa vérité. Il peut se raconter, soit en usant de fiction à degrés divers, soit en se servant d'outils littéraires pour marquer sa présence biographique — qui est parfois celle du doute ou de ses limites d'auteur —, parce que l'écriture fait partie intégrante de son histoire vécue. Aussi, je dirai après d'autres qu'« il faudrait ici établir une différence entre le "fictif", qui relève du domaine de l'imaginaire, et le "fictionnel", qui désignerait l'utilisation de la fiction comme fonction élucidante⁴². » Or, tout n'est pas si simple, en dépit de ce *distinguo*. Rien n'est jamais que fictif, non plus que fictionnel. Cette mise en abyme du travail de l'écrivain, ce recul réflexif qui confronte son présent à son passé raconté et fait que son écriture remonte le temps pour se dire, amorce à tout le moins une quête identitaire disposée à le laisser vivre à l'intérieur d'une trace, sans doute nébuleuse, du moins accessible.

Ces autobiographies qui s'éloignent quelque peu de l'autobiographie classique mettent au jour le rôle de l'écriture dans la quête de soi qui se joue dans tout écrit personnel. Par des choix narratifs remarquables, ces auteurs explorent d'autres manières de se dire. Ils vont plus loin en commentant leur écriture à même le texte. Ils éclairent ainsi aussi bien leurs choix, leurs méthodes, que la manière dont l'écriture entre dans leur quête d'identité. Elle devient leur voie pour cheminer dans leur propre histoire, la clé qui ouvrira des significations et fabriquera du sens : surmonter la mort d'un être aimé, éclairer les énigmes familiales, dompter les peurs du corps, laisser une trace de ce passé qui disparaîtra avec la mort de l'écrivain⁴³.

Avec Rousseau, ces ambiguïtés atteignent leur paroxysme. Dans la version non publiée des *Confessions* « de Neuchâtel », Jean-Jacques utilise l'image de la chambre

⁴² *Ibid.*, § 7, qui cite Dominique Viart, « L'archéologie de soi dans la littérature française », dans Robert Dion et al. (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 130.

⁴³ *Ibid.*, § 18.

obscur (*camera obscura*) pour défendre sa réputation, aussi sa sincérité, en illustrant les misères de l'écrit se soi. Il y renonce par la suite et l'on comprend sa résistance. Cet appareil utile aux peintres⁴⁴, Rousseau le donne en métaphore de son écriture, celle d'un portrait montrant la transparence de son âme confessée, sans fard devant Dieu. Pourtant, le dispositif opère à partir d'un rayon lumineux qui, une fois décomposé par une lentille cachée en milieu obscur et isolé, représente déformée la réalité : en plus petit et inversée. Voilà qui relativise un discours de vérité ayant la prétention de tout révéler : autant ce qu'on ne pouvait ou ne voulait pas voir. Puis, l'appareil produira un instantané qui faussera d'éventuelles représentations (de soi). Par conséquent, le sujet de la représentation, au lieu d'être dupliqué dans sa vérité (*mimèsis*), disparaît sous cette altération ou auto-altération⁴⁵. L'appareil suggère alors l'indécence de l'indécidable.

L'usage de la métaphore de la chambre obscure par Rousseau est tributaire de tout le système des oppositions métaphysiques : présence/représentation, déguisement/dévoilement, vérité/mensonge, obscurité/transparence, etc⁴⁶.

Ces entre-deux que suscitent l'imagination et la réalité face au monde ou quant à soi, Louis Marin leur donne une épaisseur en les conjuguant. Par une mise en parallèle « littérature/peinture » — le portrait ou l'autoportrait en arts

⁴⁴ Pour la description des appareils de Gravesande, voir Sarah Kofman, *Camera obscura de l'idéologie*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1973, p. 77-97.

⁴⁵ Voir Jean-Damien Mazaré, « Un Socrate dans la *camera obscura* : spectacles en chambre chez Rousseau », dans Jacques Berchtold, Christophe Martin et Yannick Seite (dir.), *Rousseau et le spectacle* [num.], Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2014, chap. 22, n. p. ; Sarah Kofman, *Camera obscura de l'idéologie*, *op. cit.*, p. 53-59 ; Jean Starobinski, *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal* [1961, éd. aug.], Paris, Gallimard [num.], coll. « Tel », 2013, chap. II (« Une plume qui tombe dans la rivière »), n. p.

⁴⁶ Sarah Kofman, *Camera obscura de l'idéologie*, *op. cit.*, p. 59.

textuel/visuel — qui oppose transparence et opacité dans la représentation et qui souscrit à la figure/figuration/figurabilité comme lieu de jonction⁴⁷, sa théorie couvre le jeu homonymique du mot « représentation » — à la fois *mimèsis* de l'objet et autoprésentation du sujet⁴⁸ — et, partant, la représentation comme pouvoir politique⁴⁹. Il montre ainsi à *l'intérieur du langage* que la représentation, d'abord mimétique, est à la fois un théâtre « intérieur » qui devient imageant : une mise en scène identitaire, individuelle et sociale du Moi et une scène politique dont l'imagination serait la maîtresse ou l'instrument. La théorie de Louis Marin permet à cette étude de poser que l'espace entre les feuillets du paravent auctorial, où la praxis

⁴⁷ « Il semble bien que la notion même de figure (*schèma*) et d'instance de figure, de puissance de figure (*schématiser*) soit précisément au *lieu* de cet échange et de ce croisement entre voir et lire, entre texte et image, entre les deux médiums de l'énonciation écrite et de la représentation visuelle : au lieu de cet échange, [...] que la figurabilité, la puissance ou l'instance de la figuration "schématise" comme lieu, ce que précisément j'ai appelé [...] "lieux d'énonciation", c'est-à-dire où la virtualité énonciative s'énonce en pro-duisant, en énonçant, une figure en forme de moi du sujet qui s'énonce : ce réseau de lieux d'énonciation ou cette topique énonciative construit, "schématise" [...] le portrait du sujet en moi. » : Louis Marin, *L'écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Collège international de philosophie », 1999, p. 117-118. L'auteur souligne.

⁴⁸ « Toute représentation représente quelque chose, mais toute représentation se présente représentant quelque chose. La transparence transitive, mimétique, de la représentation — représenter quelque chose — s'articule à son opacité réflexive — se présenter. L'idéalité du signe est certes sa transparence représentative. Mais dans l'œuvre de peinture et de littérature, la matière du signe insiste et subsiste dans sa fonction même de représenter. Dès lors, devient apparent ce que la transparence, qu'elle soit mimétique ou conventionnelle, pouvait faire oublier ou méconnaître : le fait que le signe se présente quand il représente quelque chose, dans le moment même où il s'efface devant ce qu'il représente. [...] [T]oute représentation ainsi réfère à un sujet et à un effet de sujet. » : *Ibid.*, p. 129-130. L'auteur souligne.

⁴⁹ « Il y a [...] deux effets du dispositif représentatif, un double pouvoir de la représentation, un effet de présence et un effet de sujet ou encore un effet de légitimation, d'institution, d'autorisation, de présence. Si donc la représentation a pour effet un double pouvoir, celui de rendre imaginairement présent et celui de constituer son propre sujet légitime et autorisé, il n'est pas étonnant que le pouvoir cherche à s'approprier la représentation puisque la représentation est elle-même pouvoir. Autrement dit, représentation et pouvoir sont peut-être de même nature. » : Louis Marin, *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, coll. « Collège international de philosophie », 2005, p. 73.

de l'écriture fait corps avec l'écrit, incarne un lieu où la représentation mimétique devient par ailleurs théâtrale et plurielle, soit figurale⁵⁰.

1.3. À TRAVERS LA CLOISON ENTRE RILKE ET LOTI

La prudence souffre entre l'impossibilité et l'irrésolution.
PROVERBE ORIENTAL⁵¹

Qui n'a pas de siège s'accoste contre le mur.
PROVERBE FRANÇAIS⁵²

*Nos ancêtres sont nos enfants,
par un trou dans le mur nous les regardons jouer dans leur chambre,
et ils ne peuvent pas nous voir.*
Amin MAALOUF⁵³

*Quand l'homme se regarde beaucoup lui-même,
il en arrive à ne plus savoir quel est son visage et quel est son masque.*
Pio BAROJA⁵⁴

Ce parcours emprunte en parallèle une voie comparative opposant Rainer Maria Rilke à Pierre Loti. Le paravent auctorial la modélise. Et l'épaisseur de la cloison contient alors la tension entre ces deux univers conciliant différemment le rapport à l'écriture et à l'écrit de soi. À première vue, Rilke, poète symboliste, partage peu avec un Loti romancier de l'exotisme. Ils ont pourtant en commun le voyage et un oedipe de défiance envers le père, puis d'attachement dououreux à l'égard de la mère, tel

⁵⁰ « Si un tableau de Raphaël, de Poussin ou de Rembrandt, un texte d'Augustin, de Stendhal, de Montaigne ou de Rousseau, est en quelque façon un autoportrait, c'est que, par l'unique façon dont leurs figures ou leurs phrases naissent, se combinent, se contredisent ou se suspendent, ils se présentent, *uniques*, non pas dans *une figure* ou *un énoncé* qui seraient les leurs, mais par une figure ou un énoncé pluriels, faits de toutes les relations possibles entre les figures ou les énoncés, de tous les parcours possibles du regard et de la lecture dans le champ de l'œuvre, une figure infinie, un énoncé virtuel dans les deux sens du terme *virtuel* : *figure ou énoncé latents* qui restent encore à l'état de possible et dont les "réalisations" ne seront jamais que des profils prélevés sur cette latence mais aussi *vertu figurale ou énonciative*, force de figuration ou d'énonciation, puissance d'accès à la forme et au discours. » : Louis Marin, *L'écriture de soi*, op. cit., p. 135. L'auteur souligne.

⁵¹ Proverbe tiré de URL : <https://citation-celebre.leparisien.fr/citations/17552>.

⁵² Proverbe tiré de URL : <http://evene.lefigaro.fr/citation/siege-accote-contre-mur-69639.php>.

⁵³ Amin Maalouf, *Origines*, Paris, Bernard Grasset, 2004.

⁵⁴ Citation tirée de URL : <https://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-52416.php>.

un appel de l'ailleurs et du soi. Rilke, cosmopolite itinérant, apatride et polyglotte, pérégrine en invité dans toute l'Europe et en Russie, cultive un lyrisme refusant le tchèque, la langue de son père⁵⁵, alors que Loti, marin de métier, s'improvise écrivain du lointain en français maternel en se réservant un port d'attache, même plusieurs, mais tous deux ont abordé leur écriture à partir de leur propre transhumance. Chacun s'avoue piètre lecteur et porte à sa façon un regard narcissique sur son statut d'écrivain à travers un important paratexte : pour Rilke, une correspondance éclairant sa vie et son œuvre et pour Loti, un journal et des lettres dont il tire en intertexte presque tous ses romans. Tous deux voient la mort de façon obsessionnelle (pour le premier : celle de l'âme poétique ; pour le second : celle du corps périssable) et se comportent, célèbres, à l'opposé l'un de l'autre, mais avec un haut niveau d'excentricité. De curieux points communs et nombre de dissemblances. Rilke demeure en amont un poète osant la prose, quand Loti, prosateur, s'autorise, en aval, un verbe poétique. Rilke meurt poétiquement isolé par le doute (d'une piqûre de rose induisant une leucémie). Loti meurt hémiplégique en pharaon angoissé par sa postérité d'académicien. Si Rilke se cherche lui-même en regardant le monde, Loti se cherche dans le monde en se regardant lui-même. La tension entre ces deux univers auctoriaux (écriture et identité) introduit à la dynamique intrinsèque et conflictuelle

⁵⁵ Francis Claudon, « Rilke. Poète russe, français, italien », *Europe* [En ligne], vol. 67, n° 719, 1^{er} mars 1989, p. 135, consulté le 24 novembre 2017, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/1303145032?accountid=14725>.

de l'acte d'écrire. Et cette polarité surgit en confrontant les mots-mur⁵⁶ de Rilke aux mots-miroirs⁵⁷ de Loti.

Claudio Magris relate que, dans sa jeunesse, Rilke identifie le langage à l'autorité despote du père, tel un étalon culturel et social de la domination et de la tractation : dès qu'il nomme ou définit, le mot possède et il tue.

Le langage dit [...] des mots précis et irrévocables : maison, pont, fontaine, amphore, porte, cerise, fenêtre. A Rilke jeune, [...] ce caractère achevé, définitif, apparaît comme un arbitraire, une violence faite à la vie, qui est au contraire fuite, écoulement, évanouissement, confuse agitation, impalpable poussière. L'unité que le langage taille dans cet écoulement indifférencié répugne à l'individualité — c'est-à-dire à la limite — qu'on lui impose, et qu'elle ressent comme un cachot, comme un tombeau. Maison, pont et fontaine — les mots maison, pont et fontaine — brisent l'unité changeante de la vie en catégories arbitraires, de la même façon que les clôtures fragmentent l'étendue unitaire des champs selon le cadastre de la propriété. Le mot est une pierre tombale, le signe mort de la propriété, conformément à l'identité archaïque entre propriété et mort : [...]⁵⁸.

Alors les mots deviennent des murs qui retranchent de la vie, qui en cachent ou envoient le sens. Ce sont des murs que Rilke, jeune, veut escalader avec un langage en dehors du langage : un indicible. Il sait pourtant qu'on n'atteint pas avec les mots le sens qui se trouve derrière les mots. Tout au plus, l'écriture l'évoque, comme un creux dans le mur qui en montre la privation. La vie en soi, étrangère et inaccessible, toujours ailleurs, dans la nostalgie des familles et traditions, est un espace vide et concave, semblable à la mort. Ainsi Rilke fait le constat douloureux de la modernité :

⁵⁶ Claudio Magris, « Quand est-ce, le présent ? Rilke devant et derrière les mots », *Europe* [En ligne], vol. 67, n° 719, 1^{er} mars 1989, p. 21-33, consulté le 24 novembre 2017, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.ugtr.ca/docview/1303144211?accountid=14725>.

⁵⁷ Arnaud Rykner, « Narcisse et les mots-miroirs (Sartre, Leiris, Sarraute autobiographes) », *Romanic Review* [En ligne], vol. 83, n° 1, 1^{er} janvier 1992, p. 81-93, consulté le 16 septembre 2018, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.ugtr.ca/docview/1290879285/?accountid=14725>.

⁵⁸ Claudio Magris, « Quand est-ce, le présent ? », *art. cit.*, p. 21-22. L'auteur souligne.

la vie et les mots ne se correspondent plus⁵⁹. D'ailleurs, ses étranges *Carnets*⁶⁰ « représente(nt) la désagrégation du moi et du langage⁶¹ » : l'inclassable prose d'une autobiographie imaginaire où un personnage qui lui correspond « essaie de vivre dans la mince fissure ouverte entre l'existence et l'écriture autobiographique, qui la passe au tamis et lui donne forme, mais par là même la fige⁶². »

L'écriture semble tuer le sens : la vie est immobilisée, elle ne peut plus se révéler et apparaître dans la pure évidence des phénomènes, qui s'offrent au regard dans leur essence affranchie de tout lien avec l'empirique et l'accidentel, libre de toute référence restrictive⁶³.

Ainsi, le Rilke des *Carnets* semble renoncer à une identité autre que sa propre quête. Son voyage, loin de le mener vers lui-même, lui fait voir ce que lui montre la modernité, soit qu'il n'est qu'un processus scriptural.

La structure circulaire de l'*Odyssée*, le voyage d'Ulysse qui s'en revient chez lui enrichi de toutes ses aventures, de toutes ses expériences, représente le cheminement du sujet qui, à travers ses aventures, atteint à la vérité de lui-même, à sa propre identité et à la conscience de ce qu'il est. Le héros de Rilke est au contraire l'enfant prodigue qui ne revient pas à la maison du père mais continue sa route, en ligne droite vers l'infini ; c'est l'individu nouveau, qui n'apprend pas à se connaître lui-même — c'est-à-dire à connaître une identité qui constituerait son essence propre — mais plutôt à se transformer lui-même, en découvrant qu'il ne possède aucune unité essentielle, mais qu'il n'est en fait qu'un processus de mutation⁶⁴.

⁵⁹ « Le monde moderne ne connaît pas l'identité entre l'être et le mot, sur laquelle à l'origine se fonde toute connaissance, et aussi toute religion, toute poésie : le réseau de ressemblances et d'analogies, qui permettait de saisir l'être à travers le mot, s'est relâché et défait, abandonnant les choses à une essence énigmatique et insondable et les mots à une fonction prétentieuse et tautologique de pure et simple référence à eux-mêmes. » : *Ibid.*, p. 27.

⁶⁰ J'utilise indistinctement *Cahiers* et *Carnets* pour référer, en ce mémoire, à Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* [1929], trad. de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Seuil, 1966.

⁶¹ Claudio Magris, « Quand est-ce, le présent ? », *art. cit.*, p. 23.

⁶² *Ibid.*, p. 26.

⁶³ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 30-31.

Les mots-miroirs de Loti⁶⁵ abordent plus concrètement le sauvetage et l'illusion. S'il risque le néant entre la vie et les mots, Loti tourne à son avantage cette fixité autobiographique dont Rilke se désole. S'il se voit, comme Rilke, contenu entièrement dans le langage, il résiste à sa désintégration (et y contribue : paradoxe) en érigéant dans le texte et en société sa propre statue verbale. En regard du paravent, il faut l'imaginer en Narcisse pénétrant la cloison et, miroir en main, regardant la glace en direction de son espace originel où il se voit réellement quand, du déplacement, ne subsiste rien de lui, peut-être l'ombre. Magie, folie ou fiction⁶⁶.

A partir du moment où le langage magnifie le réel (en le désignant) il ne peut en effet que magnifier et exalter celui qui se dit à travers lui — i.e. l'autobiographe. [...] La *belle forme* menace toujours celui qu'elle fascine et qui l'utilise. [...]

Le langage devient de fait le plus sûr moyen de se construire soi-même et de se mettre hors d'atteinte d'une certaine déréliction existentielle. Eriger sa propre statue verbale, ce n'est pas manifester le décevant orgueil d'un égotisme désuet, c'est tenter de *se sauver* : [...]⁶⁷.

Curieusement, Rilke et Loti se cherchent tous deux dans un reflet d'eux-mêmes, mais ne semblent pas le faire dans la même direction. Rien n'est moins sûr à savoir si

⁶⁵ Le concept de « mot-miroir » est emprunté à l'analyse d'Arnaud Rykner sur l'autobiographie et dont le raisonnement appliqué à Michel Leiris (*Biffures, L'Âge d'homme*) est transposable sur ce trait à l'univers de Pierre Loti. Pour Rykner, l'autobiographie d'écrivain a pour fonction d'« interroger sa propre possibilité, en interrogeant les rapports du scripteur au langage qui le fonde », en ce que « dans la démarche de l'autobiographe il y a quelque chose du geste de Narcisse penché sur son miroir, comme s'il s'agissait pour lui de saisir dans le reflet des mots l'instant où l'écriture prend conscience d'elle-même et de sa légitimité. » : Arnaud Rykner, « Narcisse et les mots-miroirs », *art. cit.*, p. 81.

⁶⁶ « Dans cet autoportrait "naturel", dans cette représentation de soi qu'est l'image "immédiate" d'un homme dans un miroir, on notera que la représentation est à la fois dédoublement d'une présence — l'homme s'y représente — et son redoublement dans la réflexion — l'homme s'y présente, dédoublement et réflexion qui ne peuvent qu'amener en langage ce terme que Benveniste nommait le nom propre de "je" : *Moi*. Devant le miroir, l'homme qui s'y regarde dit silencieusement de son image en reflet, "c'est moi". Procès d'identification quasi nécessaire — sinon nous entrions en magie, en folie ou en fiction — "Moi", nom que le modèle prête à son image et qui, du même coup, devient nomination figurée du modèle par son image. "C'est moi" nomme l'image dans le miroir et elle renvoie ce "moi" au sujet qui s'y contemple sans autre nom : "C'est moi" qui se peint, c'est le Moi où le "je" se peint. » : Louis Marin, *L'écriture de soi*, *op. cit.*, p. 130-131. L'auteur souligne.

⁶⁷ Arnaud Rykner, « Narcisse et les mots-miroirs », *art. cit.*, p. 89. L'auteur souligne.

et comment ils se trouvent. Ici, retour quasi tautologique à la problématique du sujet moderne. À en croire Magris et Rykner, l'essentiel se joue au niveau de la confiance accordée au langage. Loti se surexpose pour se réinventer et peut-être se dissoudre, alors que Rilke s'empêtre dans le paradoxe autobiographique de qui se coupe du monde afin de préserver, quand il le sait perdu d'avance, un reste d'élan poétique ; car l'écriture est pour lui autodestruction. Entre Rilke et Loti, la cloison constitue l'entrave ajourée du paravent *stricto sensu* (E). Si pour Rilke l'espace est comparable à une prison, reste à savoir si la paroi qui le confine tient de la grille du cloître ou de celle de l'oubliette. Pour Loti, l'enfermement semble relever du cirque dont on peine à distinguer la cage du lion avec celle, vide et trouée, du magicien.

2. LA FIGURE AUCTORIALE

2.1. DU CORPS PENSANT AU CORPS DE L'ŒUVRE

La littérature ne permet pas de marcher, mais elle permet de respirer.
Roland BARTHES⁶⁸

La forme est la chair même de la pensée, comme la pensée est l'âme de la vie.
Gustave FLAUBERT⁶⁹

C'est au rythme de mon cœur que battent mes mots.
Morgan SPORTÈS⁷⁰

Dès qu'elle entre en écriture, la figure auctoriale déploie une identité qui se métamorphose durant le processus. Les trois sections de ce bloc en traduisent le mouvement. Du corps pensant au corps de l'œuvre, ce stade pulsionnel pour qui désire « dire » ou « se dire », est l'étape où se produit l'engagement d'un être bien

⁶⁸ Roland Barthes, « Qu'est-ce que la critique ? », dans *Œuvres complètes*, t. 2 (1962-1967), Paris, Seuil, 2002.

⁶⁹ Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. de Bernard Masson, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1998.

⁷⁰ Morgan Sportès, *Solitudes*, Paris, Seuil, 2000.

réel (biographique) dans une praxis langagière où il est appelé à se concevoir autrement, à se fictionnaliser. Il y a recréation du corps avec ce qui n'est pas soi. C'est le passage identitaire et narcissique situé entre (A) et (C) dans le schéma synoptique.

Au cours de l'histoire littéraire, la prise de conscience de cette avancée surgit d'un romantisme qui s'annonce en même temps qu'il échoue face à la modernité, un passage incarné par la pensée de Rousseau. Dans ses *Confessions*, Jean-Jacques, encore attaché à la *mimèsis*, revendique pour ses écrits une vérité autobiographique et, contre ses détracteurs, la sincérité de sa « diction ». Rousseau finit par renoncer, dans ses *Rêveries*⁷¹, à la stricte authenticité auctoriale en donnant préséance à l'imagination sur la *mimèsis*. Par cette nouvelle écriture, qui devient sa « fiction » en ce qu'elle n'est destinée qu'à lui-même, il fait à loisir reposer sa sincérité sur une vérité subjective et abolit ainsi tout possible mensonge. Si Rousseau a le mérite de poser l'éénigme moderne de l'auteur « incorporé » dans son écriture, il n'a pas celui de la résoudre.

« C'est ici », écrivait Starobinski, « que l'on mesure la nouveauté apportée par l'œuvre de Rousseau: Le langage est devenu le lieu d'une expérience immédiate, tout en demeurant l'instrument d'une médiation. Il atteste à la fois l'inhérence de l'écrivain à sa source intérieure, et le besoin de faire face à un jugement, c'est-à-dire d'être justifié dans l'universel. Ce langage n'a plus rien de commun avec le "discours" classique. Il est infiniment plus impérieux, et infiniment plus précaire. La parole est le moi authentique, mais d'autre part elle relève que la parfaite authenticité fait encore défaut [...]. Rousseau a découvert ces problèmes ; il a véritablement inventé l'attitude nouvelle qui deviendra celle de la littérature moderne [...] ; on peut dire qu'il a été le premier à vivre d'une façon exemplaire le dangereux pacte du moi avec le langage : la "nouvelle alliance" dans laquelle l'homme se fait verbe » (239). [...] Starobinski a répondu à la question qu'il s'était posée — « il reste à savoir si Rousseau réussit à

⁷¹ Jean-Jacques Rousseau, « Rêveries du promeneur solitaire », dans *Œuvres complètes*, Paris, Arvensa [num.], s. d.

accomplir cette conciliation du singulier et de l'universel, de l'authenticité vécue et de la vérité raisonnable » (101 mais aussi 83)⁷².

Ce mystérieux élan qui fait entrer le corps vivant d'un écrivain dans son processus ambigu d'écriture, avec ou non sa vérité et sa sincérité, semble contenir à la fois une pulsion narcissique vers un soi authentique (romantisme piégé de Rousseau/prison de Rilke) et une autre tournée vers une altérité bienveillante qui permet au soi de s'évader en se réinventant, et de fuir en même temps une altérité critique (autobiographie imaginaire de Rousseau/évasion magique de Loti).

L'ubiquité est le don imaginaire de pouvoir se situer en deux ou plusieurs lieux à la fois. Si on considère que le corps propre est une prison mouvante qui limite l'envol de nos sens, puisque nous ne pouvons voir réellement qu'à travers lui, l'œuvre littéraire que l'écrivain se fabrique avec l'imagination, lui permet de s'évader et de concevoir le monde à travers les sens d'autres corps que le sien⁷³.

Il faut revenir ici à Didier Anzieu et se rappeler que « l'idée sous-jacente à toute la théorie d'Anzieu est que le "corps" est l'inconscient de l'œuvre ou plutôt de la poïétique à l'œuvre⁷⁴. » Sans pouvoir entrer dans le débat sur la critique de la conscience qui oppose Poulet, Starobinski, Richard, Blanchot et les autres, j'incline à reconnaître que l'éthos auctorial « incorpore » le moi idéal de l'auteur (réel ou imaginaire) au moment de l'élan créateur et que, dans son écrit, ce « corps » renvoie à la figure héroïque du père ou de la mère⁷⁵.

⁷² Martin Rueff, « La critique de la critique de la conscience. Ethos et logos : la parole de Rousseau dans l'œuvre de Jean Starobinski », *MLN* [En ligne], vol. 128, n° 4, septembre 2013, p. 807, consulté le 3 avril 2019, URL : <https://muse.jhu.edu/article/534100> ; qui cite et pagine *in texto* Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971.

⁷³ Jérôme Dubois, « Le corps de l'écrivain dans le corps de l'œuvre. Approche psychanalytico-sociologique exemplifiée à partir de Bernard-Marie Koltès », *Sociologie de l'Art* [En ligne], vol. 1, OPUS 19 (Le corps en amont. Le corps de l'écrivain I), 2012, p. 57, consulté le 23 octobre 2019, URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2012-1-page-55.htm>.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁷⁵ Voir *ibid.* pour la différenciation entre la figure héroïque du père (autorité/castration) et celle de la mère (pulsion libidinale).

Toute œuvre — même la plus abstraite — est parcourue par le *corps* du créateur, inconscient dont il ne rend compte qu'indirectement, via son expression subconsciente dans l'œuvre. Comme dit Anzieu, l'auteur est « travaillé » par la création. Cette dernière est constitutive du psychisme : toute vocation créatrice partirait d'une identification à une figure héroïque qui montre la voie, même si par la suite les identifications sont multiples et marquent des ruptures dans le style. Cette identification serait nécessaire pour ce que Anzieu appelle le « décollage » : l'élan créateur. Or le corps de cette figure héroïque renvoie à la figure du père ou de la mère, puis à l'ethos auquel aspire le moi idéal du créateur⁷⁶.

Or, il est d'intérêt de constater que le dernier Barthes, et je reviens mine de rien aux scénographies de Maingueneau, conçoit « semblablement » l'entrée en écriture par identification héroïque ; d'abord sur des formes de vie, puis des formes textuelles :

Peut-on — ou du moins pouvait-on, autrefois — commencer à écrire sans se prendre pour un autre ? À l'histoire des sources, il faudrait substituer l'histoire des figures : l'origine de l'œuvre, ce n'est pas la première influence, c'est la première posture : on copie un rôle puis, par métonymie, un art ; je commence à produire en reproduisant celui que je voudrais être. Ce premier vœu (je désire et je me voue) fonde un système secret de fantasmes qui persistent d'âge en âge, souvent indépendamment des écrits de l'auteur désiré⁷⁷.

On retrouve ici l'opposition voire l'interpénétration entre le fait d'aborder l'œuvre et son auteur par leur versant psychique et psychanalytique (mémenté et altérité interne) ou par leur versant postural et théâtral (théâtre intérieur et altérité constituante). C'est la tension narcissique éprouvée par l'auteur-énonciateur.

Quant au paravent, le narcissisme contenu dans son épaisseur entre les feuillets (C) et (D) s'exprime généralement, dans l'écrit réflexif, en termes de miroirs, de reflets et de doubles. Or, Starobinski distingue chez Rousseau deux formes de

⁷⁶ *Ibid.* L'auteur souligne.

⁷⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 103 ; cité dans Jérôme Meizoz, « “Écrire, c'est entrer en scène” : la littérature en personne », *CONTEXTE* [En ligne], Varia, 2015, consulté le 2 mars 2020, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6003>.

narcissisme qu'il qualifie de narcissisme sans miroir⁷⁸, peut-être ici assimilables aux deux feuillets eux-mêmes : l'amour de soi, naturel et innocent, que Rousseau oppose au coupable amour-propre. L'amour de soi serait un instinct de conservation, une énergie vitale antérieure à la conscience réfléchie (pulsion libidinale) sans être tout à fait obscure et inconsciente. Comme présence à soi-même, adhésion à son corps, au monde et à ses semblables (à rapprocher du Moi-peau de Didier Anzieu), Rousseau donne pour exemple l'attachement à la nourrice. Contact et proximité quasiment utérins. Dans cet exemple d'adhésion à soi, le sujet ne cherche pas son reflet, ne se distingue pas de l'objet perçu. La vision interne s'avère sans distance, sans jugement de soi ni des autres. Elle est sans réflexion : sans surface dans laquelle se mirer et sans reflet déformé par autrui. En regard du paravent auctorial, la quête narcissique de Rilke illustre ce désir d'accès à un quant-à-soi libre et sans danger vis-à-vis de l'autre [polarité du premier feuillet et sa traversée]. L'amour-propre introduit le mal moral et le rejet, les différences et la comparaison. Rousseau ne semble désirer que l'amour de soi. Il rejette tout miroir qui viendrait le dédoubler. Pourtant, contradiction, il porte sur lui-même un regard comparatif et se permet le jugement. Cette seconde forme de narcissisme qu'est l'amour-propre n'est alors plus adhésion à soi, mais projection de soi. Starobinski parle de pygmalionisme. C'est l'amour de soi qui devient œuvre et attend le retour à soi. S'aimer dans ce que l'on fait, c'est Narcisse créateur condamné à l'imaginaire et à l'insatisfaction. Le miroir perd alors son utilité

⁷⁸ Propos tiré de Jean Starobinski, « Jean-Jacques Rousseau, reflet, réflexion, projection », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* [En ligne], n° 11, 1959, p. 217-230, consulté le 28 décembre 2018, URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2148.

parce que traversé et dépassé. Le reflet du réel n'est plus convoité dès que l'imagination se satisfait d'une illusion qui projette le désir. Le miroir, alors, est devenu enchanté. Il ne montre plus la faculté de se voir, mais celle de se figurer autre que soi. Le miroir ne fait que refléter la solitude du sujet en une image spéculaire d'autofascination que viennent parfois compenser les plaisirs de la rêverie. En regard du paravent, on sera tenté de reconnaître Loti n'accédant à lui-même que par ses écrits et dont la posture emprunte tant à son propre personnage que l'auteur réel, même l'auteur imaginaire parfois trop multiple, semble avoir disparu [polarité du second feuillet et sa traversée]. Ainsi, le dilemme de Rousseau s'inscrit dans la polarisation Rilke/Loti au sein du paravent auctorial.

La connaissance de soi, pour Rousseau, fait donc appel à deux attitudes extrêmes et opposées : ou bien le moi devient étranger à lui-même, afin de se percevoir en spectateur comme un objet extérieur ; ou bien, au contraire, il cherche à se connaître par sentiment, sans se quitter, grâce à une intuition immédiate qui prévient toute division de la conscience. Point de milieu possible, semble-t-il, entre l'unité complète et la scission achevée. C'est là le devoir qu'il s'est prescrit : [...]. [...] Seulement il promet plus qu'il ne peut tenir⁷⁹.

2.2. DU MIROIR AU DOUBLE

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui.
Charles BAUDELAIRE⁸⁰

Écrire, c'est penser contre soi.
Alain BOSQUET⁸¹

Un écrivain, un poète en particulier, est quelqu'un qui travaille toute sa vie à faire de soi un être sans défense.
Madeleine CHAPSAL⁸²

⁷⁹ Jean Starobinski, *L'œil vivant*, op. cit., chap. II (« Une plume qui tombe dans la rivière »), n. p.

⁸⁰ Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 2003.

⁸¹ Alain Bosquet, *Penser contre soi*, Paris, Galanis, 1972.

⁸² Madeleine Chapsal, *Oser écrire*, Paris, Fayard, 1993, p. 77.

Le poisson a confiance en l'eau, et c'est dans l'eau qu'il est grillé.
PROVERBE CRÉOLE⁸³

Incorporée à son écriture durant la traversée du paravent, de (C) à (D) dans le schéma, la figure auctoriale est appelée à assumer ce passage identitaire et narcissique comme une mise à l'épreuve. Et ce mouvement oscille entre la confirmation de soi et le constat d'une perte. L'auteur qui écrit ou qui « s'écrit » s'auto-exotise et se mythologise. Passé le premier feuillet du paravent qui ne serait pas tout à fait encore un miroir, jusqu'au second feuillet qui ne le serait presque plus, cette auto-exotisation par l'écriture⁸⁴ exprime le processus qui oblige un auteur à se concevoir tel un erzatz de la réalité. Du miroir, celui de l'écrit réflexif et de ses dédoublements, surgissent les risques de l'image et de la figuration : la mort, la méprise et la feinte. Prométhée, le bienfaiteur, dérobe le feu sacré et finit enchaîné dans son dilemme : se vouloir immortel, quoique déchu et supplicié et fuir la souffrance en obtenant de Zeus une mort glorieuse. Aussi, quand l'autre du miroir n'est que soi, Narcisse, malgré lui, à trop se désirer, plonge dans un reflet autodestructeur : l'impossible accès au soi réel. Et lorsque le double de soi n'a été qu'un sosie, Amphitryon se trompe ou est trompé sur lui-même, ce qui engendre autour de lui la méprise : la perte de repères entre le biographisme et la fiction. Enfin, quand l'autre du miroir a pris en soi toute la place, Pygmalion choisit le néant ou la feinte : renonciation à soi ou mystification. Or, toutes ces figures vont à Rilke et à Loti, signalant le brouillage entre ce qui les réunit et ce qui les différencie.

⁸³ Prov. tiré de URL : <http://evene.lefigaro.fr/citation/poisson-confiance-eau-eau-grille-70944.php>.

⁸⁴ L'auto-exotisation par l'écriture est entendue ici temporairement : se penser ou se voir sorti de soi, étranger à soi, autre que soi.

Seulement, c'est Méduse qui illustre le mieux les apories de l'authenticité auctoriale. Méduse, figure auctoriale et symbole de castration chez Freud, est mortelle (dans le sens de mortifère) quand on croise son regard paralysant et pétrifiant. Avec elle, tout fige et meurt. Mais, elle est autrement mortelle : elle aura la tête tranchée. D'un point de vue psychanalytique, « lorsque le sujet attrape ce point de l'Autre qui regarde le monde, à savoir le regard lui-même, se pose alors la question du pouvoir de néantisation du regard sur le sujet. Le sujet est médusé et se trouve projeté au lieu de sa propre castration, c'est-à-dire que le sujet ne perçoit plus le monde des représentations, mais il est confronté à son manque-à-être⁸⁵. » Or, le mythe connaît deux versions. La plus connue : celle où Persée capte par ruse, sans la regarder, le reflet de Méduse sur son bouclier-miroir⁸⁶, la décapite et comprend que la tête a gardé, presque vivante, son pouvoir de pétrifier. La figure auctoriale, cet inenvisageable figure de la mort dont persiste la menace du regard fascinant, se rend alors en cela désirable et repoussante. Persée, dans sa quête, veut l'atteindre et s'en protège. Autre version : Méduse meurt de s'être entraperçue par le fait du bouclier, ce qui semble figurer l'auteur de l'écrit de soi, où manifestement il y a « réversibilité du voir et de l'être-vu⁸⁷ » attestant « que l'origine de son regard lui est antérieure⁸⁸ ».

⁸⁵ Éléonore Pardo, « Le regard médusé », *Recherches en Psychanalyse* [En ligne], vol. 1, n° 9 (Les origines grecques de la psychanalyse), 2010, p. 88, consulté le 28 octobre 2019, URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-84.htm>.

⁸⁶ « [D]ans toute représentation, dans tout regard, il y a substitution, c'est-à-dire re-présentation, ce qui dès lors nous met sur la voie de ce qu'est le désir de voir en tant qu'il ne peut être satisfait que de façon oblique, que par l'intermédiaire d'un reflet ou d'un miroir. Précisément, le peintre, voire le poète, use d'une ruse pour appréhender la réalité et la montrer, seul moyen en effet pour reproduire le réel et en immobiliser le mouvement. C'est ce que Persée nous dévoile dans le stratagème qu'il emploie pour décapiter la tête de la Méduse. » : *Ibid.*, p. 85.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

Peut-être une trace de l'auteur réel. Mais en regard du paravent, à ne pas oublier, *voir et être-vu dans un reflet ou se voir par image interposée* équivaut ni plus ni moins à voir et n'être-pas-vu-tout à fait, même par soi.

[S]i le travail de l'écriture indique en lui-même un retour sur soi, il constitue également, par sa matérialité même, un support pour se réfléchir. L'écrit joue alors le rôle d'un miroir de la pensée, un moyen de figurer concrètement les mouvements de la vie psychique, de fixer et de rassembler sous la forme cohérente d'un récit ce qui peut être vécu de façon chaotique, énigmatique ou en attente de sens.

Selon Chiantareto (2014), « l'écriture de soi (...) met toujours en scène une tension entre deux positions psychiques : attester d'une identité (voilà qui je suis), témoigner d'une altération (voilà qui je suis empêché d'être). L'enjeu semble la délimitation de soi, au sens d'un espace intérieur, d'un lieu singulier d'interlocution interne. » Comme tout travail de création, l'écriture de soi met en tension le sujet avec ce qui lui échappe et qui l'habite tout à la fois. Elle ouvre un espace d'accueil de l'autre en soi, d'une expérience insuffisamment reconnue comme telle et bien souvent porteuse d'une énigme — dont le sujet pressent qu'elle recèle une valeur subjective — qu'il s'agira de dévoiler ou de construire en tentant de la saisir et en lui donnant une forme appropriable⁸⁹.

C'est qu'il y a dans le sujet cet écart déjà évoqué, une schize entre le réel et l'imaginaire selon Lacan⁹⁰, soit entre l'œil et le regard, entre soi et l'autre en soi, entre l'auteur créateur et son lecteur (interne ou externe). Voilà ce que montre Méduse, indicible et invisible symbole d'angoisse⁹¹ entre les deux feuillets du paravent auctorial. Et Jean Starobinski résume avec Rousseau les conditions limitées de la conscience réflexive. Du miroir au double, la chambre obscure pour la vue devient une chambre claire pour les sentiments.

Le dédoublement parfait, ou la pleine adhésion à soi, ce sont des états limites vers lesquels la conscience s'oriente avec obstination, mais qu'elle n'atteint jamais. [...]

Dans la réflexion, l'unité primitive de la conscience se fêle : l'être qui se rapporte réflexivement à lui-même perd la possession entière de soi qui est le privilège des actes obscurs du sentiment. Se voir réflexivement, c'est rencontrer un *fantôme*, à la fois proche et jamais rejoint. C'est donc dissiper une précieuse

⁸⁹ Johann Jung, « Le double créateur dans l'écriture de soi », *art. cit.*, p. 50; qui cite Jean-François Chiantareto (dir.), *Écritures de soi, écritures des limites*, Paris, Hermann, 2014.

⁹⁰ Voir Éléonore Pardo, « Le regard médusé », *art. cit.*, p. 86.

⁹¹ Voir *ibid.*, p. 85-86.

présence : l'on recule dans le néant pour se représenter sa propre existence. Ainsi devient-on l'esclave d'un paraître, que l'on fait surgir sur une *scène imaginaire* afin de s'apparaître à ses propres yeux. À partir de là, tous les dangers moraux du mensonge nous guettent : vanité, amour-propre, etc. [...] Aussi comprend-on que Rousseau ait eu parfois la tentation d'en finir avec la réflexion et de nier la possibilité même de toute vue intérieure. [...] Nous ne possédons ni la vision, ni le miroir où notre effigie puisse se refléter. Nous sommes condamnés à l'obscur.

Est-ce dire que nous serons privés de toute connaissance de nous-mêmes ? Nullement, Si [sic], dans l'obscur, l'acte du regard est impossible, il nous reste l'évidence du sentiment. Nous ne voyons point notre âme, mais nos ténèbres sont toutes sensibles, et nous offrent des évidences plus claires que celles du regard⁹².

Ainsi, ce stade du passage identitaire, qui est celui de l'épreuve narcissique, est surtout celui où, dans l'obscurité et menacé de disparaître, l'auteur, par son écrit, se théâtralise : soit il se divinise, soit il devient multiple. Et le paravent auctorial pourrait illustrer le créneau propre à chaque auteur à l'intérieur de cette polarité.

2.3. DE L'OUVERT ET DE LA CHUTE DE L'ANGE À L'INVENTION DE SOI

*Nous sommes des anges déchus qui nous acharnons
à remonter vers notre céleste origine.*
Christian CHARRIÈRE⁹³

*Chaque homme s'invente lui-même.
Mais c'est une invention dont il ne connaît pas le terme.*
Louis LAVELLE⁹⁴

*Le poète meurt de l'inspiration comme le vieillard de la vieillesse.
La mort est au poète ce que le point final est au manuscrit.*
René CHAR⁹⁵

Confrontés à l'épreuve narcissique, Rilke et Loti partagent une semblable angoisse de la mort. Chacun dans son paravent respectif (E) choisit sa propre façon de subsumer son effroi à l'intérieur de son art. Et s'ils composent bien différemment

⁹² Jean Starobinski, *L'œil vivant*, op. cit., chap. II (« Une plume qui tombe dans la rivière »), n. p. L'auteur souligne.

⁹³ Christian Charrière, *Le maître d'âme*, Paris, Albin Michel, coll. « L'expérience intérieure », 1990.

⁹⁴ Louis Lavelle, *L'erreur de Narcisse*, Paris, La Table ronde, 2003.

⁹⁵ Citation tirée de URL : <https://gqicitations.com/citation/105822>.

avec la tension interne qui oppose les feuillets (C) et (D), aussi recourent-ils variablement à une *stratégie* de dépassement.

Chez Rilke, l'angoisse de la mort le conduit à investir dans une poésie métamorphosant la vie agonisante en un souffle nouveau⁹⁶. Autant ses *Cahiers* se seront révélés un livre de la souffrance dont il sort dévasté, autant il transforme, avec les *Élégies*, l'angoisse en figure orphique unifiant les deux domaines infinis de la vie et de la mort, où se trouvent les anges. Rilke s'en confie à Witold von Hulewicz.

[D]ans *Malte*, condensées jusqu'au conflit, [des hypothèses essentielles] se répercutent sur la vie et prouvent, ou peu s'en faut, que cette vie flottant au-dessus du sans-fond est impossible. Dans les *Élégies*, à partir des mêmes données, la vie redévient possible, elle reçoit même ici cette *approbation* définitive à laquelle le jeune Malte, bien qu'il fût sur le juste et rude chemin des « longues études », ne pouvait encore la faire accéder. Dans les *Élégies*, *l'affirmation de la vie et celle de la mort se révèlent ne faire qu'un*. Reconnaître l'une sans l'autre serait, telle est l'expérience ici fêtée, une limitation qui exclurait finalement tout infini. La mort est *la face de la vie* détournée de nous, non éclairée par nous : nous devons essayer de réaliser la plus grande conscience de notre existence, qui est chez elle dans *les deux domaines illimités, par l'un et l'autre inépuisablement nourrie...* La vraie figure de la vie s'étend sur les deux domaines, le sang de la circulation suprême passe dans les *deux* : *il n'y a ni En-deçà, ni Au-delà, rien que la grande Unité* où ces êtres qui nous surpassent, les « anges », sont chez eux⁹⁷.

Ce sont des anges terrifiants, mais la poésie fait consentir à la mort, la petite et la grande⁹⁸. Rilke avoue avoir écrit les *Sonnets à Orphée* et terminé les *Élégies* comme pendant une « tempête » provoquée par la nouvelle désolante d'un décès prématué,

⁹⁶ « En accueillant toutes les choses du monde (“champ nouveau pour le souffle”), l’expérience poétique doit pouvoir leur faire subir une métamorphose intégrale qui corrige et transforme radicalement la vie. » : Gilles Guigues, *Rainer Maria Rilke, l’existence en figures. Étude philosophique du poétique*, Paris, L’Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2012, p. 26 ; désormais noté RMREF.

⁹⁷ Rainer Maria Rilke, *Correspondance. Œuvres III*, éd. de Philippe Jaccottet, trad. de Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski, Paris, Seuil, coll. « Le don des langues », 1976, p. 588-589 (Lettre du 13 novembre 1925 à Witold von Hulewicz). L'auteur souligne.

⁹⁸ « Nulle pauvreté plus grande que la certitude d'affronter quotidiennement “la petite mort”, celle qui désespère et fait souffrir dans l'attente de l'issue fatale, “la grande mort que chacun porte en soi”. La petite mort accompagne de sa misère les “hommes insatisfaits”, sans les délivrer de l'angoisse pesante de ce savoir insupportable. [...] Sa poésie [celle de Rilke] fera mûrir le fruit du consentement à la mort : en transformant l'angoisse de mort (souffrir continûment *de* la petite mort) en son acceptation (vivre *avec* la grande mort). » : Gilles Guigues, *RMREF, op. cit.*, p. 30. L'auteur souligne.

dans un « ici » temporel qui s'étend en dehors du temps⁹⁹. Le côtoiemement des anges induit une transe, une lutte intérieure que la poésie extériorise¹⁰⁰, car « [i]l est difficile de vivre dans la mort » et « [i]l faut retrouver beaucoup de choses perdues avant de sentir, peu à peu, quelque éternité¹⁰¹. » Aussi, la chute de l'ange ou l'angoissante finitude rend l'épreuve supportable, parce que la créature, bien qu'issue du tourment du poète, le dépasse infiniment. Dès qu'il sait qu'il ne vaincra ni l'ange ni la mort, c'est dans l'Ouvert (*das Offene*), un non-lieu hors du temps, qu'il élargit sa compréhension de la figure angélique pour transcender toute limite. Aussi, est-ce *en lui* « dans cette matrice qu'il nomme *Weltinnenraum* où les choses en nous accèdent à leur plénitude, où les catégories du dedans et du dehors s'abolissent, où la vie et la mort cessent d'être perçues contradictoirement, où tout le visible a rendez-vous avec l'invisible, où l'homme-poète accède à la vision que l'ange a de notre monde à partir de ses deux royaumes, celui des vivants et celui des morts¹⁰² » que l'ange pousse le poète à se surpasser et lui fait accéder à l'indicible.

⁹⁹ Voir Rainer Maria Rilke, *Correspondance. Œuvres III*, op. cit., p. 589 (Lettre du 13 novembre 1925 à Witold von Hulewicz).

¹⁰⁰ « Dans le serrement de l'angoisse (du latin *angere* : «serrer»), l'être est en proie à une suffocation profonde, absolue ; il est pris et balloté dans le déferlement d'une débâcle. L'angoisse agit comme une mer intérieure qui submerge tout sur son passage. Rilke se libère de l'angoisse en la transposant dans un substitut sensible : l'ange. L'angoisse qui le rongeait intérieurement peut alors manifester au-dehors l'épouvante qu'elle porte : elle est bel et bien préfiguration de la mort. » : Gilles Guigues, *RMREF*, op. cit., p. 34.

¹⁰¹ Rainer Maria Rilke, *Élegies de Duino* [1923 : Insel Verlag ; 1949 : Georges Falaize], trad. de l'allemand par Rainer Biemel, Paris, Allia, 2015, 1^e Élégie, p. 14. Par contre, cet ange qui lui permet de sentir quelque éternité n'a rien de chrétien ; il faut plutôt le chercher parmi les anges de l'Islam : voir Rainer Maria Rilke, *Correspondance. Œuvres III*, op. cit., p. 591 (Lettre du 13 novembre 1925 à Witold von Hulewicz). Pour l'influence de la tradition shiite iranienne et du zoroastrisme perse (mysticisme de Shihab al-Din Sohrawardi), voir Jean-Philippe de Tonnac, « Introduction », dans Rainer Maria Rilke, *Célèbre la terre pour l'ange*, anthologie choisie et présentée par Jean-Philippe de Tonnac et Jeanne Wagner, trad. de l'allemand par Jeanne Wagner, Paris, Albin Michel, 2018, p. 39-45 ; désormais noté *Anthologie*.

¹⁰² Jean-Philippe de Tonnac, « Introduction », dans *ibid.*, p. 31.

Le *Weltinnenraum* ou l'« espace intérieur du monde » se conçoit alors comme le seuil introspectif d'une frontière désormais abolie dans l'Ouvert (« ici » et nulle part) où les anges ne distinguent plus les vivants et les morts, où se transforme le dicible : de référent visible à invisible¹⁰³, de réalité rationnelle à force désirante¹⁰⁴. L'orphisme rilkéen bravant les Enfers fait de Narcisse un être « exaucé ». Par contre, ce surpassement du poète par l'ange le rend étranger à lui-même. Et son rapport entretenu avec l'Altérité, souvent comparé à un ruban de Moebius ne sachant distinguer le fini de l'infini¹⁰⁵, démontre son antinomie : ne plus être soi afin de le demeurer, devenir multiple ou fusionné à un Tout et alors s'indifférencier solitaire et exilé pour se garder infiniment authentique ; en somme, accepter de mourir pour exalter sa vie¹⁰⁶. Rilke choisit de confronter l'étrange et l'autodestruction.

Pour se placer sans obstacles dans l'affrontement de l'*Ouvert* par voie directe, il a fallu au poète passer *au-delà* de ses propres *formes* en altérant radicalement son rapport au monde. Rilke a dû pratiquer l'étrangement de sa propre personne. [...] Si je suis mon propre obstacle fondamental il faut bien que je puisse désirer ma propre destruction pour exister enfin. Désir qui sonne comme un besoin essentiel de se voir soi-même dépérir, la volonté de Rilke de rompre avec le poids du nom en se plongeant dans l'*Ouvert* va le convier à devenir celui qui maltraite le *monde* et les autres¹⁰⁷.

¹⁰³ « *Ici* est le temps du *dicible*, serait à lire telle une sentence qui trace la présence de la langue et ses activités : parler, confesser, vanter, dire, chanter... Une modification structurelle se produit par la suite : le *dicible* se métamorphose en invisible. Cette activité de transformation est le propre du rôle que Rilke assigne au poète : [...] » : Luminitza C. Tigirlas, *Rilke-Poème. Élancé dans l'aspHERE*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études psychanalytiques », 2017, p. 154-155 ; désormais noté *Rilke-Poème*. L'auteure souligne.

¹⁰⁴ « L'ange, création fantasmagorique du poète, prend figure de l'irrationnel désir pour surmonter les épreuves par une mise à distance de celles-ci. Par une sorte de déréalisation qu'il impose, l'ange permet d'enchaîner par translation les motifs de l'imaginaire (voué au désir de fantasmer) sur celui de la réalité du poème (régulatrice du désir de dire). [...] Si l'ange accueille la parole poétique en raison de sa parenté avec le désir, c'est fuyant qu'il inspire le poète, comme un encouragement distancié qui cependant ne peut faiblir. » : Gilles Guigues, *RMREF*, op. cit., p. 64. L'auteur souligne.

¹⁰⁵ Voir Luminitza C. Tigirlas, *Rilke-Poème*, op. cit., p. 130, qui réfère à Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris Gallimard, coll. « Folio essais », 1955, p. 177.

¹⁰⁶ Voir Julien Dugnoille, *Le désir d'anonymat. Chez Blanchot, Nietzsche et Rilke*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique », 2004, p. 103-108.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 107-108. L'auteur souligne.

Par conséquent, le *Weltinnenraum* — espace qui ramène dans l'intime du poète tout l'univers des choses et dissémine sa conscience dans chaque parcelle de réel — incarne pour lui le seul encore possible :

À travers tous les êtres passe l'unique espace :
espace intérieur du monde. Silencieusement volent les oiseaux
tout à travers nous. Ô moi qui veux croître,
je regarde au dehors et c'est en moi que l'arbre croît¹⁰⁸ !

L'auteur des *Carnets* résistera à la mort auctoriale en se tournant vers la réalité pour la réinterpréter : un réel qui l'inclut et comprend ce qui de lui s'oppose/fusionne avec l'Altérité, comme s'il fallait d'abord réinventer le monde, même tout l'existant, pour garantir à l'âme du poète un peu d'éternité. Assurer sa subsistance par consentement à sa perte. Telle une mystique sans Dieu, désirant et imaginant pouvoir s'y substituer. Chez Rilke, donc, un entre-deux risqué — l'Ouvert est un risque — entre facticité et angélisme, et dont le rapport au temps le distancie de Loti, plus enclin à éterniser le transitoire qu'à célébrer les limites de la durée¹⁰⁹. Loti, à sa façon, consent à l'étrange, mais pas à l'autodestruction.

À l'opposé de Rilke, Loti choisit aussi de se réinventer, mais en révisant constamment son passé, ce déjà vécu par lui réinterprété, dont la mémoire le fera peut-être perdurer : façon ultime de transformer le monde avec ce qui n'existe plus, prolongement de la vie, surtout retardement de la mort qui emporte tout. Ainsi s'effectue en lui et en l'œuvre qu'il écrit/qui l'écrit la métamorphose de son propre

¹⁰⁸ Vers de Rilke traduit par Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 174 et repris dans Luminitza C. Tigirlas, *Rilke-Poème*, op. cit., p. 25.

¹⁰⁹ Voir Isabelle Garo, « Chant et figure de l'élan. Sur les *Élégies de Duino* », *Europe* [En ligne], vol. 67, n° 719, 1^{er} mars 1989, p. 127, consulté le 24 novembre 2017, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.ugtr.ca/docview/1303145009?accountid=14725>.

regard, suscité par le regard de l’Autre. La manière de Loti, malgré la caution de véracité entourant la plupart de ses écrits, ressemble davantage à ce qu’Olivier Sécardin reconnaît en l’autobiographe post-moderne et qu’il résume par : « faire usage de moi ». Soit réinventer sa vie *en acte* d’écriture en se répétant inlassablement et délibérément, tout en assumant son ignorance identitaire ; s’individualiser à travers un processus d’indifférenciation où se fabriquer soi-même engage aussi à l’Autre ; puis tenter de faire œuvre (*poiesis*) plus ou moins en marge de l’espace mercantile et à la fois dans l’espace politique en se sachant mortel de corps et de renommée, conscient de n’être artiste qu’en puissance.

Faire usage de moi, c’est reconnaître à l’autre la possibilité de me raconter et de me faire raconter mon histoire, de me faire écrire. Une poétique à l’œuvre. Le livre et la vie. Mais de façon que la littérature ne vienne pas à la place de l’autre. Qui es-tu plutôt que qui suis-je ? Mais qui que tu sois, que je ne cesse de me répéter et cette répétition formule l’ignorance dans laquelle je suis tenu et qui m’identifie. Beaucoup préféreraient sans doute la mort à cette prise en otage. Ainsi, renonçant à être l’auteur de ma propre institution, je rends compte de moi *in process* : j’engage une relation morale aux autres, je recours au vécu dans l’expérience conceptuelle et la philosophie en acte ; [...]. Le ciseau et le marbre. À condition d’agencer l’*otium* au cœur de la question politique, se manifeste un devenir artiste : quiconque est artiste en puissance mais aucun homme n’est jamais un artiste en acte. Reste à répondre à l’appel ou à l’interpellation de l’autobiographie, furtivement mais délibérément, afin de préserver de chaque geste la puissance¹¹⁰.

Finalement, autant Rilke que Loti auront cherché à concilier dans leur écriture à la fois la fixité et le mouvement. Pour Rilke, « dans l’ouverture sur le monde, qui se marque [...] dans toutes les images d’immobilité, comme la patience, l’attente, l’accueil, le recueillement ou encore la lente maturation (l’arbre, le fruit, le moine dans sa cellule) ; mais tout aussi dans les images du mouvement *pur* du passage, (l’oiseau, le

¹¹⁰ Olivier Sécardin, « Faire usage de moi », *Revue de littérature comparée* [En ligne], vol. 1, n° 325 (Autobiographies), 2008, p. 115, consulté le 24 novembre 2017, URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-109.htm>. L’auteur souligne.

vent, le pèlerin), l'élan désintéressé¹¹¹. » Pour Loti, dans la recherche d'un temps immobile qui arrête ou ralentit le travail de l'anéantissement ou qui fixe l'être et le dispose à la mémoire de façon à prolonger sa renommée comme un erzatz d'éternité (photographie, souvenirs d'enfance), mais aussi dans la beauté du mouvement de la vie, la négation/éloignement de l'immobilité des trépassés (voyage, oiseaux, floraisons). L'oiseau et la fleur se trouvent au plus essentiel des deux corpus¹¹², qui ont surtout en commun de se débattre avec l'ombre du grand absent divin.

Un espace immense dont Dieu s'est retiré. Une présence comme un parfum d'encens dans une mémoire vide. Tout est calme, tout est loin, tout est absence. Ce qui nous sépare de ce qui manque, de ce qui manquera toujours, de ce qui doit manquer, c'est exactement l'espace que parcouruent les anges. Les anges sont miroirs « qui renvoient la beauté dispersée au visage », ils sont « crêtes d'aubes de toute création », ils sont « boucliers de ravissements », mais ils ne sont pas messagers. Ils n'apportent ni réconfort, ni promesse, ni protection. Ils mesurent la profondeur de ce manque que nous devons transformer en nous. S'ils avaient une mission ce serait celle-là. Aider par leur présence diaphane à convertir la douleur en plénitude, le visible en invisible. Ne plus chercher la mer en allée, la mer au loin, ne plus la chercher ailleurs qu'en soi. Induire la réconciliation d'un monde qui cherche et d'un monde cherché. Célébrer l'enfance née de ces noces. Faire de l'attente une patrie. La seule¹¹³.

¹¹¹ Gilles Guigues, *RMREF*, op. cit., p. 33. L'auteur souligne.

¹¹² Chez Rilke, l'oiseau (l'animal) et la rose (la végétation), figures privilégiées dans l'Ouvert, concilient le visible et l'invisible, l'existence libre et pure affrontant l'éphémère sans la conscience de la mort : voir Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, préface de Georges Didi-Huberman, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « PIA (Publications de l'Institut d'Allemand) », 2004, chap. 4 (pour l'oiseau), François Gantheret, *Moi, Monde, Mots*, Paris, nrf/Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », série : Tracés, 1996, p. 40-43 et p. 47 (pour la rose et l'oiseau) et Gérard Bucher, « L'œuvre en français de Rilke : L'énigme du renversement mythopoïétique », *PO&SIE* [En ligne], Belin/Humensis, n° 89, 1999, p. 110-112, consulté le 31 mai 2020, URL : <https://po-et-sie.fr/texte/loeuvre-en-francais-de-rilke-lenigme-du-renversement-mythopoietique/?poetes=gerard-bucher> (pour la rose comme figure du « narcisse exaucé »). Chez Loti, ces motifs récurrents participent de réminiscences déréalisantes ou d'ornements stylistiques pouvant aller jusqu'au cliché : voir Guy Ducrey, « Le voyageur, l'hirondelle et les hiéroglyphes. L'imaginaire aérien de Pierre Loti », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes [num.], coll. « Interférences », 1994, généré le 16 août 2016, URL : <http://books.openedition.org/pur/33360> (pour l'oiseau) et Suzanne Lafont, *Suprêmes clichés de Loti*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 1994, p. 23-24 (pour les fleurs).

¹¹³ Jean-Philippe de Tonnac, « Introduction », dans Rainer Maria Rilke, *Anthologie*, op. cit., p. 7-8 ; qui cite Rainer Maria Rilke, « Deuxième Élegie », dans *Élégies de Duino*, trad. de Lorand Gaspar, *Œuvres II. Poésie*, éd. de Paul de Man, Paris, Seuil, 1972, p. 350.

Il est troublant de constater à quel point ce commentaire sur l'« angéologie » de Rilke peut être lu en pensant à Loti. Mise à l'épreuve narcissique faisant coexister douleur et jubilation de la vie et de la mort : absence de Dieu et recherche de présences diaphanes, origine confondue avec destination, bouclier protecteur et monde à se réconcilier, vide mémoriel et plénitude célébrée en soi dans un non-lieu invisible. Une mythologie fondatrice et aporétique¹¹⁴ de la modernité. Seule varie la manière de tenter le dépassement et de ne pas y parvenir.

¹¹⁴ « D'une certaine manière, la poésie de Rilke parvient à surmonter une aporie. En intégrant au principe poétique le fait qu'il est des événements propres à l'être qui ne trouvent pas leur expression dans le langage, sauf à les concevoir dans leur rapport à l'incorporel : l'exprimable s'ancre alors dans un rapprochement intime de l'âme et de son objet. Sitôt que l'événement trouve à s'exprimer, il y parvient dans le rapport à l'incorporel, dans une forme de pensée qui résiste à toute logique. En somme, le secret de l'être, c'est de ne pas être rationnel. N'est-ce pas ce à quoi renvoie l'ange, en tant que pure création convoqué [sic] dans le poème, comme dépassement, extension illimitée des limites de l'être ? » : Gilles Guigues, *RMREF*, op. cit., p. 48.

CHAPITRE II

LE BÂTI MODÈLE

FIGURES EXEMPLAIRES DU PARAVENT AUCTORIAL CHEZ RILKE ET LOTI

1. LA PAROI RILKÉENNE

Ce qu'on dit de soi est toujours poésie.
Ernest RENAN¹

Un poète est un monde enfermé dans un homme.
Victor HUGO²

Toute poésie est la voix donnée à la mort.
Philippe JACCOTTET³

Le paravent de Rilke a pour particularité d'avoir été métaphorisé par Rilke lui-même pour figurer les conditions de l'acte d'écrire ou de s'écrire. Ce « bâti » tout désigné se rend visible — pour atteindre l'invisible — dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* en un motif récurrent et surdéterminé, celui de la paroi. De cet écrit de l'invention de soi⁴ émane une résistance à la mort de l'auteur à travers un narcissisme qui ne parvient pas à évacuer de l'œuvre, pareille aux deux visages de Janus, une dualité ou bipolarité irréductible opposant l'altérité intrinsèque du langage à la mêmeté de la conscience génératrice. Ce texte phare et singulier du romantisme allemand illustre le statut paradoxal de l'auteur-énonciateur.

Après d'accès et rédigés entre 1903 et 1910⁵, ces *Carnets* sont initiés à la suite d'un séjour de Rilke à Paris (1902) où il rencontre Rodin pour écrire sur l'artiste et sa

¹ Ernest Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* [1883], Paris, Calmann-Lévy, 1966.

² Victor Hugo, *La légende des siècles*, Paris, nrf/Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2002.

³ Philippe Jaccottet, *La semaison. Carnets 1954-1979*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1984.

⁴ L'expression embrasse largement l'écriture de la conscience de soi et est empruntée à Béatrice Jongy, *L'Invention de soi. Rilke, Kafka, Pessoa*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, coll. « Comparatisme et Société », n° 13, 2011.

⁵ Gérard Cornillet, « Repères chronologiques », *Europe* [En ligne], vol. 67, n° 719, 1989, p. 149-150, consulté le 24 novembre 2017, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/scholarly-journals/repères-chronologiques/docview/1303145087/se-2?accountid=14725>.

démarche. L'écrivain modifiera, à cause de Paris, sa propre conception de l'art, la traduira dans ses *Carnets*, en marquera son œuvre lyrique. Or, ces *Carnets* révèlent un double de l'auteur, certes fictionnel, mais en lien trouble avec la biographie. En un semblant de journal intime, Rilke raconte les pérégrinations parisiennes d'un poète, avec ses souvenirs, ses lectures et autres récits, selon le procédé de la mise en abyme, parfois double sinon triple⁶, d'auteurs ou de textes qui, parfois référant à l'époque baroque, « superposent » à sa vie réelle celle de Malte — cet écrivain-personnage censé avoir rédigé les Carnets — et celles d'écrivains ou de personnages écrits, lus ou rencontrés par Malte/Rilke (historiques ou imaginaires), pour montrer le brouillage ou l'impossible accès à l'authenticité biographique. Cette œuvre en prose, d'exception pour le poète, échappe à toute classification, dont celle de genre. Journal intime ? Confessions ? Roman épistolaire ? Carnet de voyage ? Mémoires ? Essai sur l'art ? Autoportrait ? Autobiographie ? Rien n'est moins sûr. Sa diégèse est composée de soixante et onze fragments hétéroclites d'une autobiographie imaginaire dont il est difficile d'établir une trame linéaire utile à l'interprétation de l'ensemble de l'œuvre. Même la qualité de roman lui serait impropre. Les traductions du titre oscillent entre carnets, cahiers ou papiers et témoignent de l'inconfort quant à sa classification⁷.

⁶ Sur la triple mise en abyme, un exemple : « Or, cette double mise en abyme [...] est à son tour complétée [...] par une troisième : dans ces *Cahiers* qui sont l'œuvre d'un homme qui écrit une sorte de journal surgit l'homme qui dicte à Abelone ses mémoires : [...]. » : Daniel-Henri Pageaux, « Introduction », dans Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux (dir.), *Le roman du poète. Rilke, Joyce, Cendrars*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1995, p. 31-32.

⁷ Sur l'œuvre inclassable, voir Swann Paradis, *Revenir dans l'espace « eurydicial »*. *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge comme centre d'irradiation du mythe d'Orphée dans la poésie de Rainer Maria Rilke*, mémoire de l'Université Laval (Département des littératures, Faculté des lettres)

Le plan de l'ouvrage déconcerte, annonce sa problématique. L'œuvre est fragmentée, non linéaire, ininterprétable synthétiquement et le parcours en va-et-vient que propose d'ordinaire une approche herméneutique entre la partie et le tout relève du défi. Par contre, on peut appréhender le texte en spirale et y voir une œuvre-miroir en deux parties distinctes, soit : 1. Malte à Paris avec ses souvenirs, 2. Récits historiques ou de lectures avec pour centre le fragment 38, celui la tapisserie de la Dame à la Licorne⁸, ou encore distinguer dans l'œuvre trois niveaux, soit : 1. Malte dans Paris, 2. Malte et ses souvenirs d'enfance, 3. Malte et ses réminiscences culturelles⁹. Du point de vue narratif, tout aussi déroutant, les *Carnets* débutent en autodiégèse et se terminent par l'effacement de cette narration au « je », remplacée par une narration au « il ». Ce mémoire limite son approche herméneutique au motif de la paroi en quatre cas de figure : structurale, épidermique, utérine et spéculaire.

1.1. LES CAS DE LA FIGURE PARIÉTALE

a. LA PAROI STRUCTURALE

Le premier cas de la figure pariétale se rapporte aux murs externes de bâtiments (édifices, maisons, etc.) et à leurs cloisons internes (portes, fenêtres, murs de passage, escaliers, étages, etc.). Il peut s'agir également de parois d'objets séparant spatialement ou temporellement l'observateur d'une altérité figurée, en regard d'une limite visuelle, physique ou métaphorique, par le devant et l'arrière, le dedans et le

[En ligne], 2001, n° MQ65386, p. 1-6, consulté le 25 novembre 2017, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/304753012?accountid=14725>.

⁸ Voir Christian Klein, « Le carnet 38, ou la Licorne », dans Christian Klein (dir.), *Rainer Maria Rilke et Les Cahiers de Malte Laurids Brigge. Écriture romanesque et modernité*, Paris, Masson/Armand Colin, coll. « U », série : Langue et civilisation germaniques, 1996, p. 83-96. Recueil désormais noté *RMRCM*.

⁹ Karine Winkelvoss, *Rainer Maria Rilke*, Paris, Belin, coll. « Voix allemandes », 2006, p. 70-76.

dehors. Ce cas de figure, toutes variantes confondues, illustre essentiellement, chez Rilke, ce qui oppose le visible et l'invisible, le passé et le présent. En effet, le poète, quant au motif de la paroi, use de deux stratégies complémentaires : par le souvenir d'enfance, il fait surgir du passé le sujet (lui-même) et son histoire personnelle, puis recompose par l'imagination, pour combler le vide, ce qui de lui resterait caché à cause de l'écart temporel et spatial le séparant comme écrivain, avec son écriture, du reste du monde (altérité) ; ensuite, par sa réification comme sujet, soit celle de l'écrivain dans son œuvre, il s'« objectalise » et s'intègre vivant dans ce qui semble séparé de lui et autrement visible. En réponse à la crise du sujet de la fin du XIX^e siècle, la première stratégie vise à réhabiliter le subjectivisme, alors que la seconde tend à donner à l'histoire personnelle, à la surface visible de la chose créée, une objectivité¹⁰.

Les *Carnets* reposent en cela sur un apprentissage empirique du regard¹¹ où les occurrences du thème pariétal « expriment toutes la même paradoxale structure d'un invisible rendu visible, et inversement, d'un visible à la surface duquel affleurerait des signes d'invisibilité¹². » L'œuvre regorge de cette figuration pariétale structurale, mais chacun des fragments offre à l'interprétation une singularité impossible à couvrir ici de façon extensive¹³. Je m'attarderai donc à quatre variantes de ce premier cas de

¹⁰ Pour une synthèse nuancée de cette conception à la fois subjectivante et objectivante de l'artiste, développée par Rilke sous l'influence de Rodin et de Cézanne, voir *ibid.*, p. 43-80.

¹¹ Au fragment 4, Malte inscrit sa démarche dans un apprentissage par la vue : « J'apprends à voir. Je ne sais pas pourquoi, tout pénètre en moi plus profondément, et ne demeure pas où, jusqu'ici, cela prenait toujours fin. J'ai un intérieur que j'ignorais. Tout y va désormais. Je ne sais pas ce qui s'y passe. » : Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, *op. cit.*, p. 13 ; désormais noté *CMLB*.

¹² Christian Doumet, « Malte devant les parois », dans Christian Klein (dir.), *RMRCM*, *op. cit.*, p. 73.

¹³ La remarque vaut pour les trois autres cas de la figure pariétale.

figure : un exemple type et gigogne, puis trois autres choisis pour leur recouplement possible avec les trois cas de figure analysés plus avant.

Le fragment 18 fait office d'exemple type et met en scène le mur en ruine d'un bâtiment de Paris, rencontré par hasard et « reconnu » par Malte comme un ancien logement. Il s'agit d'un mur qui « paraît à lui seul résumer tous les autres, les contenir, les préfigurer et les transcender¹⁴. » En cela, on peut le qualifier d'exemple gigogne. Il met en scène la paroi d'un immeuble démolî dont on n'aperçoit plus que sa face interne. Avec force détails, Malte décrit ces murs et cloisons étagées avec leurs tentures restantes. Il y perçoit avec dégoût les odeurs et les angoisses de la vie d'avant et y compare le conduit découvert des cabinets à la répugnante digestion d'un corps séparé en deux ou dont on aurait retiré l'enveloppe charnelle. Il y remarque, retenue aux clous et déposée sur le plancher, la vie opiniâtre qu'on y menait, notamment un reste d'intimité de ces chambres sous les encoignures. Il y observe, enfin, le passage implacable du temps visible à même le dégradé des couleurs murales, sauf la surface, derrière les armoires, les glaces et les tableaux, d'une paroi préservée telle qu'en son souvenir, mais dont les couleurs plus fraîches n'ont laissé que des contours.

Là s'illustre proprement le procédé rilkéen qui consiste à rendre objectal, par le souvenir, le vécu dont Malte reconnaît la trace, mais dont il se voit détaché. Ce dernier apprend à regarder la paroi ruinée d'un édifice comme si le paysage de la ville faisait corps avec un passé à jamais séparé de lui, étranger à son espace et à sa temporalité, à la manière d'un hier perdu et par hasard retrouvé fossilisé. Malte décrit avec

¹⁴ Christian Doumet, « Malte devant les parois », dans Christian Klein (dir.), *RMRCM*, *op. cit.*, p. 71.

répugnance, de la paroi béante, ce qui semble un corps en coupe dont est révélé l'intérieur trivial, notamment la digestion et la circulation malodorante des flegmes et des humeurs. Ici, Malte se perçoit dans les choses concrètes qu'il observe en dehors de lui, comme si une fois objectivées (« objectalisées »), les choses observées lui laissaient entrevoir un passé contingent, sans plus de nécessité avec lui-même, presque son anonymat. Autrement dit, celui qui jette un regard particulier sur un hors de soi, même si cette vision semble correspondre à une percée « viscérale » de ce qu'il a été, ne reconnaît plus de lui-même, étranger, qu'une image tronquée, abâtardie, défigurée : une étrangeté.

Le fragment 1, où Malte voit une femme enceinte qui « se traîn[e] lourdement le long d'un mur haut et chaud, et éten[d] de temps à autre les mains en tâtonnant, comme pour se convaincre qu'il [est] encore là¹⁵ », interroge l'interprète sur la nature du mur et sur ce qui se trouve derrière. Derrière le mur, en effet, il y a la maison d'accouchement que la femme ne voit pas, qu'elle recherche à tâtons comme un refuge (apaisement), dont elle doute de l'emplacement (hésitation) et à l'égard duquel elle craint son confinement pendant les douleurs de l'enfantement (angoisse). Derrière le mur, sortira de ses entrailles un être qui sera séparé d'elle dès la naissance. Ce fragment illustre le même processus du « apprendre à voir » des *Carnets* ; seulement, il s'agit pour Malte de plutôt anticiper le processus de création, d'un invisible lieu d'accouchement (et invisible gestation) vers la naissance d'un visible rejeton (rejet), d'un passé déjà contenu dans un présent matriciel pas tout à fait

¹⁵ Rainer Maria Rilke, *CMLB*, op. cit., p. 11.

présent vers un temps indéterminé, voire un présent tourné vers l'avenir. La vision de la vie oscille entre la nostalgie et la fuite en avant¹⁶. En ce lieu de délivrance et de souffrance (ambivalence), au-delà du mur, l'enfant à naître, qu'il s'agisse de l'œuvre ou de son auteur, sera autre que sa mère dès après sa naissance ; peut-être constitue-t-il en elle une altérité dès avant son rejet du ventre et, en cela, déjà ne lui appartient plus. Le fragment peut être mis en lien avec le cas de figure de la paroi utérine.

Au fragment 29, l'étrange histoire de la main, à rapprocher d'une vision schizophrène, est celle de la recherche par Malte d'un crayon rouge qui a roulé sous la table alors que ses jambes étaient engourdis et ses yeux éblouis. Le narrateur le qualifie d'épisode imaginaire. Il affirme avoir aperçu une main coupée, la sienne, détachée de lui-même et palpant le sol pour trouver le crayon perdu, alors qu'une autre main, étrangère et plus longue, sortait du mur et, à tâtons, en une poignée suggérant la symétrie, allait rejoindre l'autre, la sienne. Il y a ici confluence entre la perspective de l'observateur qui se trouve devant le mur, quand il s'y voit déjà séparé de lui-même (main coupée), et celle où il anticipe que, derrière le mur, la séparation s'opérera de façon définitive. Autrement dit, il s'agit de la rencontre entre un « Je me reconnais méconnaissable et tronqué devant ce mur » et un « Que restera-t-il de moi derrière ? Serai-je anéanti ? ». La symbolique de la main coupée cherchant un crayon rouge, celle de l'écriture à tâtons au prix du sang et de la vie divine, détachée de

¹⁶ « Pour Malte le seul présent est celui des mots, qu'il écrit en se rappelant ou en s'imaginant la vie, c'est-à-dire que c'est le présent de l'écriture ; la vie en elle-même, par contre, est seulement rappelée (comme passée) ou imaginée (comme future), mais n'est jamais vécue au présent. » : Claudio Magris, « Quand est-ce, le présent ? », *art. cit.*, p. 26.

l'écrivain pour rejoindre la main de l'Autre, demeure éloquente. Le fragment peut être mis en lien avec le cas de figure de la paroi spéculaire.

Enfin, une dernière variante se rapporte aux murs et aux cloisons derrière lesquels se trouve le voisin et le monde extérieur : une menace à l'intimité, comme une maladie qui pénètre Malte, celle-là sonore¹⁷, parce que la source de bruits inquiétants (frag. 49). Au fragment 2, Malte ne peut s'empêcher de dormir la fenêtre ouverte, mais l'agitation du dehors semble susciter chez lui l'effondrement total des cloisons intimes : le tramway roule à travers sa chambre et les automobiles passent sur lui. De telles « visions sonores » consolident sa conscience d'une menace venant de l'altérité. Pourtant, contre la peur, isolé par le travail, Malte fait aussi de sa chambre un lieu de protection (frag. 9). Le fragment 2 doit être mis en lien avec le cas de figure de la paroi épidermique, puisque l'absence de séparation entre le moi de Malte et le monde extérieur est révélée avec le plus d'éloquence quand cet extérieur menace son intimité jusqu'à mettre en péril son intégrité.

Une dialectique de l'intérieur et de l'extérieur exprime toujours ce jeu d'affects variés entre la dysphorie d'une menace et l'euphorie d'une intimité protégée. [...] Ramener la topographie des *Cahiers* à un tel jeu, ce serait finalement en reconnaître la relative pauvreté ; mais ce serait du même coup ne pas tenir compte de la valeur essentiellement ambivalente des figures pariétales.

Car les grands murs de Malte ne sont pas seulement des points d'articulation arbitraires entre le dedans et le dehors. Ils honorent en eux-mêmes et de manière visible, par une vertu qui suffit d'ailleurs à les justifier pleinement, cette double nature indistinctement désirable et répulsive d'appartenir à *la fois* à l'intérieur et à l'extérieur. Les vrais murs mettent en représentation cette duplicité ontologique et affective¹⁸.

¹⁷ Pour une étude de la sonorité dans les *Carnets* de Rilke, voir Michèle Finck, « Son et vocation dans les Cahiers de Malte Laurids Brigge » dans Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux (dir.), *Le roman du poète. Rilke, Joyce, Cendrars, op. cit.*, p. 49-87 et Kaja Antonowicz, « Cet infernal couvercle — Malte Laurids Brigge apprend à écouter », dans Christian Klein (dir.), *RMRCM, op. cit.*, p. 97-111.

¹⁸ Christian Doumet, « Malte devant les parois », dans *ibid.*, p. 77. L'auteur souligne.

Cette double nature désirable et répulsive des murs des *Carnets*, sommairement interprétée par ces quatre variantes du premier cas de figure, sera reprise plus avant au sein des trois autres cas et en regard, par ailleurs, du paravent auctorial.

b. LA PAROI ÉPIDERMIQUE

Le cas de la figure pariétale épidermique traverse les *Carnets* et illustre cette dysphorie d'une menace : les atteintes à la subjectivité où réside le danger de mutilation, de défiguration et d'annihilation du sujet dans son œuvre. Le cas de figure de la paroi épidermique radicalise l'effondrement des cloisons de l'intimité en imageant la frontière que constitue la peau, la chair, le vêtement ou le masque. Par ce cas de figure, les limites du moi et du monde semblent plus que jamais compromises. À l'enveloppe charnelle correspond symboliquement la personnalité, celle qui doit être protégée des intrusions de l'Autre. « L'enveloppe de peau isole un intérieur qu'elle protège. C'est une frontière qui sépare et constitue, à la fois, un dedans et un dehors. Grâce à elle, la menace devient extérieure, se spécifie comme intrusion de l'Autre¹⁹. »

Malte décrit les silhouettes aux chairs molles et paresseuses dans des vêtements lâches (frag. 14), puis les débordements du corps — qui préfigurent la mort — dans des vêtements plus ou moins ajustés (frag. 7). Les parois charnelles expriment une conception de la vie qui contient la mort comme un fruit son noyau (frag. 7). La représentation du corps malade illustre pertinemment l'outrage à l'intégrité personnelle. La mort par hydropsie du grand-père maternel de Malte dont le corps

¹⁹ Catherine Millot, *La vocation de l'écrivain*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1991, p. 199.

gonflé, distendu, disproportionné, en rupture avec tout référent de la forme humaine, introduit la dimension monstrueuse de l'invasion pathologique, cette atteinte de l'intime (frag. 7). Malte lui-même, fiévreux, en proie au délire, sent remonter en lui un trop-plein d'images et de souvenirs qui le submergent, comme s'il était un contenant débordant qu'il ne parvenait pas à refermer (frag. 30). La maladie du corps envahi par l'angoisse de la mort devient maladie de l'âme. Ainsi, l'âme malade prend forme dans le corps : Malte voit pousser en lui sa peur comme une excroissance chaude et bleuâtre, une tumeur qui lui faisait une seconde tête comme un corps étranger issu de son propre corps (frag. 19). Aussi, le poète narrateur en vient à « apprendre » que l'angoisse défigure. Au fragment 4, il voit une passante s'arracher elle-même son visage, qui reste entre ses deux mains. Il fait alors l'expérience radicale de la vision pénétrante. En observant le visage de l'intérieur, en creux, il voit à quoi ressemble le « carnage » de l'intériorité : la sienne comme celle de l'autre. Et sans visage, l'écrivain devient anonyme. Le fragment 18, où Malte perçoit comme un corps écorché l'immeuble en démolition dont il « observe » avec dédain les fonctions digestives et les exhalaisons, poursuit la même idée : l'intrusion du regard dans ce mur ouvert porte atteinte à l'intégrité de celui qui s'y voit et s'y identifie. Or, la défiguration radicalise l'atteinte.

Le visage apparaît dès lors dans les Carnets comme une limite décisive de notre personnalité, ouvrant la terrifiante possibilité d'une perte absolue de soi, d'une dépersonnalisation, au sens où la défiguration est la pire perte de la personnalité, car c'est le visage qui rend possible aussi la reconnaissance, l'identification²⁰.

²⁰ Laetitia Faivre, « L'expérience de la limite chez Rainer Maria Rilke : *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* », *La Clé des Langues* [En ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO, mai 2011, p. 10, consulté le 17 juin 2020, URL : <http://cle.ens-lyon.fr/allemand/litterature/mouvements-et-genres->

Il est significatif que cette femme au visage détaché quand elle entend trop brusquement arriver Malte soit une femme qui a peur. Ce dernier voit la monstruosité du visage arraché, l'intérieur du corps, l'envers de la peau, mais c'est pendant une séance de déguisement, lors de l'essayage d'un masque et d'un costume que, confronté au miroir, son trouble atteint une gravité inégalée, un climax d'où s'ensuit une perte de conscience, l'incapacité de soutenir l'image. Après une sorte d'ivresse sensuelle des tissus sur sa peau, Malte, incapable de s'identifier, caché derrière le vêtement et le masque, pressent l'effacement inéluctable du sujet, de sa subjectivité. Angoisse ultime (frag. 32). L'impossibilité pour Malte de se reconnaître peut provenir du déni d'une altérité possible en lui-même (l'impensable dédoublement de la personnalité). Le fragment informe le lecteur que de ce face-à-face, c'est l'étranger qui subsiste au détriment du sujet : « Une seconde durant je ressentis un indicible et dououreux et inutile regret de moi-même, puis il ne resta plus que lui : il n'y avait rien hors de lui²¹. » Cette perte de conscience montre l'impossibilité pour le sujet — qui se regarde — de faire corps avec le monde et de s'objectiver en se passant d'une limite subjective.

Il y a dans les Carnets une contiguïté, une proximité constante et absolue entre l'esprit et son incarnation. Cette ligne de contact que constitue le corps avec le monde est imprescriptible, indispensable. Le sujet semble n'exister que tant qu'il peut s'objectiver en quelque chose qui n'est pas lui ; lui voler son reflet, c'est le priver d'existence. Plus qu'une question d'identité, c'est donc une question d'essence, une question ontologique qui se joue dans cette expérience troublante du miroir, où le masque dérobe le sujet à lui-même au lieu de le proposer à ses regards²².

[litteraires/tournant-du-xxe/l-experience-de-la-limite-chez-rainer-maria-rilke-les-carnets-de-malte-laurids-brigge-](#)

²¹ Rainer Maria Rilke, *CMLB, op. cit*, p. 97-98.

²² Laetitia Faivre, « L'expérience de la limite chez Rainer Maria Rilke », *art. cit.*, p. 11-12.

La scène du déguisement (frag. 32) introduit l'essentiel du cas de figure de la paroi spéculaire (voir « La paroi spéculaire », p. 62 et s.).

En ce qui a trait au paravent auctorial, considérant que la paroi épidermique caractérise la prégnance de la menace, chez Rilke, il est tentant d'associer sa peur d'une intimité qui s'effondre et son désir de préserver son intégrité au premier feuillet du paravent et à l'angoisse de la page blanche repérable dans le champ de cette polarité. La procrastination, celle bien réelle de Rilke²³, peut aussi en faire état. Plus près du second feuillet, dès l'écriture engagée et le moi plus exposé au regard de l'Autre : l'angoisse de l'anonymat, ce néant de soi qu'ont cherché à dépasser Rilke, Nietzsche et Blanchot par dessaisissement, peut-être excès de narcissisme²⁴.

c. LA PAROI UTÉRINE

Si le cas de figure de la paroi épidermique tend à illustrer la dysphorie de la menace contre l'intimité, le cas de figure de la paroi utérine fait de même à l'égard de son pendant opposé : l'euphorie d'une intimité protégée ou, du point de vue psychanalytique, le refuge régressif dans le giron de la mère. Bien que Malte ne soit pas totalement assimilable à Rilke dans sa réalité, il y correspond suffisamment pour qu'il soit d'intérêt d'explorer dans la vie de ce dernier un schème matriciel inspirant le personnage.

En 1904, Rilke écrivait à Lou Andreas-Salomé à propos de sa mère :

Je ne la vois que rarement, mais, tu le sais, chacune de nos rencontres est une sorte de rechute. Chaque fois qu'il me faut revoir cette femme égarée, irréelle, sans lien avec rien et qui ne peut vieillir, j'ai le sentiment que, tout enfant

²³ Au sujet de la procrastination de Rilke, voir Béatrice Jongy, *L'Invention de soi*, op. cit., p. 172-173.

²⁴ Pour élucider ce qui lie l'empêchement d'écrire à l'angoisse ou au désir d'anonymat, voir Julien Dugnoille, *Le désir d'anonymat. Chez Blanchot, Nietzsche et Rilke*, op. cit., notamment p. 5-13.

déjà, j'ai dû chercher à la fuir ; et tout au fond de moi, après des années et des années d'allées et venues, je crains de n'être pas encore assez loin d'elle, de garder encore quelque part en moi des mouvements qui soient l'autre moitié de ses gestes étriqués, quelques fragments des souvenirs qu'elle emporte partout, en morceaux, avec elle ; alors, je prends en horreur sa piété distraite, sa foi têtue, tout cela de difforme et de contrefait à quoi elle se cramponne, elle-même pareille à un vêtement vide, fantôme effrayant. Dire que je suis néanmoins son enfant ; que dans cette paroi déteinte et détachée de tout, quelque porte dérobée, à peine visible, a été mon accès au monde (si pareille porte peut jamais y donner accès...)²⁵ !

Chez Malte, la première paroi utérine qui lui résiste est celle de la porte de la pièce où s'enferme sa mère et qu'il frappe désespérément en modifiant sa voix pour affirmer s'appeler Sophie, parce qu'il a deviné le désir maternel qu'il soit plutôt une fille depuis le décès d'une petite sœur (frag. 31)²⁶. Par ailleurs, même si Malte essaie de recomposer, par transfert oedipien, une figure aimante auprès de Mathilde Brahe, une cousine éloignée de sa mère et partageant avec elle une certaine ressemblance, la première figure du désir maternel retrouvée dans les *Cahiers* est celle d'un fantôme, Christine Brahe, qui, terrifiante, traverse les cloisons et les portes dérobées, puis erre dans le château de la famille maternelle. Dans le souvenir de Malte, cette demeure familiale maternelle a perdu, au fragment 14, toute contenance objective.

Telle que je la retrouve dans mon souvenir au développement enfantin, ce n'est pas un bâtiment ; elle est toute fondu et répartie en moi ; ici une pièce, là une pièce, et ici un bout de couloir qui ne relie pas ces deux pièces, mais est conservé en soi, comme un fragment. C'est ainsi que tout est répandu en moi ; les chambres, les escaliers, qui descendaient avec une lenteur si cérémonieuse, d'autres escaliers, cages étroites montant en spirale, dans l'obscurité desquelles on avançait comme le sang dans les veines ; les chambres des tourelles, les balcons haut suspendus, les galeries inattendues où vous rejettait une petite porte ; tout cela est encore en moi et ne cessera jamais d'y être. C'est comme si

²⁵ Rainer Maria Rilke, *Œuvres III. Correspondance*, op. cit., p. 44-45 (Lettre du 15 avril 1904 à Lou Andreas-Salomé).

²⁶ À cela correspond un souvenir de Rilke. Par contre, la mère de Rilke, une femme atteinte d'une maladie mentale, ce qui fait craindre au poète sa propre folie, n'est pas déjà morte comme celle de Malte au moment de l'écriture des *Carnets*. La mort fictive ne traduit que la blessure du manque d'amour : voir Béatrice Jongy, *L'Invention de soi*, op. cit., p. 164.

l'image de cette maison était tombée en moi de hauteurs infinies et s'était brisée sur mon tréfonds²⁷.

L'espace entier de la maison a beau y être présenté fragmenté, Malte en parle comme de son sang, une matière vitale qu'il porte en lui à jamais. Ainsi, par métonymie, les murs, pans et fragments²⁸ continuent de former la maison intégrale matérialisant l'intimité avec la mère : une intimité qu'il voudrait rassurante, apaisante de l'angoisse des envahissements et constitutive de son identité. Au fragment 42, il relate un souvenir : une visite au manoir incendié de la famille Schulin en compagnie de son père et de sa mère. La maison redevient presque réelle quand ils arrivent sur les lieux et y pénètrent en pensée comme des fantômes. La maison disparue suscite chez Malte une « terreur indissociablement mêlée d'attirance²⁹ ». Son désir d'y retourner témoigne d'une angoisse à double volet : perte d'un lieu rassurant et souvenir de cloisons qui enferment. « Si maman et moi habitions ici, elle serait toujours là³⁰. » Cette frayeur liée à une atteinte identitaire peut devenir névrotique. En effet, l'« inquiétante étrangeté » de la névrose procède d'un refoulement qui fait remonter à l'enfance :

Le sujet s'institue comme séparé, à partir d'un rejet premier de ce qui, tout d'abord indistingué, était partie de lui et qui, dès lors, devient Autre et fonde toute altérité. L'extériorité s'instaure, ainsi, de ce que, de l'intime, le sujet retranche, en tant que source de souffrance ou d'angoisse. C'est la part honnie de lui-même qui devient ainsi l'étranger, en même temps que le fondement de l'objectalité. [...] Ce qui est ainsi expulsé est frappé d'une exclusion corrélative de toute symbolisation, condamné à rester proprement innommable et à revenir dans le réel sur le mode de l'intime étrangeté du fantôme ou du double. La mort et la sexualité, essentiellement impensables, viennent prendre place en ce lieu,

²⁷ Rainer Maria Rilke, *CMLB*, *op. cit.*, p. 29-30.

²⁸ Je parle des fragments mosaïques que deviennent les *Cahiers* par le procédé de la mise en abyme.

²⁹ Christian Doumet, « Malte devant les parois », dans Christian Klein (dir.), *RMRCM*, *op. cit.*, p. 75.

³⁰ Rainer Maria Rilke, *CMLB*, *op. cit.*, p. 127.

vide de toute représentation, de ce que Freud a appelé le refoulement originaire³¹.

Le mur de la maison démolie (frag. 18), où un relent d'intimité subsiste dans les encoignures à travers le sordide et le nauséabond, procède en cela du même refoulement. Le désir de protéger l'intime entraîne l'effondrement des limites temporelles et condamne Malte à la présence de fantômes, dont celui de la mère, véritable cloison psychanalytique.

La mère : voilà sans doute identifié, en effet, cet être qui, comme Christine Brahe à Urnekloster, traverse les cloisons et, derrière lui, autour de lui, les laisse plus hermétiquement refermées. Elle est l'ange de cette ubiquité protectrice, présent en tout lieu clos, auprès de tout vrai mur : le seul rempart inépuisablement bienfaisant contre les assauts de la proximité. [...]

Si la figure maternelle et l'épaisseur des murs avouent ainsi leur consubstantialité, c'est qu'elles participent toutes deux du même mystère : celui, indénouable — et par là vraiment *mystérieux* en effet — des risques du dehors et du bonheur de la réclusion³².

Au regard du paravent auctorial, s'entend que l'écrivain introduit dans son texte une part de lui-même que la psychanalyse peut tenter de percer sans garantie de succès. À la manière d'un fantôme allant et venant à travers ses écrits, l'auteur-énonciateur habite son œuvre. Si l'histoire personnelle de l'auteur réel influe sur son texte de quelque façon (telles sa maison, sa paroi), cela semble par le fait d'un double confinement : autant le feuillet (C) auquel il accède lui érige une barrière refuge qui retient l'insondable et le « secret sur soi », autant le feuillet (D) touchant l'espace lectoral confirme son enfermement par un impossible retour au « je » originel.

³¹ Catherine Millot, *La vocation de l'écrivain*, op. cit., p. 201.

³² Christian Doumet, « Malte devant les parois », dans Christian Klein (dir.), *RMRCM*, op. cit., p. 77. L'auteur souligne.

d. LA PAROI SPÉCULAIRE

Le cas de la figure pariétale spéculaire correspond à la posture d'un observateur qui regarde devant lui une paroi assimilée à un mur, à un tableau ou à un miroir l'appelant à une expérience esthétique où il se perçoit faisant corps avec la paroi. Dans la maison démolie du fragment 18, non seulement Malte se voit dans le paysage figurant son corps en découpe, aussi il se lit sur la paroi laissée intacte derrière le miroir ou le tableau disparu et qui montre les contours témoignant par contraste de l'altération complète de l'ensemble.

Si la fascination de Rilke pour les Cézanne et Rodin l'amène à penser que l'artiste vit littéralement dans son œuvre, objectivé dans la chose, le fragment 38 est celui où *La Dame à la Licorne* illustre cette découverte, tel un noyau des Carnets et leur clé d'interprétation. Mais il s'agit d'une clé ouvrant sur la mort du sujet. Devant les six tapisseries appariant une dame à une licorne, symbole bienfaisant de pureté et de désir, Malte songe à la beauté d'Abelone, jeune sœur de sa mère. Devant la tapisserie dite « de la vue », où un bestiaire protège l'intime de la dame et fait penser à une fête éternelle, avec des yeux amoureux recherchant la satisfaction, Malte quitte son statut de sujet-spectateur, traverse la paroi-tenture et intègre le tableau. Délaisse le point de vue qui le sépare de l'aimée, il rejoint « Abelone » sous les traits de la licorne. Engagé par le désir dans une scène où il se voit *autre et objet*, Malte se met en abyme de façon vertigineuse : la dame de la tapisserie tend un miroir à la licorne et il comprend que rien ne le distingue plus ni de l'œuvre, ni du monde. La licorne, cet être fabuleux, évoquant l'imagination et la virginité, fait que de Malte le

miroir ne peut jamais que refléter une image fantasmée. Le sujet qui s'objectalise dans un créé « se voit » créature évacuée ou absorbée par sa création. Désir et sens ne font qu'un devant la paroi spéculaire. « Le regard de la Licorne est renvoyé à lui-même, il devient son propre objet, et son objet unique, il se suffit à lui-même³³. »

Le narcissisme rilkéen conduit le poète à s'immerger dans son œuvre lyrique et peut-être à s'y noyer³⁴. Le prosateur des *Carnets* en a illustré la manière : d'une part, en soumettant une œuvre morcelée, défigurée de genre, à peine saisissable, sans trame et hors du temps, avec recours inopiné au gothique flamboyant³⁵, puis en agençant ces morceaux en miroir avec, au centre, le fragment 38 de *La Dame à la Licorne*, afin de dissoudre le sujet dans son œuvre ; d'autre part, en faisant passer, graduellement jusqu'à totalement au dernier fragment, la narration du « je » au « il » pour signifier l'effacement de l'auteur au fil du texte, et par-delà un certain détournement de la parabole de l'enfant prodigue. La mort « narrative », soit la métamorphose permanente du sujet disséminé à l'intérieur d'un objet-texte jamais clos, y est supposée. Ainsi, les *Carnets* paraissent mettre en scène, par une mise en abyme à qualifier d'abyssale, les conditions vitales de l'auteur-géniteur dans son texte. La mort présumée de Malte à la fin des *Carnets* demeure, en revanche, énigmatique et incertaine, comme celle discutée par la critique moderne et relative à

³³ Ingrid Haag, « Apprendre à voir la femme », dans *ibid.*, p. 126.

³⁴ Sur le narcissisme rilkéen, voir Jacques Le Rider, « Le narcissisme orphique de Rainer Maria Rilke », *Europe* [En ligne], vol. 67, n° 719, 1^{er} mars 1989, p. 104-120, consulté le 24 novembre 2017, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/1303145006?accountid=14725>.

³⁵ Sur l'intérêt de Rilke pour le Moyen-Âge tardif, voir Michel Stanesco, « Des seigneurs du temps jadis et de leur bonne mort : le gothique flamboyant dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* », *Revue de littérature comparée* [En ligne], vol. 73, n° 1, 1^{er} janvier 1999, p. 27-45, consulté le 13 juin 2020, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/1293275333?accountid=14725>.

la conscience de l'auteur dans ses écrits. Ici, la paroi n'est plus seulement ce qui sépare l'écrivain de l'extérieur et lui suscite protection ou menace, mais ce qui, de façon définitive, le contient totalement et singulièrement. Si, pour paraphraser Malte : tout est là, dans l'œuvre (frag. 38), rien n'est résolu du dilemme concernant l'auteur-géniteur : les structuralistes y voient une disparition et les autres un disparu, tel un fantôme intemporel inexpugnable.

Pour en revenir au paravent auctorial, ce dernier cas de figure tendrait à exprimer que le sujet qui « s'écrit » dans un but identitaire ne peut nourrir l'ambition de vivre à tous égards à l'intérieur de son projet sans être conduit à un néant logique. Soit il se condamne à l'angoisse égotiste, à proximité du premier feuillet et manifestée par la tendance narcissique à redouter que son écrit le prive de cause finale : être vu, lu, admiré, comme un dieu, comme un génie, dans la plus pure exaltation de son être authentique (création autotélique) ; soit il s'expose au souci téléologique, plus près du second feuillet et révélé par la peur de ne plus être pour son texte une cause efficiente : se voir intégré, anonyme, dans son écrit et craindre la dissolution de son identité par le fait d'une création *ex nihilo*.

1.2. LE PARADOXE ASSUMÉ

Le motif de la paroi aussi largement exploité dans les *Cahiers de Malte* y devient paradigmatic du statut paradoxal de l'auteur-énonciateur : entre désir et sens, entre dehors et dedans, entre menace et réconfort, entre passé et avenir, entre vivant et fantomatique. Si le paravent modélise l'auteur révélé par son texte, l'écrit n'échappe pas à la conscience historique qui a présidé à sa genèse, non plus à

l'effacement du sujet intégré à son objet (le texte-mur) devant un lecteur contemporain. Il n'évite ainsi, au regard du géniteur, ni l'angoisse identitaire de la page blanche (peur de se dévoiler) ni celle de l'anonymat une fois l'œuvre endossée et cryptée par le langage (peur de ne pas être dévoilé). Il supporte alors l'ambivalence du refuge (protection des désirs de création et d'expression) et de l'enfermement de quelque intentionnalité (impossible retour au mouvement d'origine). Et il est contraint d'assumer la contradiction interne d'un sujet qui, réifié dans son œuvre, tel un paravent dont les deux feuillets font coexister l'indicible et l'insaisissable, se voit condamné à mort si ni le géniteur ni le lecteur critique ne permet à un soupçon d'altérité de le laisser vivre dans l'œuvre.

2. LE CASTELET LOTIEN

*Qui sommes-nous quand nous ne sommes plus rien,
une fois tous les costumes et tous les masques enlevés ?*
Pauline HARVEY³⁶

*Le poète, l'artiste, l'écrivain, n'est trop souvent que celui qui sait rendre :
il ne garde rien.*
Charles-Augustin SAINTE-BEUVÉ³⁷

*Notre prison n'a que trois murs
et c'est contre le quatrième que le prisonnier s'acharne,
sur ce quatrième mur invisible qu'il écrit ses amours et ses rêves.*
Jean COCTEAU³⁸

Loti n'a pas comme Rilke métaphorisé lui-même son paravent auctorial. Ce bâti existe néanmoins. Pour le voir, il suffit de le reconstituer avec des matériaux trouvés dans le champ sémantique des murs et des maisons. Je me suis employée à imager

³⁶ Pauline Harvey, *Un homme est une valse*, Montréal, Les Herbes rouges, 1992.

³⁷ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Pensées et maximes*, Paris, Grasset, 1954.

³⁸ Jean Cocteau, *Discours de réception à l'Académie française*, le 20 octobre 1955, consulté le 18 avril 2020, URL : <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-jean-cocteau>.

son érection. J'ai fait parler portes, rideaux et maçonnerie. Le choix du terme « castelet » s'est imposé de lui-même. L'homonymie, pertinemment, fait apparaître l'écrivain à travers ses écrits en superposant le « petit manoir », le « petit château » et le « petit théâtre de marionnettes » : des signifiés soutenus par une épithète « lillipulotienne » pour ajouter au « concours de néologismes accompagna[nt] l'itinéraire littéraire de [...] Loti³⁹. » Ceci ne va pas supposer que l'œuvre n'est valable qu'en modèle réduit. Mais devant sa réception passée brutalement du faste à la désuétude, et devant le granguingolement de l'académicien — quand l'immortel est mortifère —, on est porté à rechercher le petit être blessé, obsédé par la Camarde et le posthume. Voilà tout l'enjeu du paravent lotien : incarner par une approche anecdotique et posturale sa façon très singulière d'exister dans son œuvre, aussi d'y disparaître.

2.1. LE PORTAIL DU PORT D'ATTACHE ET DES SOUVENIRS

La maison de Rochefort où naît Julien Viaud en 1850 fait véritablement partie du corpus de l'écrivain. Avant d'être « sacralisée » musée charentais, elle est l'enceinte modeste d'une enfance protestante, petite-bourgeoise et surprotégée par les femmes⁴⁰. Pour un Loti collectionneur de souvenirs de voyage⁴¹ et fin décorateur d'intérieurs exotiques, la maison matérialise le dernier bastion « lisible » de sa

³⁹ Alain Quella-Villéger, « Loti, lotisme, exotisme et exolotisme (Segalen et le syndrome Loti) », dans *L'exotisme, l'exotique, l'étranger*, Paris, Kailash Éditions, n° 6, coll. « Les Carnets de l'exotisme », 2006, p. 71.

⁴⁰ Loti est élevé par une mère gardienne, une sœur, des grands-mères et des tantes vigiles.

⁴¹ Pierre Loti refusait le terme « collectionneur » pour signifier sa façon d'accumuler les souvenirs et de transformer la demeure de Rochefort en une maison-vitrine ; voir Caroline Ferraris-Besso, « "D'après Loti" : d'un changement de sujet », *Romance Notes* [En ligne], vol. 57, n° 1, 2017, p. 135-138, consulté le 8 mars 2018, URL : <https://muse.jhu.edu/article/660481>.

mythologie auctoriale. Un amas d'objets confiés aux bons soins maternels y sont toujours entreposés et font revivre ses voyages, aussi ses romans, par le décor et l'hommage ; et les pièces, dont certaines ont disparu, sont conçues selon un thème ou à l'image d'un pays visité. Une chambre turque. Une pagode japonaise. Une mosquée. Notamment. Loti y revient toujours et s'y enferme, s'y cache, peut-être s'y apaise, quand il ne verse pas dans la mondanité en y organisant des soirées extravagantes et costumées. Carrefour du gotha, de l'intelligentsia, du tout Paris littéraire et politique, l'écrivain déploie dans cette maison l'originalité de ses appartenances. Le syndrome de Jonas y côtoie celui du héros.

Quand on commence à étudier Loti, on s'aperçoit très vite qu'on a affaire à une personnalité des plus complexes, regroupant sous l'apparence d'un homme à l'aise dans la vie mondaine et dans la vie professionnelle, un Narcisse emportant partout avec lui son miroir, un être dévoré du complexe du héros en même temps qu'une âme regardant sans cesse en arrière pour essayer de retrouver le bonheur d'une enfance couvée, allant même jusqu'à tomber dans le complexe de Jonas, ne se sentant bien que dans des endroits bien cachés, bien fermés, chambre, maison ou jardin. Et derrière tout cela, en toile de fond ne variant jamais et constamment remise à neuf, une peur viscérale de son inévitable anéantissement⁴².

Le jeune Loti rêve d'aventure : d'amour et de gloire, surtout de liberté. À l'étroit près du giron et attiré par les ailleurs, il embrasse la carrière de ses ancêtres marins — qui contribue à façonner celle d'écrivain —, mais ne saura jamais choisir entre la mer et la mère.

Pierre Loti, dont la soif de connaître est vaste comme l'univers, oscille sa vie durant, son œuvre durant, du maternel au textuel, suivant le flux et le reflux. Il assiste à l'accouchement réitéré du maternel, engendrant *mare* et *mater*. Sacrifiant à la double exigence de ces deux forces, il écrit comme il revient au port, comme il largue les amarres⁴³.

⁴² Rolande Leguillon, « Loti et la peur du néant », dans *Loti en son temps*, op. cit., § 1.

⁴³ Martine Sagaert, « Loti, la mer et la mère », dans *Loti en son temps*, op. cit., § 1.

Ainsi sont l'homme et l'œuvre écartelés entre deux eaux : les souvenirs amniotiques qui le poussent loin du nid et ceux du retour de la vague qu'il ramène au bercail sous la forme d'objets. Loti se projette dans un passé qui n'existe plus, celui d'hier ou de l'enfance, ou du bientôt déjà plus, celui des mots et des objets figés, puis détruits par le temps. « Le présent entre ses doigts glisse et devient cendre⁴⁴. »

Le temps passé, tout l'antérieur amoncelé des durées, obsède mon imagination d'une manière presque constante.

Et souvent j'ai eu ce désir [...] de retourner [...] en arrière, dans l'abîme des temps révolus [...].

[...] [L]a demi-illusion d'un de ces retours peut me venir, [...], quand par exemple je pénètre dans des lieux qui n'ont pas changé depuis des siècles, dans des habitations restées intactes, — où de vieux ossements, aujourd'hui épargnés on ne sait plus dans quelle terre, vivaient, pensaient, souriaient. Je l'éprouve aussi en retrouvant par hasard de ces choses tout à fait fragiles, frêles, qui parfois se conservent miraculeusement, après que les êtres auxquels elles ont appartenu sont depuis longtemps retournés à la plus méconnaissable poussière⁴⁵.

L'écrivain se fabrique ainsi une existence à partir d'un passé qu'il réécrit ou récupère en objets d'exposition pour se faire perdurer. Il fait de son vécu un journal et du journal le vécu d'une œuvre romanesque, de lui-même un personnage et de sa posture auctoriale son identité avec un nom qui, du reste, n'est pas le sien. Aussi, l'ensemble relève de la même fiction que celle d'artéfacts archéologiques montrant ce qui n'existe plus ou si peu quand l'objet est un ersatz ou quand le reliquat, si ce n'est la relique, d'un passé dégradé semble plus faux qu'authentique. La magie de sa plume opérant la métamorphose entre le diariste et le romancier, Loti devient une fiction, presque un simulacre.

Le « Loti » qui n'est pas un personnage de roman est (ce) qui a lieu quand tout a été dit, fait, rapporté dans le journal et archivé. Ainsi, « Loti » est le produit du journal, un objet qui en naît tout en l'anéantissant. Loti est un événement :

⁴⁴ *Ibid.*, § 12.

⁴⁵ Pierre Loti, *Le livre de la pitié et de la mort* [39^e éd.], Paris, Calmann-Lévy, 1891, p. 177-178.

quand il *advient*, le journal *devient* non plus factuel, mais fictionnel. Loti fictionnalise le journal.

Ce que le journal rapporte n'est donc pas la vie de Viaud ; c'est le devenir-(de)-Loti, devenir qui requiert la disparition de Viaud que la tombe viendra par la suite marquer. La magie du journal n'est pas de changer une chose en une autre, ou d'ajouter quelque chose à un corps déjà existant : c'est de créer quelque chose à partir de rien. Le journal est alchimie⁴⁶.

Et ce portail des souvenirs, justement, contient le paravent. On y retrouve la tension entre la vie et la mort réelles et auctoriales, entre le désir de l'ailleurs (le besoin d'altérité) et le mal du pays (celui du retour à soi), entre la tradition (l'authentique Mémoire) et la transgression (le recours à l'*Invention*), entre le sacre de l'antre maternel (le refuge) et sa profanation (le dépassement émancipateur de la finitude). Comme un indécidable. La mère incarne protection et étouffement : « La mer est berceau et tombeau⁴⁷. » Et la maison de Rochefort donne à voir cette équivoque, tel un double architectural de l'écrivain-voyageur et de son existence à lire. Elle met de la chair sur la matière inerte imitant, pour le célébrer, le déjà écrit du déjà vécu et, partant, devient le lieu d'un mémorial-cénotaphe. La même corporalité lie le corps et le corpus, puisque l'œuvre fictionnelle est tirée d'un passé défunt, de souvenirs à exposer. Mais il s'agit surtout, pour un certain Julien Viaud, de « mettre en scène » le rêve impossible et paradoxal de conjuguer ce qui s'oppose.

L'écrivain, éternel enfant-voyageur, a besoin de *mater* et de *mare*, de ces deux forces maternantes et mortifères. L'œuvre est conscience nostalgique de sa double origine. Si la maison des ailleurs est l'aboutissement architectural d'un rêve de totalité, possibilité de rentoiler les éléments épars, joindre et confondre les contraires, l'écriture a lieu d'être entre trop-plein et manque, elle va et vient entre orexie et anorexie⁴⁸.

⁴⁶ Caroline Ferraris-Besso, « "D'après Loti" », *art. cit.*, p. 143. L'auteure souligne.

⁴⁷ Martine Sagaert, « Loti, la mer et la mère », dans *Loti en son temps*, *op. cit.*, § 32.

⁴⁸ *Ibid.*, § 49.

Loti aura eu le don d'ubiquité en même temps que celui de se faire disparaître.

Roland Barthes dit : « Où est le scripteur⁴⁹ ? » J'ajoute ici : Où est le lecteur ? De quelle identité en creux est-il co-énonciateur ?

Pour la plupart des lecteurs abordant l'œuvre de Loti, il n'y a pas de béance : pour eux, Julien Viaud n'existe pas, n'a jamais existé. Il n'y a que Loti. Mais pour les autres, ces quelques-uns qui savent qu'il y avait Viaud *avant* Loti, il y a un trou à la place du nom. La question « Où est le scripteur ? » trouve alors souvent une réponse simpliste : *partout [...]*. Julien Viaud, Pierre Loti, Harry Grant deviennent une seule et même personne, Loti, qui vit, écrit, meurt, vit et écrit de plus belle⁵⁰.

En effet, l'écrivain/personnage réside partout et nulle part. Le monde est grand pour un Loti bourlingueur enfermé dans la nostalgie. À Rochefort ou ailleurs, l'attend toujours quelque château de signifiance, pour s'évader ou se dissoudre.

2.2. LE PONT-LEVIS DES AILLEURS

Le marin Viaud devient écrivain quand il tombe amoureux, à Constantinople, d'une certaine Hatice Hanim. Son premier ouvrage (*Aziyadé*, 1879), anonyme⁵¹, est audacieux par son hybridité de genre : tragédie, récit de voyage, roman exotique, chronique historique, journal intime et roman par lettres⁵². Loti conserve avec la Turquie un lien d'exception par-delà dix voyages et six autres livres « turcs »⁵³. Il

⁴⁹ « [Loti] s'est donné, à lui, auteur, le nom de son héros. De la sorte, pris dans un réseau à trois termes, le signataire du livre est faux deux fois : le Pierre Loti qui garantit *Aziyadé* n'est nullement le Loti qui en est le héros ; et ce garant (*auctor, auteur*) est lui-même truqué, l'auteur ce n'est pas Loti, c'est Viaud : tout se joue entre un homonyme et un pseudonyme ; ce qui manque, ce qui est tu, ce qui est béant, c'est le nom propre, le propre du nom (le nom qui spécifie et le nom qui approprie). Où est le scripteur ? » : Roland Barthes, « Pierre Loti : "Aziyadé" », dans *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* [1972], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2014, p. 165-166 ; désormais noté *NEC*.

⁵⁰ Caroline Ferraris-Besso, « "D'après Loti" », *art. cit.*, p. 139. L'auteure souligne.

⁵¹ Par obligation militaire de réserve.

⁵² Katalin L. Dohar, « Les récits de voyage romancés de Pierre Loti », dans *Acta Romanica Szegediensis* [En ligne], Tomus XXIII, p. 196, consulté le 20 mars 2020, URL : http://acta.bibl.u-szeged.hu/1867/1/romanica_023_195-200.pdf ; qui réfère à Bruno Vercier et Alain Quella-Villéger, *Aziyadé suivi de Fantôme d'Orient de Pierre Loti*, Paris, Gallimard, 2001, p. 14.

⁵³ *Fantôme d'Orient* [1892] : roman-journal ; *Constantinople* [1890] : littérature de voyage ; *Les Désenchantées* [1906] : roman ; *Turquie agonisante* [1913] : recueil de documents ; *La mort de notre*

associe ce pays à la sensualité et à un amour qui a rendu l'âme⁵⁴. Eu égard à sa devise : « Mon mal j'enchanté » qui trahit sa hantise de la mort, Loti en appelle au secours de l'enchantedement : magie du langage romanesque et de la rêverie exotique.

Le château des ailleurs, quand la vie croise l'écriture et que le rêve est habité, se décline pour Loti en plusieurs châteaux enchantés. Ce sont parfois des mots écrits, parfois des désirs de s'écrire. Le premier est une bastille, un fort qui prend la défense des origines, le lieu d'un rêve enraciné dans ce qui fut et qui n'est plus : désenclage historique, surcroît de nostalgie à l'égard de l'enfance, phénomène appelé par Roland Barthes « Déshérence⁵⁵ ». Le second château est celui du rêve amoureux dont les histoires fictionnelles ou réelles sont répétées inlassablement : un homme, une femme et la mort physique ou métaphorique en un désespoir passionnel traversé de jubilation, ou l'inverse. À propos d'*Aziyadé*, roman d'amour adultérin, Roland Barthes parle de « Dérive⁵⁶ » où s'entendent liberté sexuelle, contestation sociale et marginalité, puis d'une pâle débauche en supposant le château hanté par la pédérastie⁵⁷. Ici, l'attrait aventurier, la raison du voyage, de l'exil et de l'errance, est

⁵⁴ *chère France en Orient* [1920] : essai ; *Suprêmes visions d'Orient* [1921] : fragments de journal intime ; sans compter le reste de l'œuvre connotant l'expérience turque.

⁵⁵ Aziyadé/Hatice serait morte du chagrin des représailles causées par son adultère. Le deuil coupable poursuit l'œuvre lotienne et le ressenti de la perte offre à la voix de l'écrivain son leitmotiv. À moins qu'Aziyadé n'ait jamais existé ou qu'elle ait été un monsieur : voir Marie-Paule de Saint-Léger, *Pierre Loti l'insaisissable*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1996.

⁵⁶ Roland Barthes, « Pierre Loti : "Aziyadé" », dans *NEC*, *op. cit.*, p. 177-178. C'est au Château de Castelnau-Bretenoux (Lot, Quercy), une forteresse en ruine visitée dans sa jeunesse, que Loti comprend que le passé laisse des traces et que le temps fait des ravages. Outre la maison de Rochefort, citadelle passant du manège enfantin, où tournent mère, épouse et fils, à un palais royal où séjourne une cour costumée, il y a le château de la Maison des aïeules à Saint-Pierre-de-l'Île-d'Oléron. Perdue par la famille et rachetée par l'écrivain à la mémoire des ancêtres maternels, la maison est celle dont il choisit le jardin comme lieu de sépulture. Et cet ailleurs de l'enfance pour lui et sa mère, un autrefois dont il reprend l'héritage, il en fait son ailleurs éternel : un lieu interdit aux visiteurs.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 176-177.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 170-171.

motivé par l'interdit. L'altérité sensuelle de Loti, cet ailleurs désirable, devient une géographie de l'affectif que l'écrivain voyageur, réel ou fictionnel, désire *ramener* à lui, en lui ou près de lui : personnes, pensées ou objets-souvenirs⁵⁸. Le troisième château est celui des *Mille et une nuits*, un palais d'Orient où conduit le tapis volant du voyage, un lieu magique où se mélangent Dérive et Déshérence. C'est le château du mystère entre Soi et l'Autre, un lieu qu'on ne *ramène* à soi que dans le rêve ou dans le deuil du souvenir, où planent l'éloignement, la disparition et l'irréalité⁵⁹.

Entre le premier roman-journal de l'amour interdit (*Aziyadé*) et le dernier pèlerinage sur la tombe d'amours perdues (*Suprêmes Visions d'Orient*) — l'amante vénérée et la Turquie déliquescente —, se déploie en crescendo cet espace lotien où, du pays mémorable et constamment revisité par la nostalgie, Loti rend ce qu'il voit évanescents par sa façon de représenter son objet en s'immisçant comme sujet dans les paysages décrits⁶⁰. Selon Guy Ducrey, l'image de l'oiseau, notamment de

⁵⁸ Outre sa « Maison du solitaire » à Hendaye, pays basque d'où il ramène à Rochefort une maîtresse qui lui donne une seconde famille, aussi maison où il décède, le château des amours est surtout celui du Domaine de La Roche-Courbon (Saint-Porchaire, Charente-Maritime). Ce sont les terres et forêts où Loti raconte, dans *Prime jeunesse*, avoir été initié au plaisir charnel par une gitane. Avec une nostalgie de conte de fées, il a fait du château en ruine et de la forêt menacée le second chapitre et le titre d'un recueil : *Le Château de la Belle-au-bois-dormant*, où il décrit les lieux chers à son souvenir et plaide la protection patrimoniale du Domaine. Pour autre préservation du souvenir de la jouissance, le premier chapitre retourne au « château » de la Maison des aïeules, chapelle de la mère, autre demeure abandonnée et autre Belle-au-bois-dormant. Relents de Déshérence sauvés par la Dérive. Châteaux saintongeais sans héritage auxquels Loti cherche à donner quelque héritier.

⁵⁹ « Le rêve précède, la vision transfigure le voyage réel. Aussi l'écrivain sera-t-il déçu de constater qu'on donnait une lecture réaliste à ses relations de voyages. » : Dolorès Toma, *Pierre Loti : le voyage, entre la féerie et le néant*, préface de François Moureau, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 2008, p. 37.

⁶⁰ Joanne Falardeau, « Le reflet de l'espace comme reflet de soi. Réflexions sur *Suprêmes Visions d'Orient* de Pierre Loti », dans *Pratiques de l'espace en littérature* (Cahier Figura, OIC) [En ligne], Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Université du Québec à Montréal, 2002, p. 119, consulté le 28 mars 2020, URL : <http://oic.uqam.ca/fr/articles/le-reflet-de-lespace-comme-reflet-de-soi-reflexions-sur-supremes-visions-dorient-de-pierre>.

l'hirondelle, abonde chez l'écrivain qui adopte le point de vue du libre vol : un pittoresque *en altitude*, une perspective *en hauteur*. Sa manière de déréaliser le paysage en contrebas le montre plus absorbé par le vide et le vertige identitaire évoqués par sa vision que par l'horizon observé⁶¹. A fortiori, qui écrit et voyage pour enchanter son mal fera de Constantinople (Eyoub) un lieu d'intimité.

Écrire sur Constantinople, ce sera écrire sur soi. L'écriture de l'intime, sous la forme d'un « journal » se révèle la seule possible, car elle seule peut constituer parfaitement le morcellement des émotions telles que la conscience les enregistre au fur et à mesure de la lecture du texte dicté par la ville⁶².

Si l'altérité chez Loti a eu pour premier canal l'aventure amoureuse, elle exige en ce troisième château d'être située dans un ailleurs exotique. À propos d'Aziyadé, Roland Barthes écrit : « Où est l'Orient⁶³ ? » J'ajoute ici : Où est Loti ? Dans ce palais des merveilles qui lui sert, en Turquie, de décor et de seconde patrie, l'écrivain voyageur n'habite pas l'Orient de la réalité. Le pays bien-aimé qu'il défend n'existe pas, selon lui n'existe plus. Il aurait connu jadis une Turquie idyllique, une douceur de vivre en voie de disparition. Il croit que l'Empire ottoman se délite et succombe à l'Occident colonial, à son urbanisation, à l'avancée technologique. Loti s'en désole au point d'afficher une turcophilie passéeiste et aveugle ; d'ailleurs, il mettra du temps à admettre et à condamner le génocide arménien⁶⁴. Ses positions engagées lui méritent

⁶¹ Guy Ducrey, « Le voyageur, l'hirondelle et les hiéroglyphes », dans *Loti en son temps*, *op. cit.*, § 12.
⁶² Jacques Huré, « Dire Constantinople », dans Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourguès et Sarga Moussa (dir.), *Miroirs de texte. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Faculté des Lettres, Arts et sciences humaines de Nice, Nouvelle série, n° 49, 1998, p. 162 ; cité par Joanne Falardeau, « Le reflet de l'espace comme reflet de soi », *art. cit.*, p. 120.

⁶³ Roland Barthes, « Pierre Loti : "Aziyadé" », dans *NEC*, *op. cit.*, p. 174-175.

⁶⁴ Voir Pierre Loti, *Turquie agonisante* [1913]. Sur la question arménienne et les accusations de racisme, voir Alain Quella-Villéger, *Pierre Loti : le pèlerin de la planète* [2^e éd. rev. et aug.], Auberon, février 2005 ; *Pierre Loti, l'incompris*, Paris, Presses de la Renaissance, 1986.

tantôt une réputation de vilain orientaliste, tantôt de gentil pourfendeur de l'eurocentrisme. Difficile de départager l'orientaliste décadent, l'exote réceptif à la diversité et le colonialiste qui s'ignore. Pour l'essentiel, Alain Buisine relève chez lui le désir d'indifférenciation propre à tout colonial confronté au désert⁶⁵ et qu'il associe à une « non-coupe » avec le maternel et à l'enracinement dans le « terroir natal»⁶⁶. Il n'est pas étonnant que, narrativement, Loti regarde le monde en se voyant inclus dans l'altérité qui le nourrit et qu'il décrit. De ses pages relatant le désert, paysage limite où l'horizon est incertain et change le rapport au temps, où la nature marque l'absence et la désagrégation en conciliant la fixité apparente de l'image et le mouvement érosif de la néantisation, on peut tirer ses procédés les plus caractéristiques, tous pénétrés par l'obsession et le fantasme.

[L]oti rapporte page après page l'image de la vieillesse et de la mort du monde, d'étendues immenses et pétrifiées, où le passé semble à la fois très lointain et très présent, l'espace également vide et saturé. [...] Chez Loti [...], l'abstraction survient surtout dans les paysages qui unissent nature et architecture, ou, plutôt, qui relient le désert à l'architecture. [...] Les descriptions de Loti peuvent se définir comme une entreprise de fusion des formes, d'*effacement* de toutes les marques du temps qui viendraient dire l'Histoire ou même les sciences. [...] Mais comme les paysages qu'il traverse sont déjà des paysages aux repères minimaux, cette mesure [...] aura pour conséquence de redoubler l'abstraction et le détachement des lieux et [...] fera déborder l'image vers l'irréel et le fantastique⁶⁷.

⁶⁵ « Par cette notion d'indifférenciation, je veux ici désigner un puissant désir d'identification au pays ainsi qu'à ses habitants, un insurmontable désir d'osmose, de fusion et de confusion qui iront jusqu'à la perte d'identité et à la totale déperdition du sujet. À force de se dépersonnaliser, le voyageur, l'explorateur, le colonisateur s'anéantissent complètement, s'abolissent et s'évanouissent dans les mirages du désert, dans les voiles de l'Orient. [...] Il ne sera plus rien tant il a désiré être le même. S'effaçant suicidairement dans le deuil de toute altérité. » : Alain Buisine, *L'Orient voilé*, Paris, Zulma/Calmann-Lévy, coll. « Essai », 1993, p. 215-216.

⁶⁶ Voir *ibid.*, p. 228.

⁶⁷ Isabelle Daunais, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIXe siècle)*, Saint-Denis/Montréal, Presses Universitaires de Vincennes/Presses de l'Université de Montréal, coll. « L'Imaginaire du Texte », 1996, p. 132-133. L'auteure souligne.

Selon Rachel Bouvet, non seulement perçoit-il au désert l'instabilité du paysage, ce « travail de mort » qui révèle la vie en suscitant des sentiments ambivalents, mais il ajoute au spectacle son propre mouvement, tel un élan illusionniste cherchant à mystifier la mort et à magnifier sa survivance.

Témoin d'un spectacle étonnant, joué depuis l'éternité, d'un spectacle qui déréalise, le voyageur ne se contente pas de noter ses impressions, il en profite [...] pour créer des jeux d'illusion, pour donner libre cours à son imagination. [...] Il faut du mouvement au tableau, sans quoi l'acte de paysage ne procure pas de plaisir. [...] Un peu comme un magicien qui s'amuse des effets d'illusion qu'il suscite, Loti se plaît à doter l'environnement physique qui l'entoure d'un aspect féerique, à y voir la manifestation de l'irréel. Les substances impalpables comme les vapeurs et les nuages, par exemple, en brouillant l'horizon, [...] font basculer le sujet dans les régions de l'imaginaire : [...]. Le désert devient dès lors la scène d'un spectacle où les formes et les couleurs changent subtilement, délaissant leurs aspects trop réels, comme si on avait quitté la péninsule sinaïtique pour un théâtre d'ombres, de reflets et de mirages⁶⁸.

Ainsi apparaît le paravent lotien à travers les trois types de châteaux des ailleurs. À l'intérieur du premier, celui de la Déshérence, point l'impossible retour de l'auteur au soi réel et authentique autrement que par la mémoire et l'hommage. Le second, celui de la Dérive, manifeste du scripteur son besoin d'ouverture à une altérité externe et émancipatrice de sa réalité, soit l'invention de soi dépassant l'interdit et osant l'imagination. Dans le troisième, entre Dérive et Déshérence : l'inquiétante étrangeté de l'exotisme rappelle que l'altérité interne de l'écrivain conditionne son identité. En tout cela, passé le pont-levis des ailleurs, Pierre Loti entre en scène pour marquer les mémoires et disparaît dans un écran vaporeux, déjà magicien.

⁶⁸ Rachel Bouvet, « Le désert, source d'inspiration pour Loti, écrivain-voyageur », *Observatoire de l'imaginaire contemporain* [En ligne], 2005, p. 13-14, consulté le 28 mars 2020, URL : <http://oic.ugam.ca/fr/publications/le-desert-source-dinspiration-pour-loti-ecrivain-voyageur>.

2.3. LE RIDEAU DE LA SCÈNE

D'entrée de jeu, s'ouvre la scène de la posture auctoriale. Ce sont les planches du vécu et de la célébrité. C'est le « Pierre Loti » positionné en société. La scène est montée à Rochefort quand sont tenues les mascarades mondaines ou ailleurs lorsque Loti côtoie la haute société et les têtes couronnées. Il se montre non moins à l'aise en compagnie des gens simples et des notables locaux. Son succès « populaire » le vedettise. Sa manie de se travestir pour se fondre au décor quand il est à l'étranger⁶⁹ et pour se singulariser quand il est de retour en France⁷⁰, d'abhorrer les uniformes tout en aimant les costumes (de l'officier décoré, de l'académicien ou du guerrier arabe)⁷¹, de porter le maquillage et les colifichets (joues fardées, lèvres rouges, cheveux frisés, boucles d'oreilles) et de multiplier les occasions de modifier sa panoplie pour varier les figures confirme son désir d'incarner dans la vie réelle des personnages fictionnels avec l'artifice du rôle théâtral. « Il semble que même pour ses contemporains, Loti demeure infigurable parce que trop artificiel⁷². » D'ailleurs, les

⁶⁹ Ceci, par orientalisme d'indifférenciation et/ou par carence identitaire : « Loti a le souci de ne jamais choquer le paysage oriental et de ne jamais faire tache [...] » : Caroline Dinel, *L'étoffe, motif ultime d'orientalisme. La représentation d'un Orient d'apparat dans Aziyadé de Pierre Loti*, mémoire de l'Université Laval (Faculté des lettres) [En ligne], 1998, n° MQ26192, p. 49, consulté le 6 avril 2019, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/304487623?accountid=14725> ; « Le lieutenant Loti est un fanatique du transvestisme ; il se costume d'abord pour des raisons tactiques (en Turc, en matelot, en Albanais, en derviche), puis pour des raisons éthiques : il veut se convertir, devenir Turc en essence, c'est-à-dire en costume ; c'est un problème d'identité [...]. » : Roland Barthes, « Pierre Loti : "Aziyadé" », dans *NEC*, op. cit., p. 173.

⁷⁰ « Plus Loti est excentrique et attire l'attention du public, plus il se veut discret ou plutôt, plus il veut se camoufler, c'est-à-dire cacher son identité propre. » : Caroline Dinel, *L'étoffe, motif ultime d'orientalisme*, op. cit., p. 34.

⁷¹ Loti rejette de l'uniforme le symbole du pouvoir, mais ne renie pas celui que lui octroie son statut d'écrivain : voir *ibid.*, p. 33-34.

⁷² *Ibid.*, p. 34. « Son corpus est une garde-robe, et on peut parcourir ses œuvres comme on feuille une revue de mode. Mais affirmer ainsi qu'il désire être un autre, ou même tous les autres, c'est encore faire la part trop belle à l'identité restaurée de façon détournée par l'altérité : car devenir un autre, c'est surtout parvenir à être *un*. Or n'est véritablement lotienne que l'infinie suspension de

photos « officielles » qui le figent, le montrant guindé en prenant la pose, rendent flagrant le lien chez lui préexistant entre statut et statue.

En habit d'Immortel on voit Loti ne pas bouger devant l'objectif. En habit d'Osiris. En habit turc. En habit d'Albanais. De bédouin. De mandarin. De paysan. D'officier. Breton. Chinois. Basque. Etc. Tous les habits possibles. À condition que Loti demeure immuable. Être en reste. En statue. Son statut de statue⁷³.

L'immobilisme affecté de l'écrivain en costume confirme son souci de l'apparence physique, mais ne contredit pas son incessant nomadisme et son agitation mondaine. La scène de la posture concilie le mouvement et les arrêts sur « pose/pause ».

Puis, il y a la scène réelle du théâtre. Loti y succombe à plus d'un titre : en spectateur, en acteur et en montreur de marionnettes. Son attrait pour le spectacle, les décors théâtraux et les petits personnages se serait manifesté précocement avec un jeu d'enfant, un théâtre de Peau-d'Âne bricolé avec sa cousine.

Tous les rêves d'habitations enchantées, de luxes étranges que j'ai plus ou moins réalisés plus tard, dans divers coins du monde, ont pris forme, pour la première fois, sur ce théâtre de Peau-d'Ane ; au sortir de mon mysticisme des commencements, je pourrais presque dire que toute la chimère de ma vie a été d'abord essayée, mise en action sur cette très petite scène-là. J'avais bien quinze ans, lorsque les derniers décors inachevés s'enfermèrent pour jamais dans les cartons qui leur servent de tranquille sépulture⁷⁴.

Aussi, à vingt-six ans, avant que d'endosser le rôle d'écrivain, il enfile un costume pour montrer ses exploits physiques et modeler son corps trop chétif : le vêtement est celui d'un clown acrobate d'un cirque⁷⁵. Et quand il parcourt le monde, l'écrivain-voyageur

⁷³ l'identité. » : Alain Buisine, *Tombeau de Loti*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988, p. 61. L'auteur souligne.

⁷⁴ Éric Fougère, *Aspects de Loti. L'ultime et le lointain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2006, p. 147 ; qui réfère à Bruno Vercier, *Pierre Loti, les fantaisies changeantes*, Paris, Flammarion, 2002 (Vent d'Ouest).

⁷⁵ Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant* [1890, 52^e éd.], Paris, Calmann-Lévy, 1898, p. 154.

⁷⁵ « En effet, après son stage en 1875 à l'école de gymnastique de Joinville, sur les bords de la Marne, Loti retourne à Toulon où il passe une partie de son temps libre en compagnie de clowns. Il entre même en piste, en 1876, au Cirque Etrusque de Toulon, "en clown masqué, revêtu d'un maillot jaune et vert." » : Philippe Weigel, « Les arts du spectacle dans trois récits de voyage de Pierre Loti : insertion

fréquente les spectacles. Il est fasciné, en particulier, par le théâtre d'une marionnette à laquelle il s'identifie et dont on ignore s'il l'incarne ou s'il est incarné par elle⁷⁶. Comme auteur-narrateur et montreur de son histoire, un vécu fictionnalisé et déréalisé⁷⁷, dans une sorte de fusion d'illusionniste entre la scène posturale, la scène narrative et la scène réelle du castelet, Loti se scénographie lui-même un peu à la manière du théâtre d'ombres turc et de son personnage Karagöz⁷⁸, au point où sa silhouette est un jour comparée par Edmond de Goncourt à ce polichinelle de l'Orient affublé d'un « gros nez sensuel⁷⁹ ». Le théâtre du Karagöz a de quoi plaire à Loti pour

de différents niveaux de fiction dans le texte référentiel », *Fabula/Colloques* (Les frontières de la fiction) [En ligne], 20 janvier 2000, p. 7, consulté le 26 mars 2020, URL : <https://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Weigel.pdf>.

⁷⁶ « [O]n ne sait plus si c'est la marionnette, sorte de double déformé, qui éveille en Pierre Loti des résonances enfouies ou si, à l'inverse, ce n'est pas plutôt l'écrivain-voyageur qui projette sur le théâtre réel et la fiction représentée ses peurs et ses tourments qui relèvent du "mythe personnel". Par le détour des spectacles, Loti livre une part intime de ses propres histoires, de son théâtre intérieur. » : *Ibid.*, p. 8.

⁷⁷ Loti a conscience qu'il donne un statut fictionnel aux histoires « vraies » de son journal et que le théâtre, dont celui de marionnettes, a pour effet de déréaliser les histoires vraies : « Le spectacle fini, comme le constate Loti dans *Aziyadé*, "tout se ramasse et se démonte" et le spectateur revient à la réalité tangible de la vie. » : *Ibid.*, p. 6, qui cite Pierre Loti, *Aziyadé* [1879], préface de Claude Gagnière, Paris, Presses de la Cité, Omnibus, 1989 ; dans *Oeuvres Complètes I*, Paris, Calmann-Lévy, 1893, p. 340. Pour le mécanisme de déréalisation par le théâtre, voir Octave Mannoni, *Clés pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1969.

⁷⁸ Spectacle traditionnel d'Anatolie pendant l'Empire ottoman, le Karagöz est un théâtre d'ombres animant des silhouettes à deux dimensions sur un écran de toile blanche. Karagöz, qui signifie « œil noir », est aussi le nom du héros principal, toujours accompagné de Hacivat, son acolyte. Des personnages secondaires complètent la galerie. Le Karagöz turc est comparable à Punch en Angleterre, à Kasperl en Allemagne, à Polichinelle/Pulcinella en France et en Italie, aussi au Guignol lyonnais. Sa popularité se répand au XIX^e siècle à la Grèce et au bassin musulman de la Méditerranée. Personnage burlesque, facétieux et déleuré, ou théâtre populaire des grandes occasions (mariages, fêtes publiques, Ramadan, etc.), le Karagöz est le reflet non censuré de la diversité et l'exutoire des tensions ethniques et religieuses. Il exprime, sous couvert de raillerie, une liberté morale et un vivre ensemble épineux, mais possible. Voir Michèle Nicolas, « La comédie humaine dans le Karagöz », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée* [En ligne], n°s 77-78 (L'humour en Orient), 1995, p. 75-87, consulté le 23 octobre 2018, URL : https://www.persee.fr/doc/remmm_0997-1327_1995_num_77_1_1713.

⁷⁹ Edmond de Goncourt, *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire*, 2^e série, vol. 3, t. 6 (1878-1884), 1884 : 10 février et 8 juin, Paris, Bibliothèque G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, p. 293, 318-319. Pour l'anecdote, voir Alain Quella-Villéger, *Pierre Loti. Une vie de roman*, Paris, Calmann-Lévy [num.], 2019, section (Je ne lis jamais!), n. p. et Philippe Weigel, « Les arts du spectacle », *art. cit.*, p. 5-6.

les mêmes raisons qu'il choisit la Turquie comme patrie d'adoption : pour son art populaire et ancestral en survivance et traduisant la vieille âme du pays menacé par le progrès (la Déshérence)⁸⁰ et pour la licence, si ce n'est l'obscénité, de ses mœurs « permissives » (la Dérive)⁸¹. La marionnette Karagöz auquel on l'associe s'ajoute aux figurines du théâtre de Peau-d'Âne : superposition du réel et du fictionnel par lesquels il exprime, narrativement, son angoisse de la mort⁸². La scène posturale mélange ici tous azimuts la fiction d'auteur à la réalité. Et la scène réelle des figurines et poupées est une fiction de l'enfance, palimpseste de la dérive turque. Voilà l'étonnante scène imaginaire de son théâtre intérieur. Aussi, est-ce en cela que se caractérise le paravent auctorial de type lotien. La façon proprement « alchimique » dont Loti gère la tension intrinsèque entre sa scène posturale et sa scène imaginaire — et forme son paravent à partir de cette polarité — montre ici ce qui le distingue du type rilkéen, plus abstractionniste quant à la scène posturale.

⁸⁰ « Pour l'écrivain-voyageur, la marionnette d'ombre turque est un garant de la pérennité de la réalité des traditions orientales et de ce fait un symbole de la permanence orientale. Loti peut cristalliser sur ce personnage translucide son horreur de la science qui accélère le temps, sa "haine de tous les devoirs conventionnels, de toutes les obligations sociales des pays d'Occident". Il est attiré par la bonté primitive de l'âme humaine orientale, "les bons Orientaux", les "bons Turcs" ; elle est donc la prévention contre l'influence malsaine de la société et du progrès. » : Philippe Weigel, « Les arts du spectacle », *art. cit.*, p. 3.

⁸¹ « L'obscène peut être compris comme un contrepoids à la gravité mystique du poème déclamé enlever de rideau, dans lequel on explique que le théâtre représente l'univers, où chaque homme n'est qu'une ombre qui passe, soumise à la volonté de Dieu. [...] Le caractère nocturne de la fête orientale qui développe une philosophie de liberté et de bonheur sexuels aux yeux de Loti, constat idéalisé relayé par bon nombre d'écrivains-voyageurs du XIXème siècle, prend toute sa signification pendant le Ramadan : le jour appartient à l'austérité, la nuit au plaisir. [...] L'écran du théâtre affirme la réalité d'une fiction à la fois ludique et distanciée. » : *Ibid.* En revanche, le spectacle phallocentrique joué en Turquie devant les enfants en scandalise d'autres ; voir Charles Rolland, *La Turquie contemporaine. Hommes et choses. Études sur l'Orient*, Paris, Pagnerre Libraire-Éditeur, 1834, BiblioLife [num.], 2011.

⁸² « Dans *Le Roman d'un enfant*, Loti évoque le théâtre de Peau d'Âne de sa jeunesse et note qu'il avait, à l'âge adulte, longtemps formé le projet "de rouvrir les boîtes où dorment [les] petites poupées mortes". » : Philippe Weigel, « Les arts du spectacle », *art. cit.*, p. 6.

Or, ce qui révèle cette alchimie s'arrime à ce qui lie crucialement Loti au théâtre d'ombres et vient de l'aveu qu'il fait d'un désir d'intégrer les paysages et tableaux de la vie turque, d'entrer dans la lumière de cette animation, simplement, par indifférenciation⁸³. Son envie d'être contenu dans une forme picturale, soit un portrait de liberté sociale et sexuelle, enclenche le dispositif pulsionnel et esthétique l'assimilant sans façon à la scène du Karagöz. Ces silhouettes articulées et sans épaisseur, faites de peaux colorées et translucides, tous ces tricksters insondables, improvisés sur des canevas imposés, sacrilèges irrésolus entre sacré et profane, sans réelle substance en étant fortement typés, jouant leur gravité avec tant de légèreté, se lient à son travestisme et font voir que son ambition d'être formellement décrit/exposé l'emporte sur celui d'être connu/révélé.

Le but du transvestisme est donc *finalement* (une fois épuisée l'illusion d'être), de se transformer en objet descriptible — et non en sujet introspectible. La consécration du déguisement (ce qui le dément à force de le réussir), c'est l'intégration picturale, le passage du corps dans une écriture d'ensemble, en un mot (si on le prend à la lettre) la *transcription* : habillé *exactement* (c'est-à-dire avec le vêtement dont l'excès d'exactitude est banni), le sujet se dissout, non par ivresse, mais par apollinisme, participation à une proportion, à une combinatoire⁸⁴.

Il semble que Pierre Loti veuille être peint plutôt qu'être compris : se peindre à défaut de se comprendre.

2.4. LE VOILE BLANC DE L'ÉCRITURE

La transparence est un terme utilisé par Roland Barthes pour décrire la blancheur d'une écriture que la modernité obligerait ainsi à concevoir autrement. Opposée à l'opacité, la transparence serait en mesure, selon lui, à force de neutralité,

⁸³ Voir Pierre Loti, *Aziyadé* [1879, 14^e éd.], Paris, Calmann-Lévy, 1891, p. 104-105.

⁸⁴ Roland Barthes, « Pierre Loti : "Aziyadé" », dans *NEC, op. cit.*, p. 173-174. L'auteur souligne.

d'approcher l'essence de la littérature et à la fois de l'ébranler. Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Barthes soutient que les deux imparables que sont la langue (collective) et le style (individuel) déterminent l'écriture et son degré de transparence à l'intérieur d'un entre-deux (entre deux utopies) où se jouerait en même temps la liberté de l'écrivain (transcripteur de la parole) et sa place dans l'Histoire et dans la société. L'opacité devenant plus manifeste vers le XVIII^e siècle avec la forme littéraire plus consciente d'elle-même à travers son histoire, la transparence, avec la modernité, marquerait le retour à une écriture « blanche » désertée par le style, imperméable à la doxa, à la faveur d'un message dont la forme serait minimale.

On connaît la sympathie relative et étonnante de Barthes pour Loti, en partie fondée sur le constat que l'œuvre approche sous certains aspects du neutre littéraire qu'il a théorisé. Mais, comme le relève Marie-Jeanne Zenetti, la transparence qui est entendue chez Barthes n'est pas celle de Rousseau. Elle n'exprime pas le degré d'intériorité qui « porte[rait] en elle le désir d'une écriture offrant un accès singulier à l'âme de l'auteur, livrée sans fards et sans masques au regard du lecteur parce qu'elle trouverait les mots justes, seuls capables de la rendre enfin lisible⁸⁵. » Il y a ici changement de registre. Il s'agit moins de l'expression d'une âme (origine : un auteur réel) que celle d'un langage (origine : une forme littéraire). En cela, la perspective est complètement inversée. Et ce retournement fait poindre à l'horizon les deux feuillets du paravent auctorial. Chez Rousseau, plus grande est la transparence de l'écrit, plus

⁸⁵ Marie-Jeanne Zenetti, « Transparence, opacité, matité dans l'œuvre de Roland Barthes, du *Degré zéro de l'écriture à L'Empire des signes* », *Appareil* [En ligne], n° 7 (La transparence), 2011, p. 3, consulté le 19 avril 2019, URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1201> ; et cette section de l'étude réfère à son analyse de la transparence barthésienne.

l'auteur est ou se voudrait visible ; inversement, la transparence barthésienne le rend minimalement perceptible. En gardant à l'esprit qu'il s'agit d'une utopie, la parole transparente appliquée à l'écriture correspond chez Barthes à un refus du style, d'une voix propre et « personnelle » accordée à l'écrivain. S'il s'agit en soi, par défaut, d'une forme littéraire, elle est celle que suppose le choix de sa négation : une paradoxale « manière stylistique » révélée par effacement, occultée par transparence, qui abolit les ambiguïtés de lecture et rend non avancées les interprétations.

La « transparence » de l'écriture aurait ainsi deux conséquences. La première consiste en ce que Barthes nomme une « instrumentalité » du langage : parfaitement lisible, l'écriture transparente s'efface *en tant qu'écriture*. La seconde caractéristique de l'écriture transparente tient à sa manière d'interdire l'obscurité et l'équivoque, laquelle a pour effet de bloquer l'interprétation. En effet, une « parole transparente » implique une écriture qui ne ferait plus « écran », mais qui s'effacerait au profit du message⁸⁶.

Pareille écriture ne semble permettre que l'univocité, tout au plus la paraphrase. Transitive, elle éclipse le langage pour ne laisser voir que le message. Fonctionnelle, elle montre tout du réel et de la pensée (objets, idées), ne cache pas d'intention, n'est pas « marquée » par l'opinion, l'histoire ou l'idéologie (doxa).

Tout comme le spectateur observe le paysage derrière la vitre et en oublie le verre, l'écriture transparente se fait oublier au profit de ce qu'elle cherche à dire. La transparence en ce sens ne serait qu'un nom donné à un effacement du langage au profit de la chose dite, qui aurait pour conséquence que le lecteur ne s'arrêterait plus aux mots — à la vitre — mais accèderait par-delà aux idées et aux objets dont ils sont le signe⁸⁷.

Même si Barthes recourt à l'équation mathématique pour associer cette transparence à un degré zéro de l'écriture, il se résout à n'y voir qu'un horizon inaccessible. Aucune littérature n'est strictement comparable à ce qui est étranger à

⁸⁶ *Ibid.*, p. 4. L'auteure souligne.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 5.

la connotation, puisque c'est l'opacité et non la transparence qui définit dans son essence la littérature. D'évidence, ni la parole, pas toujours limpide, encore moins son écriture, ne sont jamais entièrement transitives. La vitre n'est pas claire : un voile y est formé, le locuteur y est *marqué* dans son langage et dans l'Histoire. Aussi, parole et écriture se voient toujours par ailleurs interprétables : le voile est un style, même issu du procès de sa négation. Si sous sa *forme* pure, le degré zéro de l'écriture a de quoi mettre en péril la littérature, il se fait fort d'en stimuler la compréhension⁸⁸. En revanche, l'auteur Loti demeure emblématique de cette manière singulière de retrait du sujet dans l'écriture et ce constat incite l'analyste à en chercher l'explication. Chez Loti : il ne se passe rien⁸⁹. Selon Barthes, en parlant d'*Aziyadé* : rien que des insignificances⁹⁰ avec un discours sur le temps qu'il fait⁹¹, mais aussi la plus retorse des logiques d'écriture par qui se voit faisant partie du tableau. L'auteur démodé, passéiste, fin de siècle, à force d'être nostalgique, en s'effaçant du décor, de la scène,

⁸⁸ Voir *ibid.*; pour une perspective historique, voir Jean-Gérard Lapacherie, « Du moment épistémique de l'écriture (1947-1983) », *Poétique* [En ligne], vol. 3, n° 159, septembre 2009, p. 259-274, consulté le 16 avril 2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-3-page-259.htm>.

⁸⁹ « Ce qui est raconté, ce n'est pas une aventure, ce sont des *incidents* : [...]. [...] [C']est ce qui peut être à *peine* noté : une sorte de degré zéro de la notation, juste ce qu'il faut pour pouvoir écrire *quelque chose*. » : Roland Barthes, « Pierre Loti : "Aziyadé" », dans *NEC*, *op. cit.*, p. 166. L'auteur souligne.

⁹⁰ « Loti — ou Pierre Loti — excelle dans ces insignificances (qui sont bien en accord avec le projet éthique du livre, relation d'une plongée dans la substance intemporelle du démodé) : une promenade, une attente, une excursion, une conversation, une *séance de Karagueuz*, une cérémonie, une soirée d'hiver, une partie douteuse, un incendie, l'arrivée d'un chat, etc. : tout ce plein dont l'attente semble le creux ; mais aussi tout ce vide extérieur (exteriorisé) qui fait le bonheur. » : *Ibid.*, p. 166-167. Je souligne.

⁹¹ « Le *rien* ne peut être pris par le discours que de biais, en écharpe, par une sorte d'allusion déceptive ; c'est, chez Loti, le cas de mille notations ténues qui ont pour objet, ni une idée, ni un sentiment, ni un fait, mais simplement, au sens très large du terme : *le temps qu'il fait*. [...] On comprend alors la complicité qui s'établit entre ces notations infimes et le genre même du journal intime [...] : n'ayant pour dessein que de dire le *rien* de ma vie (en évitant de la construire en Destin), le journal use de ce corps spécial dont le "sujet" n'est que le contact de mon corps et de son enveloppe et qu'on appelle *le temps qu'il fait*. » : *Ibid.*, p. 167-168. L'auteur souligne.

tout en ne cessant jamais de s'y mettre, pourrait être moderne, « car vouloir être “celui qui fait partie du tableau”, c'est écrire pour autant seulement qu'on est écrit : abolition du passif et de l'actif, de l'exprimant et de l'exprimé, du sujet et de l'énoncé, en quoi se cherche précisément l'écriture moderne⁹². »

2.5. LE DRAPÉ DU GISANT

Lorsqu'un écrivain fait remarquer qu'une momie pharaonique⁹³ lui ressemble, les critiques littéraires les plus avisées n'ont aucun mal à comparer l'immobilisme de ses espaces d'auteur à un tombeau⁹⁴. Quand l'œuvre a par ailleurs cédé, par la rêverie, à l'image du château, la pyramide abrite alors un gisant.

Toute sa vie, Julien Viaud s'efforce d'arrêter le temps : par le piano qui le sublime ou le dessin qui le fait émerger de dilettante à *reporter*, par l'art photographique dont il tâche avec brio les premiers balbutiements ou par les photos de son moi qui rarement le satisfont, malgré le nombre excessif de prises, de poses. Comme si l'instant figé l'éternisait par l'image, prolongeait dans le temps son corps et sa renommée, malgré leur caractère illusoire. Telle est l'espérance de Sisyphe à qui Loti s'est comparé pour signifier sa façon de résister à l'angoisse de la mort⁹⁵.

[O]n voit Loti s'épuiser dans la recherche et dans la reproduction de doubles improbables et de copies montrant que l'original est perdu, qu'il n'y a probablement jamais eu de modèle, étant donné que la représentation ne peut être rendue qu'au point de disparition du réel opérée par elle. Il y a plus (ou moins) encore. Un peu plus et la « chose en soi », la réalité nue perd aussi sa « teneur en réel ». Autrement dit, mais cela revient au même (et strictement ne mène à rien), le réel est sans réalité, nous obligeant de la sorte à conclure avec

⁹² *Ibid.*, p. 174.

⁹³ Loti est fasciné par la grandeur de la culture égyptienne, par ses momies et ses pharaons. Il se découvre un profil ressemblant à Ramsès II (Sosestris) et se fait photographier le personnifiant.

⁹⁴ Voir Alain Buisine, *Tombeau de Loti*, *op. cit.*, p. 275-398.

⁹⁵ Voir Alain Quella-Villéger, *Pierre Loti. Une vie de roman*, *op. cit.*, section « Je ne lis jamais ! », n. p. ; qui cite une lettre à Oirda de janvier 1893.

un soupçon de tautologie que la réalité n'est que ce qu'elle est. Partout où sa représentation n'est pas⁹⁶.

Pendant que l'amas de souvenirs exotiques le ramène à l'enfance, au temps où naît sa manie d'accumuler des objets, et pendant qu'il s'adonne à pérenniser son image, à engranger le réel en le fixant sur un support photographique, sa recherche narrative le fait se blottir dans un trouble doublé d'apaisement « temporaire » : des moments suspendus notés avec nombre de points de suspension. Loti n'en finit pas de retarder sa propre mort par angoisse du néant. « [C]omme si tous les "romans" de Loti n'avaient pour fin que de prendre congé. L'origine en écriture est un adieu. Le but est de (bien) finir⁹⁷. » Comme si le libellé palimpseste du journal, issu d'un imaginaire obsessionnel et morbide, pouvait transmuter le funeste en sublime par la monotonie de la répétition, avec le cliché littéraire et autres procédés d'image en surimpression. Comme si l'écrivain pouvait ne retenir la vie qu'en exaltant sa propre perte.

Tout au long de l'œuvre de Pierre Loti où se mêlent intimement vie personnelle et imaginaire littéraire, on trouve donc la douloureuse quête du temps que l'on cherche à retenir avec toujours les mêmes mots répétés : reliques, désespérance, désenchantement, nostalgie, souvenir, néant, mort. Cette quête s'allie indéniablement à la fidélité que Loti porte aux personnes, mais aussi aux lieux, aux objets, à des sensations palpables ou impalpables, à son enfance, sa jeunesse, son aspect physique. Et tous les sens en éveil, il va parcourir sa vie en essayant de conserver en lui-même intact, tout ce qui lui est le plus précieux, tout ce qui fixe le temps [...]⁹⁸.

Alors Loti, assidu, prend la peine de noter tous ses rêves nocturnes, non pas tant à la recherche d'un paradis perdu ou d'un espace transcendant, que pour pouvoir pénétrer son propre mystère. Le gisant qui l'attend, pierre froide et sculptée séparant l'être du néant, il l'imagine drapé d'une plissure qui ressemble à l'inconscient.

⁹⁶ Éric Fougère, *Aspects de Loti. L'ultime et le lointain*, op. cit., p. 150. L'auteur souligne.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 148-149.

⁹⁸ Noëlle Ribière, « La recherche d'un temps immobile », dans *Loti en son temps*, op. cit., § 31.

Les paroles que la voix prononça, retrouvées ensuite au réveil, se suivaient incohérentes et dénuées de sens ; là, au contraire, elles m'avaient paru d'une profondeur apocalyptique, formulant des révélations supérieures... Dans le rêve, peut-être est-on plus lucide pour les mystères, plus capable de pénétrer dans les dessous insondés des origines et des causes⁹⁹...

Ainsi, sa peur de disparaître inspire à tout moment son combat contre le temps.

Déjà, il se voit condamné par la vieillesse décrépite, par la mort et l'oubli. Et comme il a perdu la foi de ses ancêtres, sa voix oscille entre l'affliction du vaincu et la jubilation du conquérant, puisqu'il a choisi de lutter en héros contre le désespoir. Son voyage à Jérusalem n'a pas produit l'illumination qu'il avait espérée, mais l'œuvre reste traversée par une curieuse, diffuse et vaine espérance.

Ce n'est pas une espérance chrétienne ou religieuse au sens de culte à rendre à une divinité ; c'est seulement la conscience de quelque chose qu'il appelle Divin, faute d'un autre mot. Il veut passer, avec respect, mais passer tout de même, par dessus [sic] tous les dogmes et les révélations pour ne s'arrêter qu'à l'Espérance. Et derrière cette espérance, se profile toujours l'ombre d'un Christ qu'il ne peut se résoudre à abandonner¹⁰⁰.

D'ailleurs, son attrait général pour les voyages semble répondre à une quête existentielle tout à fait moderne au temps de la mort de Dieu (1882). Par contre, si du déicide il cherche à colmater le vide, il ne renonce pas tout à fait au sacré. En cela, Loti et Rilke se rejoignent. Sophie Basch a raison de rappeler qu'Edmond Jaloux, spécialiste du poète pragois, a osé le premier cet étonnant rapprochement.

[D]e notre côté, nous pourrions (...) comparer Rilke à un certain Loti, mais un Pierre Loti qui eût été à la fois allemand et slave. Je sais bien que cette comparaison vous paraîtra absurde ou qu'elle vous fera sourire ; tout simplement parce qu'on ne lit plus guère Pierre Loti et qu'à beaucoup il fait l'impression d'un écrivain démodé. Je n'insisterai donc pas, quoique, enfin, dans ce tremblement de Loti vis-à-vis des êtres et des choses, dans cette appréhension de la mort, dans cette façon de considérer la vie comme enfoncée déjà dans le nocturne et dans les rêves de l'au-delà ; dans cette poursuite obscure d'un

⁹⁹ Pierre Loti, *Le livre de la pitié et de la mort*, op. cit., p. 270.

¹⁰⁰ Rolande Leguillon, « Loti et la peur du néant », dans *Loti en son temps*, op. cit., § 14.

introuvable Dieu, on puisse trouver une correspondance évidente et lointaine avec le Rilke des *Cahiers et des Histoires du Bon Dieu*¹⁰¹.

En effet, *Le Livre de la Pitié et de la Mort* (1891) de Loti, qui « est entièrement constitué de ces brefs témoignages sur le temps qui passe et ne reviendra plus [...] rappelle, ou plutôt annonce *Le Livre de la Pauvreté et de la Mort* écrit pas Rilke à Paris en 1903, conjointement aux *Cahiers de Malte Laurids Brigge*¹⁰². » Deux héros en souffrance, terrassés par l'idée de la mort, se partageant différemment entre l'être de chair et celui du langage et de l'esprit. Deux œuvres fascinantes. Deux écrivains incompris : paradoxaux et polarisés comme sait l'être le paravent auctorial.

3. LE MOUCHARABIEH

*Cette cloison qui nous sépare du mystère des choses
et que nous appelons la vie.*
Victor HUGO¹⁰³

Je parle à la porte, mais le mur doit entendre.
PROVERBE AFGHAN¹⁰⁴

*Nos vies sont inutiles, trouées, impalpables :
notre seule volupté consiste à nous en improviser une autre.*
Alain BOSQUET¹⁰⁵

*Chaque bon architecte est forcément un bon poète.
Il doit être un grand interprète original de son temps, son jour, son âge.*
Frank LLOYD WRIGHT¹⁰⁶

Après ceux métaphoriques de Rilke et Loti, un troisième paravent, plutôt référentiel, impose ici sa pertinence. Le mouscharabieh, véritable cloison d'un bâti

¹⁰¹ Edmond Jaloux, *La Dernière Amitié de Rainer Maria Rilke. Lettres inédites à Madame Eloui Bey. Avec une étude par Edmond Jaloux*, Paris, Robert Laffont, 1949, p. 64-66 ; cité par Sophie Basch, « Constantinople, dernière », dans Pierre Loti, *Constantinople fin de siècle*, préfacé et édité par Sophie Basch, Paris, Éditions Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », 1991, p. 21-22.

¹⁰² *Ibid.*, p. 20.

¹⁰³ Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, coll. « Folio XL », 2017.

¹⁰⁴ Proverbe tiré de URL : <https://citation-celebre.leparisien.fr/citations/221>.

¹⁰⁵ Alain Bosquet, *Interview 70*, Paris, Éditions du Rocher, 2001, p. 79.

¹⁰⁶ Frank Lloyd Wright, *L'avenir de l'architecture*, trad. de l'américain par Georges Loudière et Mathilde Bellaigue, préface de Patrice Goulet, Paris, Linteau, 2003.

matériel, outille l'exploration du paravent auctorial par son histoire et sa phénoménologie dans un contexte où l'exotisme prend au sein de ce mémoire une part significative ; et il introduit au thème principal du roman y attenant. Comme objet architectural, il renvoie communément à un écran de bois tourné ornant les édifices traditionnels arabes et d'usage répandu dans l'Empire ottoman¹⁰⁷. Supplantant sa fonction esthétique, la plus apparente, peut-être la moins essentielle, il aura surtout servi à dresser un « voile islamique architectural », un « presque-mur-séparateur » entre l'intime du foyer et le monde extérieur. Il est cet agencement de surfaces trouées entourant un espace potentiellement anxiogène où des regards prisonniers surveillent sans être vus (l'inverse du *Panopticon* de Foucault¹⁰⁸), et que pourtant on associe au confinement et à la soumission, celles des femmes stigmatisées par les préceptes coraniques et le harem historique. Donc, un lieu paradoxal de dominance impuissante¹⁰⁹. À l'égard de l'Orient, pour les Occidentaux, il est devenu un fantasme d'exotisme sensuel, même de libertinage. En pays islamique, il a plutôt servi de prolongement au voile séparant le sacré du profane et plaçant plutôt la femme du côté de la décence.

Pourtant, le moucharabieh naît d'un usage infiniment plus pragmatique. Le mot égyptien *masrabiya* par ses racines arabes (*sariba* : boire et *micharaba* : cruche) signifie « lieu de consommation » en raison de sa fonction première : enclaver

¹⁰⁷ Par extension, il est fabriqué avec d'autres matériaux (ex. : métaux et minéraux) et connaît de multiples appellations selon ses variantes locales et techniques.

¹⁰⁸ Voir Bechir Kenzari et Yasser Elsheshtawy, « The Ambiguous Veil: On Transparency, the Mashrabiy'a, and Architecture », *Journal of Architectural Education* (1984-) [En ligne], vol. 56, n° 4, May 2003, p. 23, consulté le 24 octobre 2018, URL : <https://www.jstor.org/stable/1425683>.

¹⁰⁹ *Ibid.*

l'espace destiné à refroidir l'eau de boisson, un résultat dû à l'effet combiné des courants d'air (intensifiés par les mailles de l'écran) et de l'argile poreuse des pots d'eau qu'on y déposait pour que, par évaporation, le liquide à boire refroidisse et que la maison fraîchisse ventilée sous la lumière tamisée. Incidemment, le moucharabieh a pu signifier le lieu même où s'abriter, se protéger du soleil et de la pluie ; et, du refuge, est allé jusqu'à représenter un espace enserré de lits rembourrés pour le confort intime et frais, et la vue. Donc, avant d'être cet objet esthétique, cet instrument idéologique de l'Islam ou fantasmatique de l'Occident, il a été fenêtre, rideau, climatiseur et réfrigérateur¹¹⁰.

D'origine cairote¹¹¹, et d'abord destiné aux nantis, il foisonne au Caire et s'y développe par le fait d'artisans qui, variant les motifs permis par l'Islam, affinent leur technique et transforment le bois rare et précieux en œuvres d'art. Les moucharabiehs subsistent là plus qu'ailleurs, à comparer à Istanbul où ils ont presque totalement disparu¹¹². Il arrive également qu'ils soient associés à la mort. Comme cénotaphes en bois, dans une mosquée, les moucharabiehs délimitent et surmontent l'espace où les tombeaux d'imams se referment sur eux-mêmes tout en permettant l'hommage.

¹¹⁰ Pour l'histoire et la technique artisanale, voir John Feeney, « The Magic of The Mashrabiyas », *Saudi Aramco World* [En ligne], July/August 1974, n. p., consulté le 31 octobre 2018, URL : <https://archive.aramcoworld.com/issue/197404/the.magic.of.the.mashrabiyas.htm>.

¹¹¹ Le ferment de la nouveauté cairote pourrait être ottoman ; voir Thomas Cazentre, « Une esthétique du fragment : moucharabiehs et ornements architecturaux », dans *Le Caire sur le vif. Beniamino Facchinelli photographe (1875-1895)* [En ligne], Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2017, § 3, consulté le 15 mai 2018, URL : <http://journals.openedition.org/inha/7791> ; qui cite André Raymond (dir.), *Le Caire*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2000, p. 338.

¹¹² Voir Philippe Panerai, « Immeubles au Caire et à Istanbul », *Égypte/Monde arabe* [En ligne], Première série, n° 6 (Des espaces qualifiés 2), 1991, consulté le 1^{er} mai 2019, URL : <http://journals.openedition.org/ema/441>.

À Sanaa, on les appelle *qafaṣ* : le mot évoque la cage des oiseaux, le réseau et le grillage, comme si l'on voulait capter quelque chose de l'aura des personnages enterrés là, tout en la mettant à distance. Le haut de ces cages est sculpté à jour, et de petites portes permettent de voir l'intérieur ; la pierre tombale est ainsi visible, mais isolée. Rapport modulé entre dehors et dedans : toujours cette idée d'honorer et de protéger, d'échanger et de défendre¹¹³.

Or, en dépit de ses variantes architecturales, il s'agit d'un dispositif dont l'ambiguïté est surtout révélée par sa transparence, de par son histoire et sa phénoménologie¹¹⁴. Le mot transparence en arabe (*shafafiya* de la racine *shaffa*) renvoie à un voile ou à un rideau (vêtement ou tissu) à ce point délicat que ce qui est derrière lui reste visible. D'ailleurs, la transparence architecturale trouverait son origine et sa signification dans le tissage et non dans le verre. Les plus anciens peuples (ex : Assyriens, Perses, Égyptiens) consolidaient et réchauffaient les murs de leurs tentes ou bâtiments avec du tissu, les décorant avec tricots, broderies et tapisseries. Les matières textiles, remplacées plus tard par d'autres matériaux, notamment par le bois, se seraient prolongées dans les moucharabiehs. La transparence liée au tissage doit par ailleurs être comprise en lien avec le sacré. Les premiers moucharabiehs pourraient être issus de la pratique sémitique consistant à couvrir les choses saintes, ce que confirme la linguistique arabe. Le mot *haram* (saint) a la même racine que le mot femme (*hurma*) et que le mot interdit (*haram*). Le mot harem, en tant que pluriel de *hurma*, réfère à un lieu sacré et séparé, destiné aux femmes. Par contre, ce voile couvrant le sacré le dissimule avec l'intention du contraire, soit de le

¹¹³ Voir Guillemette Bonnenfant et Paul Bonnenfant, « Les moucharabiehs des morts », dans *L'art du Bois à Sanaa : Architecture domestique* [En ligne], Aix-en-Provence, Institut de recherches et d'études sur les mondes arabes et musulmans, 1987, p. 170-185, consulté le 31 octobre 2018, URL : <http://books.openedition.org/iremam/3167>.

¹¹⁴ L'analyse qui suit, pour l'essentiel, est tiré de Bechir Kenzari et Yasser Elsheshtawy, « The Ambiguous Veil », *art. cit.*

découvrir. Le voile (*hidjab*) est pour l'Islam une réalité tout à la fois sociale, politique et mystique.

Dans la société musulmane, une notion emblématique synthétise et matérialise le jeu à la fois social et symbolique des voiles : le *hidjab*, du verbe *hadjaba*, « dérober aux regards, cacher ». Le *hidjab* désigne plusieurs choses : le voile, le mur, les codes sociaux qui séparent la femme de l'homme, le rideau qui sépare le souverain de la cour, le voile qui sépare l'homme de Dieu, l'amulette qui protège les hommes d'influences psychiques et magiques négatives¹¹⁵.

Par le sacré, le voile appelle un dévoilement (*kashf*), car existe une relation dialectique entre le voile (son cloisonnement) et la transparence. Alors ne sont absolues ni l'opacité ni la transparence du mouscharabieh. Son voile correspond au dépassement ambigu de la matérialité de l'écran, qui conduit à l'expérience du dévoilement. Sa perforation renvoie à la levée du voile entre l'homme et le monde ainsi qu'au besoin en soi de surmonter les limites de l'intelligence par une illumination ou une épiphanie. L'Ouvert de Rilke obéit à la même mouvance. Et il est significatif que ce dernier ait reconnu que son appel poétique à l'Ange, à penser en dehors de toute religion, partage plus avec l'islam qu'avec le christianisme à cause de ses schèmes inclusifs et globalisants rejettant tout dualisme. Quant à Loti, par sa fascination pour l'habit turc et son désir de l'endosser à la moindre occasion, ce voile-vêtement incarne pour lui l'écran qui le montre/sépare de lui-même et des autres. À l'opposé, la femme voilée, par son vêtement dissimulateur, transporte avec elle sa maison entière que l'imaginaire islamique assimile à une tente¹¹⁶.

¹¹⁵ Patrick Ringgenberg, *L'univers symbolique des arts islamiques*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 393.

¹¹⁶ Voir Jean-Charles Depaule, « Le vêtement comme métaphore ? », *Égypte/Monde arabe* [En ligne], 1^{re} série, n° 3 (Médiateur et métaphores 2), 1990, § 38, consulté le 30 avril 2019, URL : <http://journals.openedition.org/ema/228>. Pour le détail technique et l'histoire de la tente turque, voir Jean Cuisenier, « Une Tente turque d'Anatolie centrale », *L'Homme* [En ligne],

En tant qu'enveloppe supplémentaire permettant à une femme un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, sans quitter, en quelque sorte le « dedans », le vêtement-voile s'oppose en revanche au système vestimentaire masculin qui n'a pas tant la fonction de cacher que d'exposer, l'homme (se) montrant, « vers l'extérieur » — et je pense à ces robes d'or que jadis les souverains offraient à leurs bâtisseurs et à leurs poètes en reconnaissance de leur zèle¹¹⁷.

En revanche, Loti semble intégrer, en les superposant, les deux perspectives que la pensée islamique et la sémiologie accordent d'ordinaire aux vêtements orientaux, en un paradoxal féminin/masculin. D'une certaine manière, Julien Viaud dissimulé sous son identité turque traîne aussi avec lui sa maison islamique.

Pour comble du paradoxe, le mouscharabieh qui symbolise en ce mémoire, avec le mur, le tissu et la peau, ce paravent de l'écrivain incarnant une frontière à l'intérieur de soi et en regard du monde, s'avère par ailleurs souvent comparé, en tant que dispositif architectural, à une seconde peau des bâtiments. La métaphore est réversible et sans limites.

t. 10, n° 2, 1970, p. 59-72, consulté le 9 décembre 2019, URL : https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1970_num_10_2_367126.

¹¹⁷ Jean-Charles Depaule, « Le vêtement comme métaphore ? », *art. cit.*, § 38.

CHAPITRE III

LA TRANSPARENCE/OPACITÉ DE L’ÉCRIT DE SOI

1. QUAND UN PARAVENT AUCTORIAL SE FAIT TURC

Qui veut connaître les Turcs ?

Les voici bien différents de l'idée qu'on s'en est faite.

Prince Charles-Joseph DE LIGNE¹

*Les moyens de transport rapide et de communication
ont fait de notre merveilleuse terre un village,
mais nous demeurons étrangers les uns aux autres,
fragmentés par nos frontières, nos religions, nos races, nos idéologies, nos cultures.*

Pierre RABHI²

*Si tu éprouves le désir d'écrire, et nul autre que l'Esprit n'en détient le secret,
tu dois maîtriser connaissance, art et magie : la connaissance des mots et leur mélodie,
l'art d'être sans fard, et la magie d'aimer ceux qui te liront.*

Khalil GIBRAN³

Avec pour outil le paravent auctorial et avec Rilke et Loti comme archétypes imageant sa polarité intrinsèque, j'ai cherché à mieux me connaître et à me *situer* comme auteure à l'intérieur d'un projet créatif assez baroque pour incarner la plus grande distance possible avec ma propre vérité sans renoncer à marquer ma présence dans le texte, à illustrer de quelque façon mon *intention* de « m'écrire ». Il m'a fallu, pour mener l'expérience, me placer en position d'étrangeté et me rendre multiple. Rien de plus étranger à moi que la Turquie. Et rien de plus dépaysant narrativement, en tout cas pour moi — peut-être aussi pour le lecteur —, que de confronter le monologue intérieur d'une voyageuse fictionnelle à son journal intime/de voyage où elle s'invente un double scénariste en train d'écrire un biopic sur un troisième personnage (fictionnel) tenu pour être une héroïne de la vraie Histoire. Aussi, je me

¹ Jules Champfleury, *Le musée secret de la caricature*, Paris, E. Dentu Éditeur, 1888, p. 3.

² Pierre Rabhi, *Conscience et environnement*, Paris, Éditions du Relié, coll. « Relié Poche », 2008.

³ Khalil Gibran, *Le sable et l'écume. Aphorismes*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités Vivantes Poche », 1990.

suis fait le pari audacieux de me retrouver tout entière à travers ce dédale. Malgré une imparfaite concordance, mon projet ressemble fort à celui du Rilke des *Carnets*. Et quand je prends la posture de l'écrivaine-personnage exhibitionniste et tenaillée par l'exotisme, j'emprunte aussi un peu la voie de monsieur Loti, sans vraiment déroger de mon ambition « mur à mur » d'être moi-même en m'écrivant, telle que me voulant et me pouvant écrire. Ici, la tautologie n'est pas inutile. Pour que le roman *Le Moucharabieh* se livre à cet exercice d'auto-exotisation, le paravent que forment indissociablement mon écrit et ma praxis auctorial s'est donné le loisir de se faire turc. Certes, il a contribué à la compréhension pratique que je puis avoir de moi-même comme auteure, mais il interroge encore à savoir si le paravent auctorial de l'écrit de soi (de type autofictionnel) ne serait pas un peu « turc » de nature. À défaut de clore la question, ce mémoire essaie d'en poser les jalons.

Tout voyage débute, se déroule et finit, même sous forme allégorique, au moyen de l'observation. Si, a priori et de quelque façon, pour n'avoir aucun lien avec la Turquie, je parviens à *incarner* mon paravent auctorial de l'écrit de soi avec quelque chose de turc, je mérite, comme auteure, d'être qualifiée d'exote ou de pseudo-exote — ici, sans réel embarras du fait de ce péjoratif. Par la présence de ce thème dans mon écrit, on me reconnaîtra à tout le moins concernée par l'exotisme, si ce n'est impliquée dans ses manifestations. En direction de la Turquie, le voyage exotise (de la racine gréco-latine *exo* : étranger/au dehors) en ce qu'il va au-delà de ce qu'il est censé connaître. À cheval sur la métaphore — à pied, en avion ou par bateau dans le roman —, j'emprunte à Leonid Heller, théoricien de l'exotisme après Segalen,

Todorov et les autres, l'essentiel de son analyse ainsi que sa définition pour en tirer un comparable.

Osons une définition quasi tautologique qui met en lumière non pas la sémantique mais les relations fonctionnelles des termes entre eux. On dira que l'acte de perception/description/(re)constitution du monde est marqué par l'exotisme lorsqu'il sert à exotiser son objet, c'est-à-dire à le doter de caractéristiques considérées comme exotiques dans le milieu culturel au sein duquel l'acte en question est accompli⁴.

Or, l'acception commune du vocable « exotique », d'abord réservé aux plantes et limité à désigner ce qui n'est pas du pays, a signifié successivement — et se rapporte parfois indistinctement à — : 1 / un goût de fuir le connu pour l'étrange/étranger, d'où s'ensuit au XIX^e siècle une mode et un courant littéraire ; 2 / une panoplie de clichés allant du kitsch à la parodie, soit le danger permanent de l'exotisme ; 3 / une curiosité pour l'aventure après que le récit de voyage ait introduit l'appel du risque, le fantasme de la transgression, l'attrait du mystère et de la subjugation par le pouvoir et la beauté. L'exotisme dont se réclame, en se faisant turc, mon paravent auctorial peut ainsi puiser tous azimuts dans la diversité de ses formes simultanées ou complémentaires. Par conséquent, en suivant Heller qui ne vise pas l'exhaustivité, j'entends l'exotisme comme : 1 / mise à distance spatiale ou temporelle [voyage ou itinéraire en pays lointain] ; 2 / mise en absence [départ pour exister ailleurs et autrement, par l'imagination, même la féerie] ; 3 / mise en étrangeté [recherche au loin de soi et de son naturel] ; 4 / défamiliarisation par l'extraordinaire [étonnement et retour au soi connu et à l'habituel face au

⁴ Leonid Heller, « Décrire les exotismes : quelques propositions », *Études de Lettres* [En ligne], n°s 2-3 (Exotismes dans la culture russe), 2009, § 3, consulté le 2 octobre 2016, URL : <http://edl.revues.org/447>.

différent] ; 5 / extériorisation et réduction de l'Autre à des manifestations extérieures [regard externe, relativiste, subjectiviste, constructiviste]. Ainsi, l'exotisme d'un paravent — qualifié de *turc* en l'occurrence — semble *pensable* pour caractériser l'écrit de soi et côtoyer de surcroît d'autres notions concurrentes ou complémentaires comme l'orientalisme, l'édenisme, l'utopisme, le primitivisme et le régionalisme, ici le turquisme.

Le roman *Le Mouscharabieh* entre sciemment dans cet univers de l'étranger et de l'étrange, issu en ce cas-ci du fantasme angoissé de la transgression. Y abondent clichés et préjugés parfois teintés d'un racisme que je réprouve absolument et qui est loin de me représenter, mais qui illustre trop bien la tentation du repli en présence de l'Autre et que contient en germe l'exotisation. En considérant Heller, qui expose admirablement la théorie moderniste de l'exotisme, devient prévisible que mon double narratif, en sa qualité d'auteure exote, se révèle : 1 / escarpiste [motivée par le désir d'échapper au spleen ou à la monotonie de l'existence] ; 2 / activiste esthétique [désireuse de poétiser le monde et de le libérer des stéréotypes — sans garantie de réussite] ; 3 / « défamiliarisante » ou auto-exotisante [sensible à l'étrangeté du monde ou de soi au cœur du quotidien] ; 4 / observatrice [conditionnée par ses outils de perception : sa sensibilité, son intellect et sa culture] ; 5 / transformatrice [laissant comme observatrice une trace sur l'observé : sur elle et sur le monde] ; 6 / paradoxale dans son identité [valorisée sans être connue : se cachant et se montrant, obéissant aux désirs du moi et préservant l'altérité en se réfugiant dans le mystère] ; 7 / ambivalente quant à la réalité [traversée par le doute :

rêve, hypnose, alcool, drogue, état second quant à la cohérence du réel] ; 8 / exploratrice [en déplacement vers des contrées lointaines, aussi dans le temps] ; 9 / romancière du « transport » [attachée aux récits bucoliques ou de voyage, aux utopies, fééries et contes fantastiques] ; 10 / ornementale, narrative et allégorisante [pittoresque, onirique, sensitive et symbolique]. La théorie postmoderniste de l'exotisme a pu réévaluer et rejeter le modèle moderniste accusé de colonialisme, de racisme et d'eurocentrisme : une résistance à l'Autre que Rilke et Loti ont, dans leur vie et leurs écrits, exprimé différemment. Par contre, la « grille » moderniste ne semble pas avoir perdu de son actualité. Utile à la démarche empruntée par ce mémoire, elle devient, par le voyage, une grille de lecture du roman y attenant.

Les éléments génériques, iconographiques, topiques du récit de voyage et de rencontre avec l'extraordinaire servent encore aujourd'hui à la fabrication de l'Altérité et de l'Étrangeté⁵.

En choisissant d'explorer l'ailleurs d'un paravent auctorial, en imageant avec un mouscharabieh quelque paravent « turc » de l'écrit de soi, je me mets en position d'observer et de « dévoiler » ce qui lie l'auctorialité à ma propre image d'auteure. Avec pour prémissse l'exotisme, ce chapitre explore par cas de figures l'opacité/transparence du paravent auctorial observable à travers le roman *Le Mouscharabieh*. Sous trois angles d'analyse : le point de vue (la perspective ou ce que voit l'auteure), le croisillon (ce qui la cache) et la percée (ce qui la montre), je tente d'opposer le premier feuillet du paravent (le pôle « expressivité » touchant l'aire de

⁵ *Ibid.*, § 10.

l'auteure réelle) à son second feuillet (le pôle « représentation mimétique/théâtrale » touchant l'aire de l'auteure imaginée/positionnée)⁶.

2. LE FEUILLET DE L'EXPRESSIVITÉ

2.1. LE POINT DE VUE : LE VOYAGE AU PAYS DE L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ

À la maison, on compte sur sa mère, en voyage, on compte sur les murs.
PROVERBE CHINOIS⁷

Jamais le lieu natal n'a lâché un poète.
Joseph VON EICHENDORFF⁸

Chaque voyage est le rêve d'une nouvelle naissance.
Jean ROYER⁹

*L'imagination est un vaste pays,
qui le parcourt s'égare aisément si la raison ne lui sert de guide.*
PROVERBE ORIENTAL¹⁰

*La paix intérieure supprime le principe même de l'existence,
qui est d'établir des hiérarchies, des désirs, des dégoûts.*
Alain BOSQUET¹¹

Le roman *Le Mouscharabieh*, quand on le qualifie d'écrit de soi — ce qui fait entendre chaque fois que le texte est davantage de type autofictionnel qu'autobiographique —, évoque d'emblée chez son auteure, vérité de La Palice, un souci de soi. De l'importance accordée au désir d'exprimer son moi authentique émane un souci d'un autre genre, une préoccupation : d'une part, la peur de ne pas se reconnaître dans l'écrit ou d'y être mal reconnue ; d'autre part, par réflexe d'autoprotection et/ou par fantasme de transgression, l'acquiescement à une entrée

⁶ À défaut d'être arbitraire, cette polarisation reste fragile pour illustrer une épaisseur (lieu de tension) où il suffirait de modifier à peine l'angle d'analyse pour que les thèmes abordés soient reclasés d'un pôle à l'autre. L'exploration du paradoxe à l'étude oblige à cet inconfort méthodologique.

⁷ Proverbe tiré de URL : <https://citation-celebre.leparisien.fr/citations/22422>.

⁸ Citation tirée de URL : <http://evene.lefigaro.fr/citation/jamais-lieu-natal-lache-poete-13321.php>.

⁹ Jean Royer, *La Main cachée*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1991.

¹⁰ Prov. tiré de URL : <https://proverbesdictons.com/l-imagination-est-un-vaste-pays-qui-le.html>.

¹¹ Alain Bosquet, *L'enfant que tu étais*, Paris, Grasset, 1982.

inéluctable dans un monde d'étrangeté. Le roman *Le Moucharabieh* « transpire » de cette angoisse de l'altérité en même temps que du désir de se mystifier. Le choix des thèmes : la gestion de la peur et l'appel du voyage, dont le texte est irradié par son fond et par sa forme, marque d'une pierre blanche mon propre « souci » d'auteure, quand je tente de poser la perspective générale de l'écrivain qui s'écrit. Faire de l'inquiétante étrangeté un voyage revient à abolir bon nombre de frontières, y compris celles d'approches ou disciplines séparées en une synchronie que l'allégorie d'un paravent auctorial *turc* peut se permettre, à condition de ne pas déroger de sa ligne directrice : une rencontre de soi avec l'altérité.

Dans sa dimension la plus immédiate, lorsque le trouble relève de la santé mentale, l'inquiétante étrangeté — schizophrénie ou psychose — est une aliénation intérieure provoquant une dérive de confusion, une perte de repères.

Un trait qui revient souvent est le sentiment que quelque chose bascule, une peur sourde, rampante ou plus nette ; l'impression d'être située dans un monde hostile ; la porosité des limites entre soi et le monde ; une confusion de la pensée qui peut affecter la langue elle-même.

Les personnes parlent du sentiment d'une aliénation intérieure, d'une étrangeté qui leur demeure énigmatique¹².

Il n'est pas nécessaire qu'une auteure en soit réellement atteinte pour exprimer ce ressenti, ce déséquilibre, soit la peur d'être confrontée à ce qui n'est pas soi — c'est-à-dire le besoin d'être confortée pendant sa praxis dans son espace interne par son

¹² Ellen Corin, « Entre le même et l'autre, l'altérité comme passeur », *L'information psychiatrique* [En ligne], vol. 89, n° 6 (Soi-même et les autres), juin-juillet 2013, p. 437, consulté le 29 avril 2019, URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2013-6-page-435.htm>.

Autre intime, puis de se protéger de l'Autre extérieur : de la critique, du monde et de la société — en vue de se (re)construire, en texte ou en image¹³.

De fait, en marge de l'aspect pathologique, la psychanalyse se penche sur cette consolidation de l'Autre intérieur et fait de l'inquiétante étrangeté l'incarnation de la peur infantile que le familier devienne méconnaissable.

Quelque chose alors dépasse le sujet, quelque chose qui vient d'ailleurs, d'un Autre qui impose son obscure volonté. L'angoisse qui s'insinue, qui envahit de son malaise vague, renvoie à celle originale du nourrisson, dépendant pour sa survie tant psychique que physique d'un extérieur qui lui échappe totalement.

L'inquiétante étrangeté, c'est quand l'intime surgit comme étranger, inconnu, autre absolu, au point d'en être effrayant¹⁴.

Il est singulier de constater qu'en associant l'angoisse relative à un danger extérieur à l'angoisse psychique et interne, Freud signale certaines occurrences du sentiment d'étrangeté¹⁵ qui correspondent à ce que nombre d'écrivains éprouvent, dont Rilke et Loti, à travers leur double textuel : présence terrifiante de monstres de l'enfance (menaces extérieures), perte d'identité du narcissisme primaire (l'auteur/enfant se voit étranger dans l'œuvre/miroir), automatisme de répétition (objets, obstacles et signes répétés ; pressentiments, superstitions), apparition de spectres (ceux du vécu), crainte de la mort (auctoriale) ou d'être enterré vivant (dans l'œuvre) et le sentiment de déjà vécu (à l'intérieur de la fiction). Évidemment, le mécanisme freudien n'est pas spécifique à l'écrivain.

¹³ En parallèle, la reconstruction psychiatrique peut être ainsi formulée : « On pourrait parler de l'élaboration d'une peau externe qui [...] protège du monde ambiant tout en permettant des échanges avec lui, et d'une enveloppe interne qui contient et rassure ou réconforte, qui permet de tenir » : *Ibid.*

¹⁴ Martine Menès, « L'inquiétante étrangeté », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence* [En ligne], vol. 2, n° 56 (Peurs et terreurs d'enfance), 2004, p. 21, consulté le 22 octobre 2019, URL : <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2004-2-page-21.htm>.

¹⁵ Voir Sigmund Freud, *L'inquiétant familial* [1921]. *Suivi de Le marchand de sable* (E.T.A. Hoffmann), trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, préface de Simone Korff-Sausse, Paris, Payot & Rivages [num.], coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011, n. p.

Das Unheimliche est au sens propre l'inquiet, le non-familier qui loge au cœur même du familier, c'est l'inquiétante intimité et l'intime inquiétude de l'être, de chacun de nous, sur son identité, sur la certitude de soi. C'est le « primitif » accroupi au foyer du « civilisé », c'est la superstition narguant la raison de l'être éclairé, c'est la violence des pulsions de l'esthète, bref, notre part d'ombre à tous. En d'autres termes, c'est l'étranger que nous nous découvrons être pour nous-mêmes lorsque la conscience se trouve débordée par l'inattendu, confrontée à un danger inhabituel, face à des émotions fortes imprévues que la raison n'a pas eu la possibilité de filtrer ou devant des actes, les nôtres, qu'elle ne comprend pas¹⁶.

Le roman *Le Moucharabieh* exprime un semblable envahissement et intègre quelques scènes de confusion impliquant la narratrice, notamment des dialogues avec des voix intérieures plutôt décalées, le tout chez elle concilié, à d'autres moments, par un besoin de disserter sur ces pseudo-phénomènes de dissociation, en une réflexion éclairée. L'ensemble rappelle la tension de l'écriture, évoquant, traduisant, en touches impressionnistes, l'inconfort de l'auteure et de ses doubles textuels à travers plusieurs mises en abyme. Le roman inscrit un désir de surreprésenter ce trouble intérieur éprouvé par l'écrivain, surtout quand il s'écrit. Des voix multiples coexistent : expression d'inquiétude et de tiraillement identitaires.

De leur côté, l'anthropologie, l'ethnologie et la sociologie s'intéressent à l'altérité imposée par la diversité des personnes, sociétés et cultures. Elles étudient les relations entre les entités tant collectives qu'individuelles. En Europe, au XIX^e siècle, la mode des voyages d'écrivains a introduit, par ses récits, une dimension nouvelle et *touristique* à l'exotisation, en tant que mouvement de soi vers le lointain, l'étrange/étranger ; et, de même quant à l'auto-exotisation, redéfinie ici dans le

¹⁶ Thierry Hentsch, « L'altérité dans l'imaginaire occidental : fonction manifeste, fonction occulte », *Revue d'histoire de l'Amérique française* [En ligne], vol. 59, n° 3 (Visages de l'altérité), hiver 2006, p. 350, consulté le 15 mars 2019, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/013084ar>.

contexte du voyage en tant que perception de soi comme étranger à lui-même, à sa propre patrie ou à l'ensemble des cultures. Les deux concepts sont à considérer ensemble. Une différence entre les deux : l'exotisation anthropologique (extérieure) possède une composante ethnique et géographique que n'a pas toujours l'auto-exotisation (intérieure).

Toute entreprise exotique est peut-être toujours déjà virtuellement auto-exotique, mais un changement s'est indéniablement produit. Une chose est de regarder, de confronter un monde exotique et, accessoirement, de se mettre en question, s'interroger, etc., face à un objet exotique (scénario classique de l'exotisme romantique) ; c'en est une autre de se déclarer « exoté » en tant qu'individu doté de capacités particulières, en l'occurrence celle d'éprouver l'expérience exotique. Le moi est placé au premier plan, devient objet et spectacle¹⁷.

Outre le désir d'exprimer et d'illustrer une certaine agitation intérieure, *Le Mouscharabieh* traduit en mots celui d'entrer dans l'aventure du voyage et dans la turbulence de l'orientalisme. Et si mon paravent d'auteure peut être qualifié de « turc », ce n'est pas principalement parce que l'action du roman se déroule en Turquie, mais parce que, voulant « m'écrire », je m'y auto-exotise et parce que je m'y éprouve. C'est donc en ce sens qu'il faut ici entendre « turc ». Quoi qu'il en soit, le paravent de ce roman prend pour cas de figure l'orientalisme littéraire du XIX^e siècle, sans les nuances distinguant les auteurs de ce courant¹⁸. Il se contente de poser, par la voie de l'allégorie, que l'appel identitaire de l'écrivain vers l'autre et l'ailleurs, dès ce moment particulier de l'histoire littéraire, a mis en scène une culture imageante

¹⁷ Michail Maiatsky, « Comme dans le ventre de sa marâtre. Essai sur l'auto-exotisation », *Études de Lettres* [En ligne], n°s 2-3 (Exotismes dans la culture russe), 2009, p. 297, consulté le 6 octobre 2016, URL : <http://journals.openedition.org/edl/445>.

¹⁸ Les récits de voyage (d'écrivains) forment, au XIX^e siècle, un genre littéraire dont la richesse est redevable à la diversité de ses représentants ; parmi eux nombre de Français, notamment Lamartine, Chateaubriand, De Nerval, Gautier, Flaubert et Du Camp.

du voyage donnant à lire ce que voit l'auteur qui s'écrit, soit une étrangeté.

Le Mouscharabieh, comme expérience d'écriture, m'aura permis d'observer et de reproduire la tension modélisée plus avant entre mon moi originel tenu pour authentique et ce qui ne serait pas moi dans mon écrit, soit cette altérité qui me montre et me cache, qui m'homogénéise et me singularise par le langage et le style, qui me rend anonyme et à la fois me stigmatise, pour finalement constituer ma perspective auctoriale : ce par quoi je serai ou non reconnue et me reconnaîtrai ou pas à travers le roman.

Scruter la métaphore rappelle que l'orientaliste retourne à son propre univers quand bien même il croit accéder à l'étrange(r) d'Orient ; et il fait remonter cette altérité à ses origines chrétiennes fracturées par l'Islam.

L'orientalisme s'affirme ainsi comme un retour aux sources, aux origines, comme le cheminement d'une renaissance, d'une quête de soi-même à travers l'image antinomique et mythique de l'Autre. Il faut « partir, pour renaître »¹⁹.

L'orientalisme du XIX^e siècle serait, selon David Vinson, une pensée occidentale qui, en quête d'elle-même, s'approprie un imaginaire intrinsèquement paradoxal — et que les siècles précédents ont fixé — pour asseoir son identité, marquer ses appartenances, sa culture triomphante. L'orientaliste typique, toujours plus ou moins fasciné et repoussé par la différence, y accède à partir de cet imaginaire (oriental) déjà fixé qui, en regard de lui-même, reste imperméable à l'Autre qui le met en danger.

Dans l'imaginaire collectif du XIX^e siècle, deux « Orients » dominent, se complètent et se contredisent : l'Orient du despotisme et de l'ignorance, l'Orient

¹⁹ David Vinson, « L'orient rêvé et l'orient réel au XIX^e siècle. L'univers perse et ottoman à travers les récits de voyageurs français », *Revue d'histoire littéraire de la France* [En ligne], vol. 104, n° 1, 2004, p. 74, consulté le 24 septembre 2018, URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2004-1-page-71.htm> ; référant à Jean-Claude Berchet, *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 14.

de la sensualité et du pittoresque. C'est Montesquieu et Leibniz d'un côté, « les mille et une nuits » et les guides touristiques de l'autre.

Ces deux regards, ces deux représentations, procèdent cependant d'une [sic] seul et même imaginaire, se retrouvent intimement liés dans la plupart des récits de voyage²⁰.

En particulier, les Turcs y sont depuis longtemps victimes de stéréotypes quant au despotisme, à l'ignorance et à la sensualité licencieuse²¹. Le pittoresque des récits européens sur la Turquie a par ailleurs beaucoup décrit Constantinople²². Le discours d'ouverture, quand il existe, est souvent annihilé par le contre-discours subjectif du référent culturel. En effet, il existe deux façons de voyager, répercutées, chez le voyageur, en une tension interne en présence de la différence, l'une étant plus ethnocentrique que l'autre : rechercher ailleurs son semblable sans risque identitaire ou plutôt viser le dépaysement pour se (re)construire ou se renouveler. La première manière rend possible le dénigrement de l'étranger par le regard d'une culture triomphante, alors que la seconde implique une curiosité adaptative plus ouverte à l'altérité. Aussi, Rilke et Loti répondent différemment à cette tension²³.

²⁰ *Ibid.*, p. 75.

²¹ Pour une étude de la persistance des stéréotypes sur la Turquie, voir Alain Servantie, « Les Turcs, entre l'exotisme du désir et l'angoisse de l'interdit dans les bandes dessinées », dans *Quaderns de la Mediterrània* [En ligne], IE-Med : Barcelone, vol. 8, 2007, consulté le 8 avril 2020, p. 157-168, URL : https://www.iemed.org/publicacions-fr/historic-de-publicacions/quaderns-de-la-mediterrania-fr/sumaris/sumari-quaderns-de-la-mediterrania-8?set_language=fr; et pour la conception occidentale du péril turc comme fléau de Dieu, voir Jean Schillinger, « L'image du Turc dans *Auff Auff Ihr Christen ! d'Abraham a Sancta Clara* », dans *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], vol. 1, n° 28, 1984, p. 43-59, consulté le 21 mai 2020, URL : www.persee.fr/doc/camed_0395-9317_1984_num_28_1_959.

²² « Les images pittoresques, sans cesse reproduites, engendrent une répétition des lieux visités souvent décrits à l'identique. À Constantinople, à partir des années 1850, ce sont les inévitables visites des bazars, des cimetières, des derviches, de la marionnette Karagheuz, des murailles, des cafés, des îles aux princes. Ce sont aussi les descriptions des "foules bigarrées", des costumes, des habitations, des femmes, des "nuits du Ramadan". » : David Vinson, « L'orient rêvé et l'orient réel », *art. cit.*, p. 87.

²³ Rilke voyage avec la curiosité de l'exotisme culturel. Il reconnaît les différences auxquelles il puise son plurilinguisme, mais quant à son identité, son auto-exotisation demeure auto-protectrice. L'exotisme lotien, plutôt défini par sa composante ethnique, reste anthropologique et orientaliste, malgré la marque d'un désir d'identification. Loti prend la posture de l'anticolonialiste, mais il le fait

En revanche, tout écrivain, par son art, même sans voyager, s'auto-exotise. L'auto-exotisation serait plutôt intérieure. De nos jours, l'exotisation fait souvent l'économie du déplacement géographique. Les médias et les cultures se sont globalisés. Se percevoir comme un autre à l'intérieur de lui-même, l'écrivain y arrive poétiquement de toute façon.

En effet, explicitement depuis l'époque romantique, mais de façon inarticulée bien avant, la posture artistique se disait étrangère à toute attitude « normale ». Attentif à ce qui, pour les autres, passe inaperçu, l'artiste rend étranges les choses familières, désautomatisant l'expérience. [...] [T]out écrivain dit réaliste se doit d'exotiser la réalité qu'il a à décrire, même (sinon *surtout*) si elle est tout à fait familière, « métropolitaine » (et non « coloniale », c'est-à-dire déjà exotique, puisque lointaine), [...]. Par cela même, l'artiste se rend étrange au monde environnant²⁴.

Et le phénomène devient patent à travers l'écrit de soi. Parfois, l'écrivain en profite pour retourner, comme le fait Loti avec une posture en surenchère, sa propre étrangeté à son profit. L'auto-exotisation peut être subie, choisie ou récupérée afin que le *stigma* soit transformé en outil de succès.

Le sujet exotique devient objet exotique. L'auto-exotisation trouve entièrement son compte dans les récits autobiographiques dont la convention exige l'évocation de ce qui mérite d'être évoqué, et, partant, de ce qui sort de l'ordinaire (ne serait-ce que par le fait d'être décrit). L'auteur se fait juger par un regard qu'il impute empathiquement aux autres, avant même que ne tombe un premier jugement (avis de collègues ou de connaisseurs, recension dans la presse spécialisée, etc.). Souvent, l'auteur préfère attribuer au public un regard plus « étrangéisant » et plus hostile qu'il ne l'est véritablement. Il n'est pas rare que son auto-présentation comme étrange(r) fasse partie de la démarche de l'artiste et partie de son succès. En fin de compte, le public (au moins, le public occidental des deux derniers siècles) n'aime pas seulement se trouver conforté dans ses prédispositions, mais cherche à se faire provoquer, brusquer, déboussoler²⁵.

aux dépens de son moi d'origine reformaté par indifférenciation, symptôme d'un colonialisme de récupération.

²⁴ Michail Maiatsky, « Comme dans le ventre de sa marâtre », *art. cit.*, p. 298. L'auteur souligne.

²⁵ *Ibid.*, p. 299.

Or, c'est ce point de vue provocateur qu'adopte le roman *Le Mouscharabieh* : celui d'une surenchère « étrangéisante ». S'y opère un télescopage entre la perspective de la psychanalyse et celle de l'exotisme, entre l'angoisse de l'auteure et celle de la voyageuse. Symboliquement, le roman multiplie les stratégies de représentation de soi à travers deux images fortes : le souci du vêtement comme seconde peau ou interface de contact entre soi et l'autre, et le statut iconique de l'Arménien comme étranger ostracisé, voyageur solitaire, demandeur d'asile, mais, surtout, figure d'immortalité et de renaissance²⁶. Dans *Le Mouscharabieh*, l'auteure réelle que je suis emprunte exactement l'étrange posture de Rousseau lorsque celui-ci revêt, pour des raisons a priori médicales, un costume exotique : la coiffe et l'habit arméniens. Du roman, une voix auctoriale, la mienne, semble émerger et dire : « Regardez-moi, vous tous qui me lisez, je suis une romancière obligée d'endosser l'habit du parent pauvre (en même temps, la chose fait bien mon affaire), mais c'est encore et toujours moi, voyez, malgré les apparences. Ce qui semble me déguiser témoigne pour moi du fait que j'ai conservé la pensée (chez Rousseau : la religion chrétienne) de qui je suis réellement et qui me rend acceptable ; et il reste de moi quelques signes attestant que je suis demeurée la même, proscrite par le vêtement (le langage), mais, avec lui, à la fois, révélée par l'être. Je paraît mentir et ne pas être sincère, mais je ne mérite pas d'être aussi mal jugée. Autant je souffre de ne pas me

²⁶ L'Arménie est le lieu présumé des origines ou de l'Éden perdu, mais aussi celui de l'authentique rescapé du Déluge au Mont Ararat où renaît l'humanité : une idée salvatrice que reprend le mythe d'Er l'Arménien, figure anté-christique de l'immortalité de l'âme dans *La République* de Platon (614b-621d), et que recouvre, de nos jours, la psychanalyse, quand elle associe l'arche de Noé au ventre maternel.

reconnaître tout à fait, autant je trouve apaisant de me mystifier. Vous m'obligeriez en ménageant vos critiques et en m'accordant l'hospitalité de mes pairs. »

Si ce petit laïus a de quoi faire sourire, il résume la perspective auctoriale du roman *Le Moucharabieh* : la fabrication par tous moyens, mêmes délirants, d'une image d'auteure obligée de composer avec l'inquiétante étrangeté. En associant mon identité réelle à une scénographie qui adopte une posture marginale en voie d'acceptabilité, j'affronte en ce roman tout regard extérieur menaçant mon image ou me dénier une présence dans mon texte, ainsi que mon propre regard d'étrangeté sur moi-même. En barbare solitaire dans un écrit de l'ailleurs qui me positionne dans la contradiction, me montre et me cache, m'expose et me protège, j'incarne comme Rousseau ce double mouvement de l'exotisme voyageur [s'ouvrir à l'étrange(r)] et de l'auto-exotisation [être étrange(r) soi-même]²⁷.

Aussi, dans *Le Moucharabieh*, l'imagerie primaire de la victime arménienne et du bourreau turc avec son content de préjugés — raciaux, voire racistes —, renvoie

²⁷ Sur la tenue arménienne servant historiquement de sauf-conduit aux voyageurs, voir Roland Kaehr, « La tenue de Rousseau était-elle arménienne ? », *Rousseau Studies* [En ligne], 2012, révisé en juillet 2014, consulté le 31 mars 2019, p. 22, URL : <http://rousseau-studies.free.fr/> et R. Gulbenkian, « L'habit arménien. Laissez-passer oriental pour les missionnaires, marchands et voyageurs européens aux XVI^e et XVII^e siècles », *Revue des Études Arméniennes*, vol. 25, 1994-1995, p. 369-388. Sur la stratégie de Rousseau signalant par l'habit sa différence radicale afin de transformer son rejet en vertu, voir Ourida Mostefai, *Jean-Jacques Rousseau écrivain polémique : querelles, disputes et controverses au siècle des Lumières*, Leiden, Brill/Rodopi, vol. 407 (Faux titre), 2016, p. 27. Sur Rousseau et la portée symbolique du Déluge au Mont Ararat, voir Chakè Matossian, « *Et je ne portai plus d'autre habit* ». *Rousseau l'Arménien*, Genève, Librairie Droz, coll. « Bibliothèque des Lumières », vol. 83, 2014, p. 91-114. Sur Rousseau et le mythe d'Er l'Arménien chez Platon, voir *ibid.*, p. 41-48, Chakè Matossian, « Jean-Jacques Rousseau en habit arménien : exhibition de l'homme dans toute sa vérité » dans Jacques Berchtold, Christophe Martin et Yannick Seite (dir.), *Rousseau et le spectacle*, Paris, Armand Colin [num.], coll. « Recherches », 2014, chap. 23, n. p. et Chakè Matossian, « Rousseau l'Arménien ou l'homme dans toute la vérité de sa nature », *La Revue Générale* [En ligne], n° 05/06 (Millénaire Arménie), mai-juin 2015, p. 44-53, consulté le 5 juillet 2020, URL : https://www.academia.edu/24496292/ROUSSEAU_LARM%C3%89NIEN_OU_LHOMME_DANS_TOUTE_LA_V%C3%89RIT%C3%89_DE_SA_NATURE.

à l'acte d'écrire, à son mécanisme anxiogène toujours négociant avec une altérité imparable et constitutive. Elle ramène au traumatisme d'un Rousseau obsédé, comme Rilke et Loti, tant par la crainte identitaire de se voir méconnaissable ou nié dans sa nature originelle (mort idéelle/narrative) que par l'angoisse sourde d'une mort physique. Rousseau, né d'un père horloger au sérail de Constantinople et d'une mère qui disparaît en le mettant au monde, « adopte l'habit arménien, trouvant en ce dernier quelque chose de la protection qu'il a perdue avec la mort de sa mère²⁸. » J'ai moi aussi perdu ma mère juste pendant la rédaction de ce mémoire, à l'instant où j'étais penchée sur l'inquiétante étrangeté de mon moi d'origine. Si *Le Moucharabieh* m'a vêtue, comme Rousseau, d'un exotisme apaisant, il m'a aussi rappelé l'importance, en écriture, du corps qui écrit et de ses symptômes, notamment cette nausée par laquelle Freud a fait naître et rendu incontournable la psychanalyse. Ce double souci focalisé en point de vue forme le regard que je porte en ce roman par-delà mon paravent auctorial.

2.2. LE CROISILLON : L'OASIS DE L'ÉCRAN-PROTECTION

Confessez-vous à vous-même : mourriez-vous s'il vous était défendu d'écrire ?
Rainer Maria RILKE²⁹

*Tout écrivain, symboliquement, extermine son lecteur,
afin de mieux lui offrir son œuvre achevée.*
Morgan SPORTÈS³⁰

*Il est vital pour le poète de lever des échos, et de le savoir.
Nul mieux que lui ne s'accorde aux solitudes
mais aussi, nul n'a plus besoin que sa terre soit visitée.*
Andrée CHEDID³¹

²⁸ Chakè Matossian, « Rousseau l'Arménien », *art. cit.*, p. 49.

²⁹ Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète* [1929], trad. de l'allemand par Marc de Launay, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1993.

³⁰ Morgan Sportès, *Solitudes*, Paris, Seuil, 2000.

³¹ Andrée Chedid, *Terre et poésie*, Paris, Flammarion, 1972.

Si *Le Moucharabieh* répond à l'appel de l'ailleurs et de l'étrange(r), il emprunte notamment une voie de repli, celle du journal intime, aussi du carnet de voyage, en particulier. Ces formes narratives affirment un désir, pour l'auteur(e), de se réfugier dans son acte d'écriture. D'ordinaire, le journal intime — de même, la plupart du temps, le carnet de voyage — est tenu au jour le jour sans visée de publicité. Le diariste peut s'y sentir à l'abri des regards, à moins que son projet n'ait eu au départ ou dans l'après-coup l'ambition de la publication. Dans *Le Moucharabieh*, le paravent auctorial servant à l'auteure d'oasis de protection/dissimulation mérite quelques précisions, étant donné qu'en l'occurrence, par allégorie, le paravent est *turc*, le voyage est fictif et le journal fictionnel. Évidemment, qui s'écrit cache toujours ou élude, sciemment ou non, une partie de son intime dans ses mots, qu'il s'agisse d'omissions plus ou moins conscientes ou de révélations voilées. Par contre, au sein d'un roman, le recours à un carnet intimiste, même fictionnel, sera perçu par le lecteur, venant de l'auteur, comme un signe d'ajout à la vraisemblance de la représentation, parce qu'un journal intime est lu « comme catalyseur de vérité ou comme voie d'accès à la réalité intérieure³². » J'arrive à cette conclusion en retenant deux approches : l'une textuelle, l'autre psychique.

Du côté de l'approche psychique, la grille narcissique s'invite aux premières loges du journal intime réel.

[Le narcissisme] est le schéma explicatif qui vient à l'esprit dès qu'il s'agit du journal intime. On évoque alors le retrait narcissique, l'isolement, le « refuge autistique », le rôle tout ensemble de sujet et d'objet que remplit le scripteur, le sens de la discontinuité temporelle, la nostalgie du passé, la peur de la

³² Jean-Louis Major, « Journaux fictifs/fiction diaristique », *Voix et Images* [En ligne], vol. 20, n° 1, automne 1994, p. 204, consulté le 14 mars 2019, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201149ar>.

fragmentation, la recherche d'unité, la volonté de contrôle par l'exercice de la lucidité, le désir de renaître par l'écriture, le paradoxe d'écrire pour soi³³.

Ce type de projet d'écriture reconstitue la première forme du double (alter ego) le plus protecteur qui soit, celui de la mère. Celle qu'on a et celle qu'on devient.

Dans cette situation inaugurale qui sous-tend la construction du journal comme création d'un espace intime, le journal apparaît comme une première forme de double investie sur le mode du trouvé/créé qui n'est pas sans rappeler les premières formes d'investissement de l'objet : « Journal, je te trouve merveilleux ! » Telle une mère s'adressant à son bébé, cette parole originale prend la valeur d'un acte de naissance, d'une nouvelle naissance à soi, qui trouve un écho dans l'expression de la béatitude du nouveau-né regardant et admirant sa mère³⁴.

Par contre, le journal intime s'avère un dispositif de subjectivation et non d'annihilation de l'altérité en soi et par-devers soi. Même l'auteur le plus réfractaire a besoin d'altérité pour se représenter à lui-même et aux autres, pour exister malgré l'envie de s'auto-suffire à l'intérieur du texte ou de s'y cacher. « L'altérité serait [...] consubstantielle au travail de l'écriture, à l'écriture comme travail de création³⁵. »

Du côté de l'approche textuelle, le journal intime peut être revendiqué tel un indicateur de vérité, d'identité, voire d'authenticité du scripteur, au point où Philippe Lejeune en parle en termes d'antification³⁶, alors que Roland Barthes ne lui reconnaît

³³ *Ibid.*, p. 201.

³⁴ Johann Jung, « Le double créateur dans l'écriture de soi », *art. cit.*, p. 49.

³⁵ *Ibid.*, p. 51. « [L']écriture de soi convoque d'une façon essentielle la dimension de l'autre, de l'altérité. Si cette altérité renvoie au monde interne du sujet et concerne des aspects de soi non encore advenus, elle peut aussi renvoyer à un autre soi-même comme lieu d'interlocution interne voire à un autre extérieur, par exemple à travers l'adresse plus ou moins implicite à un tiers lecteur. Cet autre peut être clairement identifié ou bien être activement méconnu, se révéler progressivement dans le processus d'écriture ou dans l'après-coup. » : *Ibid.*

³⁶ Philippe Lejeune, « Le journal comme "antification" », *Poétique* [En ligne], vol. 1, n° 149 (Frontières de l'autobiographie), 2007, p. 3-14, consulté le 10 novembre 2017, URL : <https://www-cairn-info.biblioproxy.uqtr.ca/revue-poetique-2007-1-page-3.htm>.

qu'un effet de réel³⁷. Pour Jean Rousset, le journal intime est une narration accusant du rejet de tout regard étranger du fait qu'elle s'auto-destine³⁸. On voit que la question reprend à sa façon l'ambiguïté concernant la genèse et le référent du texte. Son intérêt poétique se confirme avec le débat sur la fiction diaristique : le journal intime, réel ou fictif³⁹, reproduit ni plus ni moins l'opposition entre l'autobiographie et l'autofiction. Je n'en retiens que ce constat : un roman qui imite, en tout ou en partie, la forme du journal intime, à défaut d'opposer le même rapport au réel, en connote au moins comme lui les valeurs narratives. Aussi, *Le Moucharabieh* est un roman-journal qui, à défaut de représenter la réalité vécue et consignée jour après jour par la romancière, connote et relaie, par le biais d'une narratrice diariste, les valeurs d'un refuge auctorial dans l'écrit : réel désir de se dire sous couvert et de façon fragmentée, voire incomplète.

Dans une perspective « réaliste », toute narration à la première personne suscite une difficulté, du seul fait qu'elle est écrite. Parce qu'il n'appartient pas à la littérature, le journal permet d'affecter un caractère « naturel » à l'écriture : il en fournit une justification plausible. C'est sans doute ce qui explique sa fréquence dans le roman. Mais, dans la plupart des cas, il n'en reste pas moins une forme particulière de narration : une écriture à proximité des événements, par opposition au récit qui bénéficie d'une vue d'ensemble. Forme ouverte, fragmentaire, toujours en devenir, le journal s'oppose à l'œuvre, forme fermée, logique, complète⁴⁰.

Il n'est donc pas étonnant que Rilke se soit résolu à la prose biographique d'un roman à peine fictionnel en écrivant ses *Cahiers de Malte*, rayonnants d'incomplétude et de

³⁷ Roland Barthes, « L'Effet de réel », *Communications* [En ligne], n° 11 (Recherches sémiologiques le vraisemblable), 1968, p. 84-89, consulté le 8 mai 2020, URL : www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158.

³⁸ Jean Rousset, *Le Lecteur intime. De Balzac au Journal*, Paris, José Corti, 1986, p. 141 et s.

³⁹ Je distingue journal intime (réel), journal fictif (autofictionnel) — que le diariste inscrit au quotidien —, journal imaginaire d'un personnage réel et roman-journal (fiction imitant le journal intime).

⁴⁰ Jean-Louis Major, « Journaux fictifs/fiction diaristique », *art. cit.*, p. 204.

discontinuité, pour illustrer l'impossible langage de se dire authentiquement, et que Loti, en sens inverse, ait puisé dans son journal intime — sa vérité subjective — la plupart de ses romans pour se composer une identité de l'ordre de la fiction.

Le roman *Le Mouscharabieh* est loin de parvenir à créer l'illusion d'une écriture diaristique quotidienne au plus près de l'instant. Le journal y est beaucoup trop « écrit » pour vraiment convaincre de la vraisemblance du processus entourant l'inscription de ce qui y est raconté. Par contre, il atteint un autre niveau de réalité ou de présence auctoriale. En principe, les journaux réels n'inventent pas ce qu'ils consignent. D'ailleurs, Philippe Lejeune souligne pertinemment que « la fiction littéraire a beaucoup de mal à les imiter⁴¹ », mais qu'« [i]l n'y aurait "échec" que si ces imitations prétendaient se substituer à la réalité, prétention qu'elles n'ont pas⁴² ». En revanche, on y retrouve des valeurs narratives faisant écho au vécu du scripteur, qu'il s'agisse, dans *Le Mouscharabieh*, du personnage diariste ou, par la mise en abyme, de l'auteure du roman. Les deux scriptrices partagent le même désir d'un refuge auctorial dans l'écrit.

En premier lieu, le journal intime connote le goût du secret, même s'il révèle un besoin de se dire. Il canalise au quotidien, soit à partir du transitoire et du

⁴¹ Philippe Lejeune, « Le journal comme "antifiction" », *art. cit.*, p. 8. « Le genre si développé du "roman-journal" ne peut faire illusion : c'est une création hybride qui cherche à concilier deux esthétiques contraires. [...] La fiction va intégrer à dose homéopathique les caractéristiques du journal les plus opposées à la narration classique. La plus inassimilable est l'immensité [...]. Mais aussi : la répétition, le manque de cohérence ou de pertinence, l'irrégularité, l'implicite et l'allusion. Et surtout l'absence de finalité *a priori* du récit : là est le point central. Un journal réel est toujours écrit dans l'ignorance de son terme. Un roman-journal est toujours écrit pour mener à sa fin. L'univers des journaux réels est contingent. Celui du roman-journal est gouverné par cette providence qui s'appelle le romancier. Même s'il ménage des "effets de contingence", ces effets seront flétris. » : *Ibid.*, p. 8-9. L'auteur souligne.

⁴² *Ibid.*, p. 9.

contingent⁴³, un désir de se connaître et de se découvrir, parfois aussi de se rêver, de s'inventer, de se guérir. C'est d'abord le secret de qui, à degrés divers, n'écrit que pour lui-même et se refuse à l'intrusion du dehors ou de l'autre, sauf à ses propres relectures. Et si la confidence finit par être offerte, c'est l'auto-destiné qui devient destiné par accident ou par détour de volonté. C'est le texte narcissique du repli sur soi, de l'auto-contemplation et de l'autocritique. Souvent, le journal questionne le journal et le met en abyme. Il reproduit le flux du temps et en mime le rythme, son passage et ses silences (ses trous d'incomplétude⁴⁴ et de discontinuité⁴⁵ dans le tissu de la narration) et tend à consigner du diariste son combat de résistance à la mort (moment indéterminé). Il reprend d'ailleurs, bien étrangement, la logique carcérale de l'enfermement, de la réclusion forcée⁴⁶, en vertu de laquelle, même réel, le journal intime s'inscrit au jour le jour dans l'immédiateté (par le plus court délai entre l'inscription et la réalité narrée et supposément vécue), mais n'accède jamais, sinon par exception, à l'instantanéité. Sa relation au temps suggère l'impossibilité rilkeenne de se dire au présent dans la plus pure authenticité. Il tend à cacher (en même temps

⁴³ « C'est l'un des traits du journal : le murmure interrompu, au risque de consigner la vacuité. » : Jean Rousset, *Le Lecteur intime, op. cit.*, p. 159.

⁴⁴ « A vrai dire, tout journal, même non censuré après coup, est criblé de trous, d'ellipses, d'allusions tronquées, volontaires ou non, dites ou non dites ; du point de vue des lecteurs que nous sommes, il importe peu ; un journal mutilé, voire falsifié, est toujours un journal, par définition lacunaire. La complétude, en ce cas, est utopique. Le diariste trie, élimine de toute façon ; s'il écrit dans l'intimité, ce n'est pas pour s'apprendre ce qu'il connaît déjà, c'est pour se découvrir en écrivant. » : *Ibid.*, p. 150.

⁴⁵ « A toute règle correspond une infraction ; la clause de la quotidienneté est enfreinte par l'interruption ; [...]. [...] Un journal interrompu — mais pendant combien de temps ? est encore un journal. *Blancs, vides, lacunes ou mailles rompues*, ces termes montrent bien l'idée, le plus souvent utopique, que l'on se fait du journal : un tissu continu, malgré sa fragmentarité constitutive. » : *Ibid.*, p. 160. L'auteur souligne.

⁴⁶ D'après Rousset, Victor Hugo invente le roman-journal, presque le monologue intérieur, en imposant l'écriture intime au plus près de l'instant à partir d'un lieu fermé dans *Le Dernier Jour d'un condamné*. Voir *ibid.*, p. 207-218.

à révéler), par le fragmentaire et le lacunaire, la tension entre l'histoire prédéterminée (passé) et celle impossible à clore (futur).

En second lieu, néanmoins, si le journal d'un paravent auctorial en est aussi un de voyage, il diffère quelque peu du journal intime en ce qu'il « obéit à la forme close du récit de fiction : un début et une fin, imposés par l'objet de référence, un itinéraire construit, un trajet, avec son point de départ et son point d'arrivée⁴⁷ » et en ce que son objet est une rencontre de l'autre autant que de soi. Seulement, la différence apparaît assez minime et, ici, facile à gommer : une mise en abyme peut toujours superposer les deux perspectives. Dans les deux cas, il s'agit d'une écriture datée, décousue et soumise aux vicissitudes du voyage, plus ou moins solitaire et vagabonde : « écriture de l'instant, toujours ouverte à l'imprévu [...] selon le mouvement d'une pensée qui s'explore en écrivant⁴⁸ ».

Enfin, le journal souligne surtout la place qui revient à la fragilité du langage, ouvert à la critique et à l'antilogie, soumis aux stéréotypes, à la spontanéité échevelée du scripteur, parfois à son piétinement routinier, ainsi qu'à la banalité de l'existence, des valeurs opposées à celles de l'art.

Contre le modèle sous-jacent d'une littérature reconnue, ornée ou qui dénonce l'image stéréotypée, s'impose une écriture de soi ordinaire, naïve et revendiquant sa naïveté : l'expression commune d'un sujet qui entend dire la vérité, sa vérité. La forme archétypique du journal permet cette revendication de la banalité parce que cette banalité même est le signe de l'absence de recherche dans la transcription du monde et de l'émotion ressentie⁴⁹.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 188.

⁴⁹ Michel Braud, « "Le texte d'un roman" : Journal intime et fictionnalisation de soi », *L'Esprit Créateur* [En ligne], vol. 42, n° 4, Hiver 2002, p. 80, consulté le 21 mars 2020, URL : <https://muse.jhu.edu/article/264882/summary>.

Considérant ceci, pour sa partie imitant le journal intime ou le carnet de voyage, *Le Moucharabieh* manque sans doute de la naïveté ou de la banalité d'un réel consigné par une écriture qui lui fait moins écran, mais donne à son auteure la liberté d'être authentique en exprimant sa vérité à sa façon. C'est Rilke enfermé dans la contradiction interne du langage et réfugié, hors du temps, dans le non-lieu de l'Ouvert. C'est Loti devant son miroir pendant la métamorphose de Narcisse⁵⁰. C'est Rousseau cachant sa honte sans renoncer à son identité ni à sa vision du monde. Et en eux trois, c'est moi me cherchant, me récupérant par morceaux. Qui s'écrit leur ressemble.

2.3. LA PERCÉE : LA SCÈNE D'UN THÉÂTRE D'OMBRES

Il n'y a pas de lumière sans ombre.
Louis ARAGON⁵¹

Le premier venu, pourvu qu'il sache amuser, a le droit de parler de lui-même.
Charles BAUDELAIRE⁵²

*L'apparence prend toujours le dessus sur le réel, le masque sur le masqué.
On montre pour cacher, mais on montre surtout pour montrer...*
Jean-Pierre MARTEL⁵³

Ce qui ne tolère pas la plaisanterie supporte mal la réflexion.
Sacha GUITRY⁵⁴

L'humour est un déguisement sous lequel l'émotion peut affronter le monde extérieur.
Tony MAYER⁵⁵

⁵⁰ Chez Loti, « une pleine conscience de soi est à l'œuvre dans l'écriture du journal. [Il] semble toujours penser à une audience potentielle. Avec sa "préface de l'auteur", [il] fait un clin d'œil au lecteur, de manière précognitive, pourrait-on dire, avant même qu'il n'y ait de lecteur autre que lui-même. À moins qu'on ne décide de considérer qu'il y a chez Loti, et ce dès le départ, une intention de faire de chacun de ses écrits une partie de son œuvre, une forme de calcul qui s'exprime de manière inconsciente dans les pages du journal. » : Caroline Ferraris-Besso, « "D'après Loti" », *art. cit.*, p. 140.

⁵¹ Louis Aragon, *J'abats mon jeu*, Paris, Stock, 1997.

⁵² Charles Baudelaire, *Journaux intimes*, Paris, G. Crès et Cie, 1920.

⁵³ Jean-Pierre Martel, *Les Œuvres complètes de Marguerite T. de Bané*, Montréal, Cercle du livre de France, 1973.

⁵⁴ Sacha Guitry, *Toutes réflexions faites*, Paris, Le Bord de l'eau, coll. « Redécouverte », 2008.

⁵⁵ Tony Mayer, *Différence entre l'esprit et l'humour*, 37^e congrès du P.E.N., 1970.

Le Moucharabieh met en scène un théâtre d'ombres trois fois plutôt qu'une. Premièrement, l'écrit contient un extrait de ce genre théâtral. Deuxièmement, l'ensemble du roman en imite l'esprit. Troisièmement, et de façon plus essentielle quant à l'acte créatif, le texte *montre* que le monde et l'auteur lors d'une représentation mimétique/théâtrale n'échappent jamais tout à fait à l'ordre du factice et de l'illusion. Le monde n'est pas entièrement dicible, comme l'atteste Rilke, et l'artiste demeure un saltimbanque, comme le montre Loti.

Depuis le romantisme (mais non certes sans quelque prodrome), le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement *déformantes* que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art. Il s'agit là d'un autoportrait travesti, dont la portée ne se limite pas à la caricature sarcastique ou douloureuse. [...] Le jeu ironique a la valeur d'une interprétation de soi par soi. C'est une épiphanie dérisoire de l'art et de l'artiste. La critique de l'honorabilité bourgeoise s'y double d'une autocritique dirigée contre la vocation esthétique elle-même. Nous devons y reconnaître l'une des composantes caractéristiques de la modernité⁵⁶.

Le théâtre de l'écrivain, même intérieur, reste ludique par nature. Le narrateur-énonciateur peut manquer de fiabilité et, selon ses propres codes, se « jouer » impunément de l'autorité du texte. Et qui en sourirait ? L'auteur réel ? En regard de la vérité, l'écrivain peut se lover dans le paradoxe (ex : le *Mentir-vrai* d'Aragon), trahir sa pensée, détourner son langage, débrider son imaginaire, décaler son humour, délivrer sa fantaisie ou dénoncer sa propre légèreté, tout ceci sans renoncer au sérieux de son discours. Sous le poids de la doxa auquel répond sa liberté, le langage devient un jeu disposé à la vanité, à montrer l'illusion jusqu'à la licence, à en risquer le ridicule. Autant la littérature peut produire la satire, autant elle lui ouvre le flanc.

⁵⁶ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, p. 9-10. L'auteur souligne.

Mais dans sa facticité, tout lui est permis. Et quand un paravent auctorial « fabriqué au Québec » a l'outrecuidance de se faire *turc* par artifice, bien sûr qu'il joue le Karagöz : un art populaire et licencieux où les types humains sont caricaturés selon le caractère, le métier ou la provenance, mais où l'ordre et la morale sont, au final, restaurés. Y sont scénographiés : traditions, mœurs, coutumes, vie quotidienne et faits d'actualité où transparaissent les griefs contre les pouvoirs politique, militaire et religieux. Le Karagöz est un miroir⁵⁷, soit le reflet soufi du peuple et des événements.

Certaines traditions satiriques peuvent avoir été influencées par le soufisme, prompt à dévoiler et dénoncer les vanités du monde, fût-ce par une sagesse d'apparence paradoxale ou caustique.

Outre l'ambivalence et la fugacité du monde, les soufis ont souligné son caractère illusoire, comparable à un rêve, à un tour de magie, à un reflet fragile dans l'eau ou à un mirage dans le désert. [...] Pour exprimer la nature prestidigitatrice du monde, plusieurs auteurs ont employé la métaphore du théâtre d'ombres et de marionnettes⁵⁸.

À la manière du Karagöz qui oppose à la morale et à la politique un contrepoids cathartique⁵⁹ entre prescrit et interdit, entre sacré et profane, j'ai été appelée, comme tous ceux qui écrivent et s'exposent, à assumer les deux aspects de mon priapisme : ma complaisance et mon scandale, tant énonciatifs que posturaux. La complaisance de l'auteur — aussi celle du lecteur —, qui recouvre ici deux concepts

⁵⁷ Voir Michèle Nicolas, « La comédie humaine dans le Karagöz », *art. cit.*, p. 77.

⁵⁸ Patrick Ringgenberg, *L'univers symbolique des arts islamiques*, *op. cit.*, p. 470-471.

⁵⁹ Le Karagöz est un théâtre comique et cathartique (joué surtout pendant les nuits du ramadan). Pour la catharsis, définie par Aristote [*Poétique*] comme une purgation par l'art dramatique des passions du spectateur et par la psychanalyse [Freud et Breuer, *Études sur l'hystérie*] comme une extériorisation libératrice de souvenirs traumatisants refoulés, voir Jean-Michel Vivès, « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », *Recherches en psychanalyse* [En ligne], vol. 1, n° 9, 2010, p. 22-35, consulté le 3 mai 2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-22.htm>. Pour l'acte humoristique, défini comme « stratégie ludique [...] produis[sant] un effet de connivence entre son auteur et celui à qui il s'adresse, afin de suspendre, l'instant du jeu, l'angoisse de la fatalité du monde », voir Patrick Charaudeau, « Des Catégories pour l'Humour ? », *Questions de communication* [En ligne], vol. 10, 2006, p. 40, consulté le 3 avril 2020, URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7688>.

barthésiens non identiques : le plaisir du texte et la jouissance⁶⁰, serait une atopie dont « nulle thèse n'est possible », mais dont on peut affirmer que l'écrivain, entre son théâtre intérieur (lieu de l'imaginaire) et sa *mimèsis* (lieu du cadre réaliste), y « joue » de l'interdit.

Le texte de plaisir n'est pas forcément celui qui relate des plaisirs, le texte de jouissance n'est jamais celui qui raconte une jouissance. Le plaisir de la représentation n'est pas lié à son objet [...]. [L]e lieu du plaisir textuel n'est pas le rapport du mime et du modèle (rapport d'imitation), mais seulement celui de la dupe et du mime (rapport de désir, de production)⁶¹.

En accord avec ce jeu de représentation, le roman *Le Mouscharabieh* multiplie les images de désinvolture de la part de son auteure et de ses doubles. Y transparaît, outre la peur, l'excitation du risque : une envie délinquante d'écart stylistiques et d'imprudences narratives (clichés, cabotinage, hyperboles, enflure, décrochages) pour l'unique plaisir de décocher au lecteur quelques œillades complices. Selon Barthes, cette complaisance textuelle à laquelle est réfractaire l'intellectuel engage son combat (celui du sens) contre deux gendarmes : le psychanalytique et le politique. L'ombre d'un texte devient alors nécessaire à sa propre fécondité subversive⁶², car l'écrivain est un joker qui trop souvent nie sa dérive et refoule sa jouissance ou son combat langagier⁶³. En revanche, l'écrivain peut aussi choisir de ne rien cacher. « Le texte est (devrait être) cette personne désinvolte qui montre son

⁶⁰ Pour Barthes, qui avoue les distinguer avec peine comme imaginaires du langage, le plaisir du texte est un neutre en dérive alors que la jouissance est signification perverse ; et le texte correspond au langage dépouillé de ses imaginaires ; voir Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, p. 10, 36-39, notamment.

⁶¹ *Ibid.*, p. 88.

⁶² « Le texte a besoin de son ombre : cette ombre, c'est *un peu* d'idéologie, *un peu* de représentation, *un peu* de sujet : fantômes, poches, traînées, nuages nécessaires : la subversion doit produire son propre *clair-obscur*. » : *Ibid.*, p. 53.

⁶³ Voir *ibid.*, p. 57-58.

derrière au *Père Politique*⁶⁴. » Le rire est (a toujours été) une arme adaptée à ce type de combat. Comme façon de s'affirmer et de communiquer, il possède une charge symbolique et sociale⁶⁵. Or, le théâtre d'ombres turc, dont l'audace est attribuable à la catharsis du spectateur, du montreur ou de l'auteur du canevas, fonce et choisit de tout montrer : du plus intime à l'indicible⁶⁶. Par conséquent, dans *Le Moucharabieh*, lorsque je « joue » ma propre figuration avec la trivialité du Karagöz, mon paravent auctorial devient le lieu paradoxal où je me portraiture avec des traits grossiers qui fusent en couleurs d'interdit et de subversion dans une lutte identitaire non sans risque, peut-être perdue. En partie du ressort de l'improvisation, ce genre d'autoportrait exhibe dans le texte un avatar de l'auteur (la figurine), fait écran à sa réalité en dehors de l'écrit ou de la performance, tout en la présument (le montreur supposé). Ce jeu théâtral qui répond aux critères de l'autoportrait sert alors de petite scène à une auctorialité quelque peu évanescante, sans visée autobiographique et complètement à rebours du journal intime⁶⁷.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 84. L'auteur souligne.

⁶⁵ « [Le rire] est aussi bien agressivité que refuge, facteur d'union que d'exclusion. » : Brigitte Bouquet et Jacques Riffault, « L'humour dans les diverses formes du rire », *Vie sociale* [En ligne], vol. 2, n° 2, 2010, p. 13, consulté le 3 avril 2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2010-2-page-13.htm>. Après Bergson qui le voit comme un arrangement entre le vivant et la mécanique [*Le Rire. Essai sur la signification du comique*] et après Freud qui en fait le résultat langagier d'un plaisir interdit et détourné [*Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*], le rire est abordé par Daniel Sibony comme un entre-choc ou entre-deux : pulsion/raison, subversion/légalité, intime/social, visible/caché, en lien avec l'identité [*Les sens du rire et de l'humour*], chacun de ces aspects du rire convenant parfaitement au Karagöz et au roman *Le Moucharabieh*.

⁶⁶ Par contre, le « rire ottoman » du Karagöz, basé sur les stéréotypes ethnico-religieux, n'a pas résisté à la répression politique. Avec la chute de l'Empire, il a connu un déclin. Depuis, il survit folklorique. Voir François Georgeon, « Rire dans l'Empire ottoman ? », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée* [En ligne], n°s 77-78 (L'humour en Orient), 1995, p. 105, consulté le 19 avril 2019, URL : https://www.persee.fr/doc/remmm_0997-1327_1995_num_77_1_1714.

⁶⁷ « La formule opératoire de l'autoportrait est donc : "Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire *qui je suis*." » : Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 9. L'auteur souligne.

Nul autoportraitiste ne forme, du moins initialement, le projet — sot ou admirable — de « se peindre ». Ce projet [...] se renverse en constatation de l'impossibilité de se peindre, en une dispersion et un effacement des prédicts du sujet : ce qu'il reste alors, c'est une écriture plutôt qu'une mimésis du moi. Il est vrai, en ce sens, que Narcisse n'écrit pas, ou qu'il cesse d'être Narcisse en écrivant son « autoportrait ». Bientôt l'écriture elle-même est en question, et il se profile un *cogito* de l'écriture, qui se substitue à celui de l'être. Non pas : *j'écris donc je suis*, auquel se raccrochent autobiographes et auteurs de journaux intimes, mais [...] : *Qu'est-ce qu'écrire ?*, ou bien : *Qu'en est-il de moi dans l'écriture*⁶⁸ ?

Dès lors, il faut différencier nettement l'autoportrait (l'autofiguration sans récit suivi et sans descriptions de la personnalité, à rapprocher des *Rêveries* d'un Rousseau qui s'y révèle en dilettante et sans « vérité »⁶⁹) de l'autobiographie (la relation suivie de faits vécus par l'auteur et dont le lecteur est en droit d'attendre la véracité⁷⁰), de l'autofiction (la fictionnalisation élucidante de soi) et du journal intime (l'écriture fragmentaire de soi au quotidien). Selon Michel Beaujour, l'autoportraitiste dirait : « “Je suis cette apparence.” Je suis, par exemple, mes “styles”, mon “écriture”, mon “texte”. Ou plus radicalement encore : je suis style, écriture, texte. Histrion textuel et stylistique ou fol dispersé, sans foi ni loi, insoucieux de tout centre et de toute norme. Mes *personae* sont des gesticulations rhétoriques, ex-centriques, dé-centrées : pur pouvoir rhétorique, coupé de l'ontologie, et insoucieux de la vertu⁷¹. » Tel un Loti-Karagöz davantage figuré par l'ombre d'un journal intime, dont l'œuvre brosse un

⁶⁸ *Ibid.*, p. 341-342. L'auteur souligne.

⁶⁹ « L'autoportrait est d'abord un *objet trouvé* auquel l'écrivain confère une fin d'autoportrait en cours d'élaboration. Espèce de quiproquo, ou de compromis, va-et-vient entre la généralité et la particularité : l'autoportraitiste ne sait jamais clairement où il va, ce qu'il fait. Mais sa tradition culturelle le sait bien pour lui : et c'est elle qui lui fournit les catégories toutes faites qui lui permettent de ventiler les miettes de son discours, de souvenirs et de fantasmes. » : *Ibid.*, p. 10. L'auteur souligne.

⁷⁰ Selon le pacte autobiographique de Philippe Lejeune.

⁷¹ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, op. cit., p. 344.

tableau où il voudrait se voir peint, que par son moi authentique⁷². L'autoportrait scellerait ainsi l'effacement de l'auteur réel, sa mort en même temps que sa vie par le langage⁷³, toujours vaguement imprégné de l'altérité des mœurs, valeurs et discours ambiants⁷⁴. Cet entre-deux que constitue l'espace entre l'*Invention* (le théâtre de l'imaginaire et de la rhétorique) et la Mémoire (la *mimèsis* imparfaite du réel) installe le portrait et l'autoportrait dans une ambivalence, entre sophisme et vérité.

L'autoportrait est un hybride qui hérite, à travers de nombreuses médiations, des axiomes de la sophistique cantonnée dans l'impur, dans le domaine incertain de l'action et du discours : il met entre parenthèses la raison et la justice. Mais il ne veut ni ne peut jamais oublier l'édifice et l'édition philosophique dont il s'est exilé, et qu'il assiège⁷⁵.

Alors que déjà l'autoportrait place l'auteur entre mort et dérive, entre effacement et plaisir atopique de se peindre, entre discours et réalité, lorsqu'il est revendiqué comme un portrait de soi fait par soi sans qu'il s'agisse vraiment de soi — comme le fait Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes* où il éprouve ses propres positions sur la transparence de l'écriture — il y a incongruité. Barthes y assume peut-être son propre scandale, mais Louis Marin qualifie le texte de dispositif « autobiothanatographique⁷⁶ » : ni autobiographie, ni autoportrait, mais quelque

⁷² « L'autobiographe, le mémorialiste veulent qu'on se souvienne d'eux pour leur vie, les actions grandes et petites qu'ils narrent. Le mémorialiste est *d'abord* quelqu'un, un tel qui se raconte. L'autoportraitiste, en revanche, n'est rien d'autre que son texte : il survivra par là, ou pas du tout. C'est qu'il est *d'abord*, et seulement, écrivain. » : *Ibid.*, p. 348. L'auteur souligne.

⁷³ « [L]a rhétorique est bien ce qui dérobe sa présence à la "présence". Elle précède, englobe, dépasse et investit le sujet, et l'autoportrait prend acte de cette dépossession. » : *Ibid.*, p. 349.

⁷⁴ « Les autoportraits sont toujours en deçà et au-delà de ce qui "se pense" aujourd'hui dans la majorité, dans la cité, dans l'histoire : [...]. » : *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 344.

⁷⁶ « Une figure, celle du Moi, cette "autre" qui est "moi", occupe, dans le texte, le lieu indécryptable du sujet de l'énonciation, une figure qui représente cet étrange dispositif autobiothanatographique où,

chose entre les deux ; et il lui reproche sa façon d'être « autoptyque⁷⁷ », comme cet œil qui ne peut pas se voir lui-même et dont le miroir narcissique cesse de lui être utile, puisqu'il l'a traversé et s'est noyé dedans. Dans cet espace ambigu entre portrait (par « il ») et autoportrait (par « je »), Barthes « parle de [lui] comme d'un peu mort » et présente son texte comme un « effort vital ». Et cette vitalité, l'existence convertie en écriture (rappelant Rilke) et l'écriture transmutée en existence (rappelant Loti), il la place à l'intérieur de la mise en scène d'un imaginaire, comme si l'on pouvait réduire le vécu à une idée venant d'un personnage de roman. Et l'autoportrait que contient *Le Mouscharabieh* ne fait pas autre chose que d'être à son tour passablement autoptyque.

Il faut [...] entendre cette phrase (p. 109) : « L'effort vital de ce livre est de mettre en scène un imaginaire », comme le signal répété de la *distance* (le proche-lointain, l'engagement-dégagement) dans *la vie*. [...]

[...] D'où l'idée de l'échelonnement de l'imaginaire en profondeur : sa mise en scène où le Moi — parce que la barre de la rampe est incertaine — serait un spectateur, mais aussi l'un des personnages, une *persona* (un masque de théâtre, qui *per·sonat*). Les *personae* qui jouent sur cette scène (dont le Moi) seraient des figures de la fiction juste que j'ai nommée autoptyque. [...] Le portrait *écrit* par soi est nécessairement « plusieurs » ou comme R. Barthes aimait le dire, « pluriel ». [...] Le Moi serait alors (dans l'autobiographie postmoderne), une des *personae* de la fiction épistémologique de l'autoptyque, la mise en scène de l'imaginaire de soi-même. Le Moi serait une des figures de cette fiction dont la fonction ou la fiction propre serait de *regarder* ; [...]⁷⁸.

En recourant au Karagöz et à une multitude d'ego qui ne sont pas moi, le roman *Le Mouscharabieh* se plaît à faire la jonction entre la vie et le théâtre de l'imagination,

au même moment, dans le même site, un peu avant, un peu après, "je" naît à "sa" mort, "je" meurt à "sa" vie. » : Louis Marin, *L'écriture de soi*, op. cit., p. 4.

⁷⁷ « [U]n texte *autoptyque* ; un portrait qui ne se peindrait que de se replier incessamment sur soi, que de surprendre, de décrire, de critiquer les procédés de sa propre portraiture, éludant ainsi incessamment l'assignation de ce "je" qui maintenant l'écrit ; qui ici s'y inscrit. Le trait, le caractère, le fragmentaire, par accumulation en interruption-reprise, par entassement syncopé, serait le régime de l'autoptyque. » : *Ibid.*, p. 7. L'auteur souligne.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 9-11. L'auteur souligne; il cite et pagine *in texto* Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 109.

mais il opère assurément une oscillation *utopique* entre la réflexion critique et la réflexivité narcissique (le dépassement du miroir). Louis Marin y voit le ferment de l'autobiographie postmoderne et l'infinie ambiguïté du Neutre barthésien⁷⁹. Dans *Le Mouscharabieh*, je joue certainement la carte parodique avec un plaisir non dissimulé ; mais, si je m'y « montre » jouissive en écriture, je le fais déréalisée.

3. LE FEUILLET DE LA PRÉSENTATION

3.1. LE POINT DE VUE : UNE SURFACE DE DIFFRACTION ÉTHICO-POLITIQUE

Toute littérature est assaut contre la frontière.
Franz KAFKA⁸⁰

*Tu as rejeté les pierres de ton jardin dans le jardin des autres,
et, pour y ajouter, tu as démolì un peu de ton mur.*
Jules RENARD⁸¹

L'identité turque n'est pas un stock, c'est un flux.
Alexandre ADLER⁸²

*Les extrêmes marquent la frontière au-delà de laquelle la vie prend fin,
et la passion de l'extrémisme en art comme en politique, est désir déguisé de mort.*
Milan KUNDERA⁸³

À travers *Le Mouscharabieh*, sous l'angle du second feuillet de son paravent, j'ai cherché à mieux cerner, entre Rilke et Loti, ma façon de réagir à ma finitude auctoriale. Je veux parler de ma manière de gérer la fragilité de ma présence « réelle »

⁷⁹ « [C]e que j'ai appelé autoptyque, l'autobiographie postmoderne pourrait être le neutre du portrait et de l'autoportrait, la catégorie immanente à l'oscillation [amorale] où l'un s'oppose à l'autre, une forme de réflexion et de réflexivité qui ne serait pas spéculaire. C'est le fil directeur [...] pour parcourir [...] la foule des figures du Neutre (p. 136) "le vide, le sans-couture — la vacance de la 'personne', sinon annulée, du moins rendue irrepérable — l'absence d'*imago* — ... le déplacement — ... la dérive... : tout ce qui esquive ou déjoue ou rend dérisoires la parade, la maîtrise, l'intimidation" et (p. 137), "dès lors que l'alternative est refusée [...], l'utopie commence... les formes (polysémiques) et les pratiques (sensuelles), libérées de la prison binaire, vont se mettre en état d'expansion infinie" » : *Ibid.*, p. 11. L'auteur souligne ; il cite et pagine *in texto* Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes, op. cit.*, p. 136-137.

⁸⁰ Franz Kafka, *Journal*, Paris, LGF/Le Livre de Poche, coll. « Biblio romans », 2002.

⁸¹ Jules Renard, *Journal 1893-1898*, Createspace Independent Publishing Platform/Tite Fée, 2018.

⁸² Alexandre Adler, *Rendez-vous avec l'Islam*, Paris, Grasset & Pasquelle, 2005.

⁸³ Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être* [1984], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989.

au monde et dans mon texte. De fait, du point de vue de la représentation, mimétique et théâtrale, le paravent de l'écrit de soi n'échappe pas plus que tout autre à l'opinion et à l'empire de l'idéologie, que la personne qui s'écrit cherche ou non à en user ou à le dissimuler. Et si le paravent est *turc*, l'allégorie devient alors doublement lumineuse en distinguant deux cas de figure irréductibles l'un à l'autre : celui de la mythologie identitaire — ou le biais du regard auctorial autocritique, illustré dans le roman par le recours au *Livre de Dede Korkut* — et celui du pouvoir de la critique externe — ou le poids de la doxa sur la réception de l'œuvre, sur la posture de l'auteur et sur la réalité, imaginé par le génocide arménien, sa dénonciation ou son négationnisme.

Le Livre de Dede Korkut, cette épopee née d'un moment de la geste oghouz et composée à travers un certain « va-et-vient entre tradition orale et tradition écrite⁸⁴ », s'avère « une œuvre dont le processus de création inclut des métamorphoses et des remaniements tout au long des siècles, et dont la structure narrative développe plusieurs récits apparemment autonomes⁸⁵. » Il s'agit d'un patrimoine identitaire en constante mouvance adaptative, influencé par l'histoire et le vécu des peuples : une mythologie sans cesse récupérée par l'idéologie.

Ce « livre de Dede Korkut » est l'exemple le plus parfait, qui témoigne de la transition culturelle des chefferies oghouz vers le monde de l'Islam, puis vers le système impérial ottoman. En effet le contenu des douze épisodes de ce recueil épique est attesté bien avant les versions manuscrites les plus anciennes qui nous sont parvenues et qui datent du XVI^e siècle. [...]

Le livre de Dede Korkut est ce moment clé où les Oghouz sont devenus des prosélytes et des défenseurs de l'Islam tout en poursuivant leurs croyances pré-islamiques sans craindre la contradiction. Plus remarquable encore est le fait

⁸⁴ Monire Akbarpouran, « Vers l'étude du "travail épique" dans le *Livre de Dede Korkut* », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], n° 45 (Épopée et millénarisme : transformations et innovations), 2014, p. 2, consulté le 19 avril 2019, URL : <http://journals.openedition.org/emscat/2340>.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 1.

qu'on entre dans un autre univers de l'écriture, celui de l'Islam et de la « lettre » coranique⁸⁶.

Cette œuvre épique (traditionnelle, anonyme, tel un écrit de soi collectif dont le héros est un double identitaire) rappelle la tension opérée entre les feuillets du paravent auctorial, entre genèse et réception, quand il s'agit de concilier sans contradiction, dans le temps et l'Histoire, le respect des origines et l'altérité intérieure qui induit une transformation (sociale). L'auteur qui s'écrit provient du réel ; il atteint, par ses mots, la réalité, et, s'il compose avec elle et se laisse atteindre, il s'y adapte et ne se laisse pas vaincre. À l'instar de Rilke, j'ai inscrit dans mon roman quelques parties de moi-même qui ont transcendé leurs propres contradictions, évoluant par mon langage vers l'écrit (mon auctorialité), me donnant l'impression de ne pas m'être trahie malgré la latitude offerte à autant d'altérité pouvant me nier. En revanche, à l'instar de Loti, je me suis vue également multiple, parfois dubitative en regard de ma vérité, parfois surprise de ne pas me reconnaître tout à fait dans ma façon sincère de me représenter autrement ; ou me suis-je plutôt, dans l'après-coup, simplement découverte « autre » : inattendue, insoupçonnée. Je me suis regardée écrire moins à l'aise avec le monologue intérieur qu'avec le journal intime ou le roman intercalé, plus fausse à illustrer l'instantané et le mémoriel à travers des faits non véridiques, plus authentique à exprimer mon plaisir de me réinventer. Quoi qu'il en soit, ce cas de figure de la mythologie identitaire illustre ma résistance, ma persistance éthique à me dire.

⁸⁶ Altan Gokalp, « Le règne de l'écriture pour oreilles averties », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée* [En ligne], n°s 75-76 (Oral et écrit dans le monde turco-ottoman), 1995, p. 21-22, consulté le 30 novembre 2019, URL : https://www.persee.fr/doc/remmm_0997-1327_1995_num_75_1_2605.

Quant au génocide arménien, par lequel j'ai métaphorisé le poids idéologique et politique exercé sur ma praxis auctoriale, il connote, par contre, ma vulnérabilité.

Dans *Le Moucharabieh*, l'importance accordée à ce cas figurant la confrontation de l'écrivain avec sa critique externe est personnifiée par un personnage célèbre et controversé de l'histoire turque. Hrant Dink, journaliste arménien assassiné en 2007, est à l'origine d'un mouvement populaire de dénonciation sans précédent en Turquie. Il y incarne symboliquement la liberté d'expression de l'auteur, son péril (corporel) encouragé par sa témérité, sa mort programmée, son combat pour sa vérité et celle, collective, qu'il doit à sa conscience, à son identité auctoriale persécutée, dans un négationnisme ambiant. La question poétique de la mort de l'auteur à travers l'acte d'écriture nourrit le parallèle. Hrant Dink, non pas tant ici pour la liberté d'expression de l'écrivain dans une perspective sociétale, mais pour la métaphore de la survie difficile de ce que représente, en littérature, l'élan authentique et originel d'une identité qui s'écrit et ne sera jamais reçue dans son intégrité/intégralité : une corporalité, d'une part, absorbée par le matériau scripturaire et, d'autre part, exposée à une altérité hostile, divisée et critique. En revanche, les derniers textes de Dink (ex. : la célèbre image de la colombe inquiète qu'il s'attribue la veille même de son assassinat⁸⁷) et ceux des analystes de la question arménienne (ex : la réaction mobilisante de la société turque avec son

⁸⁷ Hrant Dink, *Être Arménien en Turquie*, traduit du turc par François Skvor, préfacé par Etyen Mahçupyan, Paris, Fradet, mars 2007 [Extrait du site de l'éditeur], consulté le 4 janvier 2019, URL : <http://www.editionsfradet.com/hrant-dink-pourquoi-ai-je%20ete-pris-pour-cible.html>.

slogan : « Nous sommes tous des Hrant Dink »⁸⁸⁾ montrent que les messagers, artistes et communicateurs, au gré des bouleversements sociaux, politiques et religieux demeurent de quelque façon figurés par leurs écrits et possèdent un pouvoir d'action sur le réel, le même que celui qui les nie.

L'autorité naturelle que l'écriture de faits passés possède, que ce soit dans le cadre de l'écriture de l'histoire ou dans l'écriture de l'autofiction, empêche ce même récit de tomber dans l'oubli. Il se trouve archivé dans la mémoire commune, comme monument personnel ou national⁸⁹.

L'écrit de soi ressemble alors à un fait de l'histoire dont on refuse parfois l'évidence pour la simple raison qu'il témoigne de lui-même : les preuves entourant sa genèse (sa généalogie textuelle) ou qui attestent de sa véracité (la fiabilité de l'auteur et son rapport au réel) abondent et à la fois sont manquantes. L'écrit de soi « s'inscrit » dans le temps telle une commémoration. Il laisse des traces marquant les mémoires et, du moins, en cela, il appelle son origine. Par contre, à travers cette surface diffractée, ce paravent-écran de l'éthique et du politique, l'écrit de soi vit toujours mal avec la mort de l'auteur, narrative ou physique, entre déjà et pas encore⁹⁰.

⁸⁸ Nilüfer Göle et Christophe Chiclet, « Hrant Dink, la conscience turque en mouvement », *Confluences Méditerranée* [En ligne], vol. 1, n° 60 (Lignes de faille), 2007, p. 11, consulté le 10 mars 2019, URL : <https://www-cairn-info.biblioproxy.uqtr.ca/revue-confluences-mediterranee-2007-1-page-9.htm>.

⁸⁹ Anaïs Fusaro, « Écrire le je(u) de l'histoire : la confrontation générique de l'autofiction doubrovskienne et l'écriture de l'histoire », *Itinéraires* [En ligne], 2017-1|2018 (Biographie et fiction), p. 4, consulté le 18 mars 2020, URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3723>.

⁹⁰ Tout Loti semble dire « déjà » à la mort physique. Et les *Carnets* de Rilke, affrontant la mort narrative, pour un Narcisse désespéré et non exaucé, se terminent sur deux mots : « pas encore ».

3.2. LE CROISILLON : LE JEU D'UN TRAVESTITISSEMENT

Même pour jouer son propre rôle, il faut se maquiller.
Stanislaw JERZY LEC⁹¹

L'homme est moins lui-même quand il est sincère, donnez-lui un masque et il dira la vérité.
Oscar WILDE⁹²

Quand on écrit, surtout un roman, on fait tomber une partie du masque.
Marc TREVIDIC⁹³

*Écrire, c'est mentir. Mentir est peut-être trop fort. Écrire, c'est fausser.
Être exact, c'est bien rare. Toujours on est au-dessus ou au-dessous.*
Paul LÉAUTAUD⁹⁴

D'une part, malgré tout, mon roman emprunte la manière rilkéenne. Réfugiée dans un Ouvert de plénitude ou de dépassement de la critique et de l'autocritique, en promeneuse solitaire transcendant toute résistance, autant je me suis écrite naturellement, mon vrai moi bien à l'abri dans ma rêverie narrative, autant en m'écrivant je me suis regardée, troublée, me transfigurer et, avec moi, la réalité. Lorsque par certains extraits, le roman s'inscrit dans un espace-temps qui devient diffus, où la narratrice soulage, désincarnée, son âme inquiète — par exemple, les lignes retrouvées au dos d'un formulaire de douane —, la manière est rilkéenne. Ces moments métaleptiques, où la narratrice-personnage (mon double) s'épanche dans une sorte d'abstraction, de brèche temporelle, sont au plus près de me laisser poindre comme auteure réelle, tout en assumant que le roman, à travers son langage, y compris ses détours pour accéder à une « essence » auctoriale, me constitue un paravent qui referme sur moi ses volets troués, m'isole et me voile. Or, si *Le*

⁹¹ Stanislaw Jerzy Lec, *Nouvelles pensées échevelées*, Paris, Rivages, 2000.

⁹² Citation tirée de URL : <https://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-44902.php>.

⁹³ Marc Trevidic, *Le Figaro littéraire*, 14 janvier 2016.

⁹⁴ Paul Léautaud, *Propos d'un jour* [1947], Paris, Mercure de France, 1983.

Moucharabieh m'apparaît ainsi traversé par l'empreinte de Rilke, c'est sans doute et surtout parce que l'acte d'écrire (ou de s'écrire), comparable à un théâtre où l'on se travestit, peut aussi être rapproché de la danse.

La métaphore de la danse attesterait de l'écrivain, notamment celui du Soi, de l'écart existant entre le rôle paradoxal (théâtral et mimétique) incarné par le langage et son potentiel variable d'authenticité (lyrique ou narrative). Ainsi, il y aurait une façon plus naturelle et une autre plus « composée » d'entrer en littérarité. Sur ce point, Rilke adopte la vision de Kleist. Avec *Sur le théâtre de marionnettes*, ce dernier pose la question par sa célèbre allégorie comparant un danseur d'opéra muet avec une marionnette sans discours et, entre autres comparatifs à la performance humaine décevante, une statue antique d'Apollon, *Le Tireur d'épine*, sublime par sa posture qu'un éphèbe ne parvient plus, devant un miroir, à reproduire conscientement. C'est dire que l'artiste n'est que peu à la hauteur, toujours en perte et en quête de la « grâce naturelle », qui n'est rien d'autre qu'innocence⁹⁵ ou inconscience⁹⁶.

Si l'homme — le danseur en l'occurrence — se montre inférieur au pantin, c'est qu'il est moins innocent. C'est la conscience de soi, prétend Kleist, qui est responsable de sa gaucherie. Lorsque le corps s'éprouve lui-même comme corps dans l'effort, sa grâce naturelle le quitte. « L'affection » est ce savoir-faire qui

⁹⁵ « Les derniers mots de *Sur le théâtre de marionnettes* proposent à l'Humanité de "manger une fois encore du fruit de l'Arbre de la connaissance pour retomber dans l'état d'innocence" ; [...]. La perte et la reconquête possible de l'innocence constituent le pivot des considérations sur les marionnettes. La grâce de leurs mouvements est la "figure" voulue par Kleist de cette innocence. » : Claude Gaudin, *La marionnette et son théâtre. Le « théâtre » de Kleist et sa postérité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2007, p. 45-46.

⁹⁶ « Pour Kleist, le beau n'existe plus qu'en dehors de l'homme. Loin de ne voir dans le *spinario* qu'une posture gracieuse, il admirait non pas la beauté intrinsèque de la statue [...] mais sa portée métaphorique : l'innocence de la grâce inconsciente de son charme. » : Sophie Basch, « Du cabinet de curiosités au pays des jouets. Pantins et objets animés dans quelques récits du XX^e siècle », dans Alberto Castoldi et André Guyaux (dir.), *Cahiers de Littérature française*, t. 1, Paris/Bergame, Université Paris-Sorbonne/Université de Bergame, janvier 2005, p. 28-29.

s'ajoute malheureusement à l'exécution des mouvements. Cette définition de la conscience comme sentiment incluant le corps propre dans le Soi est une des nouveautés du texte. Douleur, honte, pudeur, effort sont d'abord, [sic] des affects. Ils [...] confirment le terme « d'affectation » (*Ziererei*) employé par Kleist pour définir la grâce *apprise* du danseur d'opéra⁹⁷.

Ainsi, par sa mise en porte-à-faux, *Le Mouscharabieh* fait rire parce que — Bergson le rappelle — le rire est suscité par ce manque de grâce ou d'innocence naturelle que la marionnette peut aussi représenter ; et parce que cette « corporalité » du déguisement s'applique au langage.

Par le visage, les gestes, le rire s'accroche à ce qui est imitable, c'est-à-dire à ce qui n'est pas la vie, mais la matérialité.

Par là sent-on ce que le travestissement ou le déguisement peuvent entraîner de rire : l'homme qu'on croirait déguisé est comique, mais celui qui se déguise cherche à provoquer le rire. Il devient marionnette, et nous rions de lui, non parce qu'il serait marionnette, mais parce que ne l'étant pas, il se laisse envahir par un mécanisme⁹⁸.

Or, le paravent auctorial du roman *Le Mouscharabieh* cherche incontestablement à provoquer le rire. Et s'il se laisse envahir par un mécanisme, que d'aucuns attribueront à un *calcul* évident, rien n'indique a priori que n'y subsiste pas aussi quelque innocence. Rien ne prouve, en effet, que l'auteure donnant à croire qu'elle se travestit pour être comique ne s'anime qu'en raison de son déguisement. J'ai donc poussé la réflexion, avec Kleist et avec Rilke, jusqu'à la découverte. Et j'en arrive à penser que le roman, par ce qu'il cache, en deçà de ce qu'il montre, est plus rilkéen qu'il n'y paraît.

⁹⁷ Claude Gaudin, *La marionnette et son théâtre*, op. cit., p. 46. L'auteur souligne.

⁹⁸ Jean Duvignaud, *Le don du rien. Essai d'anthropologie de la fête*, préface d'Alain Caillé, avant-propos de David Le Breton, Paris, Téraèdre, coll. « L'anthropologie au coin de la rue », 2012, p. 193.

Rilke reconnaît dans cet essai de Kleist — qu'il admire⁹⁹ —, ce qui unit dans l'Ouvert l'Ange et la poupée, préservés de l'affectation du danseur¹⁰⁰.

Le danseur de la Quatrième Élégie semble représenter l'artiste le plus complet ; mais le poète le rejette, car il voit en lui également un bourgeois déguisé, un serviteur de faux-semblant. C'est pourquoi il lui préfère la *poupée* dont l'apparence ne trompe pas¹⁰¹.

Par conséquent, le vrai poète, tel le jeune homme au miroir de Kleist, tel celui qui s'écrit, ne peut se « réfléchir » que spontanément sous peine d'éloigner la grâce, car « [c]ette perte de l'harmonie spontanée marque la mort de Narcisse : l'apparition de la conscience qui sépare le sujet du monde, et l'esprit de la vie¹⁰². » C'est dire que la grâce vit dans une conscience infinie de soi (celle de Dieu — utopie dans la veine transcendante de l'Ouvert rilkéen) ou dans le défaut de conscience « singulière » de soi (celle de la marionnette innocente ou de la poupée sans imagination — autre versant de l'utopie rilkéenne presque dans la veine de la perte identitaire lotienne).

La réflexion détruit la grâce : le miroir qui nous renvoie pour la première fois notre image est l'instrument d'un maléfice. [...] La grâce s'évanouit, supplantée par la raideur, l'artifice, le maniérisme. [...] Kleist condense la notion de réflexion intellectuelle et l'image de la surface réfléchissante du miroir. La réflexion, c'est le regard de Narcisse sur lui-même... La grâce ne peut exister qu'en deçà et au-delà de la réflexion, dans la marionnette (dans l'animal) ou dans le Dieu¹⁰³.

Il est révélateur que Loti affectionne le Karagöz au personnage roublard et fantoche, quand Rilke dit préférer la poupée en dessous de tout, dépourvue

⁹⁹ Rainer Maria Rilke, *Correspondance. Œuvres III*, op. cit., p. 249 (Lettre du 16 décembre 1913 à Marie de la Tour et Taxis).

¹⁰⁰ Voir Rainer Maria Rilke, « Les poupées de cire de Lotte Pritzel » [1914], dans *Poupées* [num.], trad. de l'allemand et présenté par Pierre Deshusses, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 11 octobre 2013, n. p.; et, à ce propos, Jacques Le Rider, « Le narcissisme orphique de R. M. Rilke », art. cit., p. 110, qui commente, chez Rilke, la 4^e Élégie de Duino.

¹⁰¹ Rainer Maria Rilke, *Élégies de Duino*, op. cit., notes du traducteur, p. 61, qui réfère à la 4^e Élégie, p. 29-30. L'auteur souligne.

¹⁰² Jacques Le Rider, « Le narcissisme orphique de R. M. Rilke », art. cit., p. 110.

¹⁰³ Jean Starobinski, *L'œil vivant*, op. cit., chap. II (« Une plume qui tombe dans la rivière »), n. p.

d'imagination, même inférieure à la marionnette que quiconque fait danser s'il en sait tirer les ficelles ou actionner le mécanisme. La poupée qu'on chérit ne domine personne et oblige qui la tient à s'affirmer en son nom, comme l'enfant qui attribue son âme propre à l'objet de son affection, pourtant destiné à être rongé par les mites. Ici, Rilke renvoie à l'âme authentique de l'artiste créateur dans un Ouvert qui en confronte la mort. Aussi, le paravent auctorial du roman *Le Mouscharabieh* semble comme Rilke hésiter et danser sur le paradoxe — peut-être illustre-t-il simplement cette hésitation — à entrer conscientement, par autoprotection, dans un jeu de marionnette condamné au maniérisme, ou à se laisser investir par le jeu innocent de la poupée. La raideur et l'artifice dont l'écriture est possible, notamment celle de soi, ne seraient pas que stylistiques : surtout identitaires, constitutifs d'une voix personnelle et distincte, ouverte aux mouvements de l'inconscient, de la critique et de l'idéologie. Le degré zéro de l'« affectation » m'apparaît utopique, mais je résiste à admettre que mon ingénuité d'auteure se perd entièrement dans la genèse textuelle ou a déjà été perdue dans un Éden du langage¹⁰⁴.

Ainsi, retrouve-t-on, dans *Le Mouscharabieh*, sous le sceau de l'allégorie, trois figures de danse et l'exploration de trois niveaux d'affectation (ci-après en décroissance de degrés) : les contorsions de l'ankylosée qui perd pied et en remet pour se dégager, la danse du ventre d'une rêverie romancée et la ronde extatique de

¹⁰⁴ D'ailleurs, le retour à l'innocence est aussi ce que Rousseau voulait atteindre en contournant la réflexivité du miroir de disgrâce. Starobinski expose comment le Genevois, tenté, lui aussi, d'osciller entre les extrêmes — se diviniser ou opter pour la vie machinale d'un automate sans âme —, montre qu'il n'a pas échappé entièrement à l'angoisse des regards, celui des Autres, aussi le sien. Cette innocence rousseauiste, où persiste une menace, est celle que Rilke désire transcender dans l'Ouvert.

derviches tourneurs. Outre ces trois figures mentionnées par le texte, tout le paravent du roman en reprend les trois schèmes et niveaux d'artifice¹⁰⁵. Comme Rilke, j'aime croire — utopie ? atopie ? — que la grâce persiste de quelque façon dans mon écriture et abolit toute menace critique, à tout le moins répond en creux à l'affectation. Mais je me garde d'y croire inconsidérément¹⁰⁶. Quoi qu'il en soit, entre illusion et réalité, l'écrivain danse et se met à l'abri. Son âme se meut armée de sa vérité et protégée par son mensonge¹⁰⁷. Sa danse est perçue spectrale ou démentielle¹⁰⁸. Elle n'est que métamorphose, comme l'onde de la mer¹⁰⁹. Rilke traduit vers l'allemand, en admirant Paul Valéry, son dialogue platonicien *L'âme et la danse*, où une ballerine, épuisée par sa prestation évoquant l'acte créatif, avoue n'être ni morte ni vivante ; somme toute, réfugiée : « Asile, asile, ô mon asile, ô Tourbillon ! — J'étais en toi, ô mouvement, en dehors de toutes les choses¹¹⁰... »

¹⁰⁵ Le monologue intérieur, le carnet intimiste et le roman intercalé incluant le Karagöz sont, quant au degré d'imitation du naturel et quant au degré d'artifice d'autoprotection (masques, déguisements, recherche d'effets plus ou moins spontanés), à classer dans le même ordre décroissant. Plus est grande l'intention d'imiter le naturel, plus s'impose l'artifice.

¹⁰⁶ La scène des *Carnets*, où Malte danse avec son double, masqué et déguisé devant un miroir, passant du regard extasié d'un Narcisse exaucé à la vision d'horreur d'un pantin désarticulé, induit chez Rilke un état pathologique de dissociation du moi. « Lorsqu'elle parle de "la maladie de Rilke" ou de "l'effondrement de Kleist", Lou Andreas-Salomé décrit la chute qui survient lorsque la belle illusion du "narcissisme mystique" se dissipe. Alors le génie paraît tout proche de la folie psychotique. [...] Le fantasme de toute-puissance qui fait de Narcisse un rival de Dieu, créateur de soi-même et du monde sans entrer en dialogue avec aucun "toi", ne se réalise que dans des instants exceptionnels d'extase mystique ou onirique. Revenu à lui-même et à la réalité, Narcisse trahit sa structure psychique lacunaire et fragile ; [...]. » : Jacques Le Rider, « Le narcissisme orphique de R. M. Rilke », *art. cit.*, p. 116.

¹⁰⁷ Paul Valéry, « L'Âme et la Danse », dans *Le Ballet au XIX^e siècle*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1^{er} décembre 1921, Wikisource [En ligne], § 6, consulté le 4 juin 2020, URL : <https://fr.wikisource.org/wiki/L%20%C3%A9tude%20sur%20la%20Danse>.

¹⁰⁸ *Ibid.*, § 18-19.

¹⁰⁹ *Ibid.*, § 21.

¹¹⁰ *Ibid.*, § 32.

Même recluse derrière *Le Mouscharabieh*, même travestie, l'auteure que je suis n'est pas morte, pas encore : elle danse.

3.3. LA PERCÉE : LE MIRAGE DE L'ÉCRAN-PROJECTION

Dans tout fait divers, il y a des trous ; et ce qui est intéressant, c'est la façon dont le scénariste et le réalisateur combinent ces vides.
Didier DECOIN¹¹¹

La photographie acquiert un peu de la dignité qui lui manque quand elle cesse d'être une reproduction du réel et nous montre des choses qui n'existent plus.
Marcel PROUST¹¹²

Le souvenir est un poète, n'en fais pas un historien.
Paul GÉRALDY¹¹³

D'autre part, le roman *Le Mouscharabieh* emprunte aussi la voie lotienne. Ma propre stratégie visant à dépasser la finitude auctoriale ne lui est pas davantage étrangère. Par une allégorie de l'écriture en acte, en choisissant pour narratrice-personnage une auteure qui voyage plus ou moins en touriste et décide de s'écrire à Istanbul, je tâche avec elle un peu de photographie, certes littéraire, disons virtuelle, qui répond à la dynamique et aux règles de l'art. Nous sommes, ma narratrice et moi, entourées d'images à *choisir* ou à *fabriquer* et qui représenteront *notre voyage* : elle cadre par moi ce qui lui convient et déclenche le clic à l'instant précis qu'elle veut immortaliser ; puis se créent les souvenirs qui seront rapportés en égoportraits sur fond de paysages, en reflets de miroirs d'hôtel pour quelques doubles diffractés ou en scènes de vie dans un pays à découvrir. Évidemment, nombre de « clichés » physiques ou littéraires seront en partie *produits* ou *anticipés* par ce que donnent à

¹¹¹ Didier Decoin, interview du *Figaro* du 6 janvier 2015.

¹¹² Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur. À la recherche du temps perdu 2* [1918], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2019.

¹¹³ Paul Géraldy, *Toi et moi* [1913], Paris, Stock, 1913.

voir les guides touristiques et codes narratifs ou langagiers (répétitions prévisibles de *lieux communs* — en considérant ici l’ambiguïté homonymique). Mais ce personnage avoue surtout, à mi-parcours de son séjour, désirer ne pas réduire son voyage aux clichés qu’elle pense devoir ramener.

En effet, pour l’artiste en voyage, même pour la touriste improvisée à cet art, il ne s’agit pas que de « faire des photographies », mais de « faire de la photo », comme l’écrit Serge Tisseron. Et j’incline à croire, comme lui, qu’avant d’être un objet matériel représentant le réel, « la photographie est [...] une forme de “penser”, et cela dès le moment de la prise de vue¹¹⁴. » La pratique est incluse dans l’image, ce qui fait que l’image excède en compréhension le dispositif mimétique. Pour Tisseron, « [l]a “chambre noire” est la prothèse technologique que l’homme a su le plus efficacement adapter à ses besoins psychiques d’assimilation du monde¹¹⁵ », mais elle n’est pas celle qui préoccupait Rousseau.

Pour nous, la photographie n’est pas la *camera obscura* des peintres de la Renaissance adaptée en appareil de prise de vue au XIX^e siècle, mais l’ensemble formé par le photographe et sa machine, liés l’un à l’autre par l’ensemble des opérations nécessaires à la réalisation d’une photographie¹¹⁶.

L’accent n’est donc plus à mettre sur l’objet résultant de l’activité, ni sur l’outil permettant de la réaliser, mais bien plutôt sur la *pratique* d’un art ayant en commun avec la littérature d’être une « rencontre avec soi autant qu’avec le monde¹¹⁷ » ; un

¹¹⁴ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Champs arts », 1996, p. 10.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 176.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

exercice procédant d'un désir de *créer* des images susceptibles d'appréhender le réel, y compris le créateur, et de les rendre moins obscurs, plus significatifs.

Tisseron y voit deux pièges à éviter : 1 / concevoir l'image composée comme un reflet de la réalité (miroir du monde) plutôt que comme un processus psychique et assimilatoire, et 2 / penser que l'image est signifiante en elle-même au lieu de la considérer, pour le lecteur autant que pour l'auteur, comme un vecteur de symbolisation et d'assimilation du réel. Ainsi, la pratique artistique serait d'abord *introjection* avant d'être *projection* symbolique. Transposés à l'autofiction, ces deux écueils donnent à voir que le « ça a été » barthésien néglige la réalité du processus au profit de celle évoquée par l'objet/sujet. Barthes caractérise son *punctum*¹¹⁸ à partir d'une icône immobile qui le mène à l'idée d'un passé révolu et à la mélancolie, et n'atteste pas assez du processus créatif de la production de l'image. Il s'attarde trop à la réalité/vérité du « représenté » de l'image et pas assez à la pratique et au bonheur de l'artiste, à ses choix créatifs qui, pour partie, connoteront ses valeurs ou tenteront d'élucider son énigme en permettant au récepteur (lecteur ou spectateur) d'opérer à son tour sa propre introjection créatrice sur l'image. Aussi, quand Barthes endeuillé de sa mère se reconnaît à travers elle, âgée de cinq ans, dans la photo du jardin d'Hiver (une photo qu'il n'a pas croquée, d'évidence), lorsqu'il croit s'y voir fixé temporellement, et que, comme Loti, il inscrit sa mort dans la trace qu'il perçoit de

¹¹⁸ Le *punctum* barthésien est « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure — et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne). » : Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma/Gallimard », 1980, p. 49. L'auteur souligne. Les Grecs appelaient *Kairos* le dieu de ce surgissement imprévisible du désir ou de l'occasion favorable et le représentaient avec une mèche de cheveux à empoigner pour saisir l'opportunité.

lui-même, certes l'émotion le fait assimiler cette réalité et introjeter ce « ça a été », mais il n'en réduit pas moins à une vague nostalgie ce qui aurait pu mouvoir et transfigurer en présence féconde sa démarche d'artiste spectateur. Pour Barthes et Loti, comme si l'art n'était qu'œuvre-objet et non processus, la photographie arrête le temps en un présent éternel, mais renvoie à la mort inéluctablement. Pourtant, déjà, Barthes et son plaisir du texte, aussi Loti et sa dérive ubiquiste, avaient ambitionné de dépasser la topique et exalté leur jouissance de se mettre en scène, authentiquement libres. Ne l'ont-ils que rêvé par des mots dans une œuvre où ils n'ont pu, sans éviter le paradoxe, que s'incarner en faisant partie du tableau ?

Avec *Le Mouscharabieh*, je ne parviens pas plus qu'eux à éviter le paradoxe. Je tente de l'élucider sans réussir. Le roman foisonne d'une nostalgie consciente que l'auteure réelle, malgré nombre de stratégies de sauvetage, reste difficile d'accès. En abordant la question sous l'angle du plaisir, celui que je paraïs avoir à exacerber la joie qu'un processus créatif peut transmettre au lecteur, le paravent de ce roman — censé révéler ma praxis auctoriale — semble à la fois témoigner d'un élan désespéré pour me faire remarquer ou ne pas être oubliée. Si le portrait qui y est fait de l'auteure réelle demeure impressionniste et laisse indécidable son statut d'ange éternel, de moribonde ou de fantôme, reste à savoir si, en ce cas, et pour d'autres semblables, quelques traces de présence ont pu y être laissées.

À leur recherche, Tisseron différencie le portrait peint du portrait photographique en opposant l'esthétique grecque, dont l'image (*eikôn*) obéit sans nécessité de ressemblance à un canon de beauté approchant l'art du peintre — par la

façon qu'offre le médium d'abstraire le réel —, à l'esthétique latine, plutôt fascinée par l'arrêt du temps — entre autres le passage de la vie à la mort —, plus apte à reproduire, comme la photographie, le *kairos* du saisissement, l'infime détail réaliste, le moment suspendu et l'action. Le roman *Le Moucharabieh*, avec ses trois voix narratives (monologue intérieur, journal intime, roman intercalé) recouplant par l'allégorie l'art du portrait/autoportrait, peut faire penser à une succession enchevêtrée d'instantanés (monologue intérieur), d'égoportraits où le sujet pose (journal intime) et d'une toile peinte (roman intercalé). Ici l'œuvre peinte a la particularité de me représenter par une histoire qui raconte la création d'un film biographique. Or, le film évoqué dans *Le Moucharabieh* est scénarisé par un double de la narratrice-personnage (soit un double de mon double), c'est-à-dire un personnage du roman (intercalé) qu'elle est en train d'écrire. Il s'agit d'un biopic — sur la vie d'une militante turque d'origine arménienne (fictionnelle) luttant contre la négation du génocide — dont l'écriture et la réalisation se voient empêchées d'atteindre leur pleine vérité, à cause de ce que François Dosse appelle l'énigme irrésolue de l'événement historique¹¹⁹. En effet, l'Histoire et le vécu demeurant intransmissibles sans subjectivité : l'événement rapporté est toujours une construction. Ainsi, du roman *Le Moucharabieh*, par sa relation avec l'événementiel et à sa manière d'approcher le portrait et l'autoportrait, je conclus qu'il est profondément lotien. Il l'est de la façon dont monsieur Loti, à partir d'un certain vécu,

¹¹⁹ François Dosse, « L'événement historique : une énigme irrésolue », *Nouvelle revue de psychosociologie* [En ligne], vol. 1, n° 19 (Penser l'événement), 2015, p. 13-27, consulté le 2 juin 2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-de-psychosociologie-2015-1-page-13.htm>.

même en croyant consigner dans un journal intime un réel enjolivé d'exotisme, n'a pu que raconter *sa* propre vérité, et non *la* réalité. Une différence, certes, à ne pas négliger : je n'ai pas comme lui foulé véritablement le sol de la Turquie, d'où je concède à mon roman une fictionnalité dont le degré est supérieur. Par contre, par mon instance à fabriquer un personnage avec tout ce que je suis, même à me magnifier en triplicata, je témoigne d'un désir comparable au sien de devenir à la fois *événement et œuvre d'art*.

Comme *événement*, Loti — sa personne et ses écrits — arbore indistinctement un surgissement d'originalité qui se démarque (la jubilation de sa posture d'auteur) et une commémoration redondante et passéiste (l'indice d'une finitude physique et narrative). Comme *œuvre d'art*, il manifeste son envie d'intégrer un tableau qui semble à la fois peint et photographié : fidèle au canon « figé » de l'esthétique grecque, mais intégré au pittoresque et à l'action de la société turque. Comme si, pour se dévoiler, il se multipliait physiquement et narrativement¹²⁰, pour conjuguer l'ambition de jouir de la vie et de percer tous les mystères de l'espace et du temps, tout en retenant par ailleurs la volonté et le devoir de s'y soustraire par idéal de beauté et d'éternelle perfection. C'est précisément en cela que mon roman est lotien, puisqu'il procède des deux perspectives. Et l'écrit de soi m'apparaît foncièrement perclus par cette antinomie.

¹²⁰ Loti se multiplie narrativement à travers personnages et procédés ; par exemple, le « *regard attribué* par l'auteur, comme un procédé grâce auquel il peut regarder par des yeux étrangers. Sa propre perception s'efface, remplacée par celle qu'aurait pu avoir du lieu un témoin non seulement différent, mais éloigné dans le temps. » : Dolorès Toma, *Pierre Loti : le voyage, entre la féerie et le néant*, op. cit., p. 163-164. L'auteure souligne.

Le Loti-événement (mémoriel et en voie de disparition) me fait aller du côté de la grande Histoire, pour compléter le parallèle allégorique. Le génocide arménien est un modèle éloquent d'événement à qualifier, selon Dosse, de sphinx et de phénix : à jamais *mystère à élucider* à cause de sa part non décryptable — soit de son « incapacité à saturer le sens de ce qui intervient comme nouveau, car fondamentalement l'énigme portée par l'événement survit à sa disparition¹²¹ » — et à jamais *persistance commémorative* — soit présence spectrale ou phénomène récurrent procédant d'une hantise à l'égard de la vérité et relevant du mythe de l'éternel retour. En face sombre du mystère, le Loti-événement ressemble un peu au génocide arménien : vulnérable à l'opinion, scandaleux et morbide, revendiqué et dénié, puis indécidable. Sa face joyeuse le donne en représentation folklorisée du Karagöz.

Le Loti-œuvre d'art se produit lui-même, on l'a vu, en mots et en spectacles. Aussi, la façon lotienne de se projeter dans son œuvre et de l'habiter au plus près de l'idéal esthétique, laissant au lecteur le loisir de confirmer chaque fois l'identité de son auteur, ressemble à la fonction de l'*ekphrasis* que j'exploite abondamment dans *Le Moucharabieh*. En tant que « figure traditionnellement définie comme la transposition verbale d'une représentation visuelle¹²² » et de façon plus restrictive et

¹²¹ François Dosse, « L'événement historique : une énigme irrésolue », *art. cit.*, p. 16.

¹²² Ginette Michaud, « Présentation. Ekphraser », *Études françaises* [En ligne], vol. 51, n° 2 (Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'*ekphrasis*), 2015, p. 6, consulté le 8 mars 2020, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1031225ar>.

plus moderne comme la « description d'objets d'art¹²³ », l'*ekphrasis* est extensible, au-delà du dessin, de la peinture, de la sculpture et de la photographie, à la scène et aux autres artéfacts descriptibles, et conserve le souci de sembler mettre sous les yeux l'objet dont elle parle. Elle peut être, d'après Eco, évidente ou occulte¹²⁴. Et comme outil d'intermédialité semblable à la photographie, elle produit l'illusion d'arrêter le temps narratif au profit d'un « moment ekphrastique » permettant l'émergence d'un événement de lecture, d'un texte/image (ni texte ni image) appelé « tiers pictural » par Liliane Louvel.

Le « tiers pictural » est un événement de lecture, un affect et un effet de texte. Il joue sur nos sens, il a besoin de notre corps pour se manifester. Il est cet événement, cet entre-deux, tiers nécessaire pour analyser un certain type de textes à fort coefficient pictural. Je le construis en m'inspirant [...] du livre qui reste en suspens quelque part, entre celui que le lecteur tient entre les mains et celui que l'auteur a voulu, un supplément, une « invention » dans tous les sens du terme. [...] Le passage entre les deux media implique également une position intermédiaire du lecteur qui n'est ni complètement face au texte ni complètement face à l'image. Le tiers pictural est un événement phénoménologique, un mouvement visuel produit dans l'esprit du lecteur par le mouvement du passage entre les deux media. C'est une image virtuelle produite par le texte, une image ré-inventée (au sens de celui qui découvre un trésor) et réenchantée par le lecteur. Elle ne coïncidera donc jamais avec celle du narrateur¹²⁵.

Ainsi, entre projection et introjection, à l'instar de l'égoportrait, l'écrit de soi se voudrait en même temps événement (du latin *evenire* : se produire) évoquant le « déjà » et avènement (du latin *advenire* : arriver)¹²⁶ connotant le « pas encore » : un

¹²³ Liliane Louvel, « Déclinaisons et figures ekphrastiques. Quelques modestes propositions », *Arborescences* [En ligne], n° 4 (Le dispositif texte/image), novembre 2014, p. 15, consulté le 7 juin 2019, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1027429ar>.

¹²⁴ Voir Jacqueline Testanière, « L'ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], n° 24 (L'autre même), 2011, p. 359, consulté le 7 juin 2019, URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/1056>.

¹²⁵ Liliane Louvel, « Déclinaisons et figures ekphrastiques », *art. cit.*, p. 30.

¹²⁶ « Devenu indice ou trace signifiante, l'événement est saisi doublement, comme y invite son étymologie, comme résultat et comme commencement, comme dénouement et comme ouverture de possibles. » : François Dosse, « L'événement historique : une énigme irrésolue », *art. cit.*, p. 16.

entre-deux de fixité et de mouvement que réalise l'*ekphrasis* quand elle réifie dans son art l'auteur qui s'écrit, tout en le plaçant à la merci de son lecteur — ce dont témoigne ce mémoire par quelques traces d'auteure de l'ordre du mirage. Qu'à cela ne tienne, l'écrivain du soi que transfigure sa praxis transcendera le « cliché » de sa mélancolie.

Non, la photographie n'est pas seulement nostalgie du passé. Elle est toujours partagée entre deux désirs opposés et complémentaires : l'un vise à arrêter le défilement du temps et à figer la représentation, l'autre anticipe et accompagne le mouvement du monde. Le premier est mélancolie, le second est bonheur¹²⁷.

4. L'ÉTHOS AUCTORIAL DÉVOILE

Les pensées les plus cachées se découvrent au discours ou à la contenance.
PROVERBE ORIENTAL¹²⁸

*L'image ne peut être étudiée que par l'image,
en rêvant les images telles qu'elles s'assemblent dans la rêverie.*
Gaston BACHELARD¹²⁹

Un rêve dans le rêve et si c'était le jour vrai qui se frottait l'œil ?
Hubert HADDAD¹³⁰

Quand tu bois de l'eau, pense à la source.
PROVERBE ORIENTAL¹³¹

Les êtres cachés et fuyants oublient de fuir quand le poète les appelle par leur vrai nom.
Gaston BACHELARD¹³²

N'est-ce pas soi-même qu'on reconstruit dans l'authenticité retrouvée de sa langue : le style ?
Morgan SPORTÈS¹³³

*Ce que nous montre le peintre ou le sculpteur n'est pas ce qu'on voit autour de nous.
Ce que nous voyons voile la profondeur qui est à l'origine de la forme.*
Karlfried GRAF DÜRCKHEIM¹³⁴

¹²⁷ Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire*, op. cit., quatrième de couverture.

¹²⁸ Proverbe tiré de URL : <https://citation-celebre.leparisien.fr/citations/17478>.

¹²⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie* [1960], Paris, Presses universitaires de France, 1968.

¹³⁰ Hubert Haddad, *Les haïkus du peintre d'éventail*, Honfleur (Calvados), Zulma, 2013.

¹³¹ Proverbe tiré de URL : <http://evene.lefigaro.fr/citation/bois-eau-pense-source-11780.php>.

¹³² Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1945.

¹³³ Morgan Sportès, *Solitudes*, Paris, Seuil, 2000.

¹³⁴ Citation tirée de URL : <http://evene.lefigaro.fr/citations/karlfried-graf-durckheim>.

On ne peut être poète sans quelque folie.
DÉMOCRITE D'ABDÈRE¹³⁵

Le voyage s’achève et compte un trajet sinueux autour de l’archipel d’ego que constitue ce mémoire. Il y a vraisemblablement, quant à l’écrit de soi, un peu beaucoup, passionnément, de narcissisme qu’il n’est pas toujours aisé de définir¹³⁶. Aussi, l’intention égotiste, secrète ou avouée, perceptible ou non dans un écrit, reste multiple, sinon pathologique, et souvent, pour partie, du ressort de l’inconscient. Par conséquent, sous la coupe du langage, l’écriture incarne le Soi de façon parfois obscure. Et je sais qu’en usant ici du mot tabou « intention », je jette un sort aux critiques qui le voient plus que jamais d’un mauvais œil...

Pourtant, au cours de l’odyssée, et pour moi rien n’est plus sûr, je me suis dévoilée. À cette intime conviction, une question résiste : à travers mon moucharabieh d’auteure, le lecteur peut-il me voir ? Pour qui me connaît à fond, je réponds : certainement. Les autres s’en remettront à l’énigme irrésolue de la théorie littéraire, même si je persiste à croire qu’un roman explorant son propre paradoxe n’est pas sans révéler quelque éthos auctorial.

¹³⁵ Citation tirée de URL : <https://citation-celebre.leparisien.fr/citations/52248>.

¹³⁶ « Le narcissisme peut se traduire par l’attachement à soi, la peur de la castration, le désir de fusion avec l’autre ou l’inscription dans l’ordre symbolique, aussi bien que par un désir de retour au sein maternel, un attachement à la mère pré-oedipienne, la nostalgie de l’éden perdu ou l’inscription dans l’ordre imaginaire. Il se manifeste par l’admiration de soi et la mégalomanie ou, à l’inverse, par l’impuissance et la passivité ; par un manque de sensibilité à l’égard d’autrui ou par une identification excessive à l’autre ; par la crainte de l’assimilation ou par la quête d’identité. Le narcissisme peut affecter les rapports quotidiens dans leurs formes les plus concrètes ou être sublimé dans l’ordre moral. Selon certains, il est normal et nécessaire ; selon les autres, il constitue un état pathologique ; les uns y voient un stade du développement ; d’autres, un aspect permanent de la personnalité. » : Jean-Louis Major, « Journaux fictifs/fiction diaristique », *art. cit.*, p. 201.

À lui seul le procédé de la mise en abyme, déployant plusieurs niveaux de réalité, induit une parenté réelle avec ma façon personnelle de regarder le monde. Même le discours détourné, décalé, en porte-à-faux avec mes convictions ou en rupture avec la linéarité de la narration peut contribuer à faire du roman mon portrait en anamorphose. Les soubresauts narratifs de « qui parle », ces segments mis entre crochets dont on ignore s'il s'agit de la voix intérieure de la narratrice ou de ma propre voix en métalepse (celle de la peur, de la raison, de la sagesse ou de la folie), celle de sa mère ou à la rigueur de la mienne, semblent imputer à mon auctorialité quelques traits d'anxiété ou procédés d'inquisition.

D'ailleurs, le symbolisme du roman, les thèmes et motifs abordés parlent de moi par tout ce qui me préoccupe et en ce qui, choisi par moi, illustre mon propos : l'eau du voyage qui rafraîchit et désaltère, qu'on exsude et qui noie, connote ma traversée, ma dérive et mon souci des reflets illusoires ; il y a le soleil icarien qui m'appelle à tout connaître, mais qui, par sa lumière, me fait fondre et me brûle ; il y a l'œuf ou la poule et les autres volailles, pour la peur, l'indécision et la gouaille, mis à part la perdrix du réconfort, le rossignol de l'âme en cage et la colombe de la candeur inquiétée. Le jardin apaisant côtoie la ville menaçante, et le religieux affronte le superstitieux quand telle vie scripturaire s'auréole de mort pour mieux y échapper.

Les différents niveaux langagiers formant le tissu du texte — la coexistence des tons lyrique, tragique, comique et didactique, puis des langages familier, courant et soutenu, où j'affectionne les figures stylistiques d'indétermination comme la syllèphe — colorent d'étrangeté ce paravent auctorial que je n'ai certes pas fini d'explorer.

L'aventure et la peur me dévoilent dans un texte où, jouant le paradoxe du paravent auctorial, je m'identifie sous couvert d'anonymat. Le nom propre d'un auteur n'est jamais banal. Assigné à une œuvre, il joint quant à son garant les autres conditions identificatoires et participe comme indice à sa signification¹³⁷. Ainsi, je me serai en quelque sorte révélée par mon nom sous un voile transparent en trois figures-personnages : 1 / Aline Guy, l'intime à qui répondent sa voix intérieure et celle de sa mère (anagramme de Guylaine) ; Joanie Liger, la transposée : l'auteure imaginée du roman intercalé qui se conçoit avant tout telle une voyageuse tenant son journal intime (anagramme de Gérin-Lajoie) ; enfin, l'héroïque Juliana Eyer Giglione : l'intellectuelle idéalisée et faussement réelle (anagramme de Guylaine Gérin-Lajoie).

À tout le moins, j'aurai tenté de signaler ma présence dans le texte à travers trois *ekphrasis* de synthèse : des moments descriptifs assez globalisants pour faire du roman l'*ekphrasis* de chacune de ces trois *ekphrasis*. En parsemant l'écrit de références aux œuvres d'art, notamment celles du jardin ou du sérail de Topkapı, le plafond de livres du Musée d'art moderne, les mosaïques du Musée d'archéologie, les Méduses de la Citerne-basilique ou le Dresseur de tortues (Osman Hamdi Bey) du Musée Pera, j'aurai certainement été, comme auteure, et mon roman avec moi à l'intérieur d'un paravent esthétisé, un *Spinario* dansant avec plus ou moins

¹³⁷ « Si la critique littéraire, dans des conditions tout à fait particulières, peut interpréter un texte sans en connaître le signataire, on identifie en règle générale les propriétés d'un texte et on leur attribue des significations après avoir pris en compte le nom de l'auteur avec ce qui le distingue. Les propriétés accrochées au nom sont mises au service de l'interprétation. Intégrée dans la théorie de l'analyse du discours, la notion d'*ethos* implique que le lecteur construit la figure du garant du texte à partir d'indices textuels d'ordres divers. » : Inger Østenstad, « Quelle importance a le nom de l'auteur ? », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n° 3 (Ethos discursif et image d'auteur), 2009, p. 10, consulté le 18 septembre 2014, URL : <http://aad.revues.org/665>.

d'élégance, dont l'épine du pied, celle de la mort de l'auteur, n'a pas pu être tirée. J'aurai été, plus fondamentalement, un Narcisse recherchant son visage dans celui de sa mère par l'entremise d'un roman qui aura constitué sa métamorphose. Parfois poussée à l'excès, à l'extrême de l'égotisme quant à la présence hermétique de l'artiste dans son œuvre, ma propre *Métamorphose de Narcisse* emprunte à Dalí quelques traits du dispositif de sa théorie paranoïaque-critique¹³⁸, me représentant penchée sur une onde qui me multiplie en tenant le germe si fragile de mon art, en espérant y voir le bulbe qui me fera fleurir. Et ce roman, qu'on y perçoive ou non un portrait à ma ressemblance, ne peut qu'illustrer un théâtre d'ombres turc cherchant sa légitimité. À la fois le scénario à filmer dans le roman intercalé contient un *Karagöz* formellement soigné, au verbe très écrit — quand d'ordinaire cette scène est vouée à l'oralité sur canevas ouvert à l'improvisation —, à la fois tout le roman joue un énorme *Karagöz* qui essaie, débridé, de devenir une parole. Au lecteur de m'y voir ou de ne pas me reconnaître, auteure et réelle, en ce miroir.

¹³⁸ « La paranoïa-critique s'applique aussi bien au déchiffrement de la peinture et du mythe, qu'à la lecture du réel. L'image double ou triple dont elle est friande, la mise en rapport d'éléments hétéroclites autour d'une idée obsédante, suscitent une vision qui bouleverse la législation apparente du monde, du tableau et du texte. Ce n'est pas seulement Narcisse qui se métamorphose dans ce processus, c'est aussi [...] la personne même de l'artiste. L'objet importe peu : ce n'est pas lui qui détermine le processus fécond de la reconstruction délirante. Il se plie au contraire à son dynamisme [...]. » : Ruth Amossy, *Dali ou le filon de la paranoïa*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le texte rêve », 1995, p. 91. Pour une analyse détaillée du tableau *La Métamorphose de Narcisse* (1937), voir *ibid.*, p. 33-49.

DEUXIÈME PARTIE

LE MOUCHARABIEH (ROMAN)

Turkish Airlines n'aura pas eu ma peau. À vue d'œil, pas encore... Bon sang, j'ai la couenne dure... Et la tête... Ah la vache ! Le soleil d'Istanbul... Fait chaud... Me viole presque... À travers la carlingue... Aaaah... Maman, au secours ! Je flotte à au moins cinq mille mètres. Pourquoi j'ai peur de ne pas être à la hauteur ? On m'aveugle avec la lumière. Pitié, pas la torture ! J'avoue ! C'est moi ! Lâchez-moi, j'ai rien fait ! J'veux pas dormir, j'me mets à table. Pouah ! Trop tard, vite, ça y est... Passez-moi une serviette ! L'affaire est à côté du sac. Adieu décence élémentaire.

Dieu du ciel, je dégouline. J'ai perdu mon maquillage. La sueur me coule. Sous le reste... J'suis en eau. En eau trouble... Mon maudit voyage me défait l'égoportrait. Défigurée en plein vol... Dans un nuage. En Orient. C'est de mauvais augure... Ah la barbe ! J'ai le visage voilé de particules alimentaires... L'estomac remué d'une danseuse du ventre... qui aurait pas... le nombril sec.

Ah misère que ça houle ! Ciel que je nage ! Au moins, l'avion plane encore. Ma mère me dirait : « Sauvée des airs, pas des eaux ! » Ma mère et sa sagesse biblique. Quand j'saurais pas dire si je cale ou si je flotte... J'ai pas la chance de Moïse, enfermée pis secouée comme Jinny dans sa bouteille. Non mais... Ciel, j'ai des visions. La téléréalité... Le steward, non je rêve, ressemble à Larry Hagman !

[Non mais, ma grande, tu fous quoi derrière un hublot ?] Tout ou rien. J'saurais pas dire. Sauf que, quand je clignote, la mâchoire me ballotte. [Tu devrais risquer une vue en plongée.] Ah non, non, non, non, non, non, non... Rien à faire : je déborde. [Essaie la contemplation.] Là, j'veo des spectres à contre-jour. [Tu devrais fermer les

écoutilles et tout imaginer : Istanbul agitée, Constantinople qui rutile, Byzance en paradis perdu...] Non, j'pense à un mauvais cocktail et à un sac d'embrouilles... Stop ! Misère, ça se corse ! Holà, ça descend... J'ai le cardio qui lévite... Ouf, ça y est, j'atterris... [Jetée à terre.]

J'ai pas envie d'applaudir. Le coucou a juste évité la catastrophe. Pas besoin de jubiler. S'il vous plaît, laissez-moi sortir ! J'suis cernée de tous côtés par des voisins saucissonnés. J'pourrai pas me faire la belle, tiraillée par en dedans, coincée dans une cage à poules. Bon sang, j'veais m'écrouler. Entre mon siège et mes sangles. Avec des armatures qui m'oppressent. Depuis Montréal. Deux diables de goussets. Maudits cerceaux qui pigeonnent. Quand j'suis obligée d'obéir au fauteuil K3.

C'que ma tête tourne ! J'ai la perruque en bataille, la plus-value ravagée. Mon ancien prof de socio me traiterait d'aliénée. À bord, *hasta siempre comandante*, je me tamponne du Che. Faut rien révolutionner quand faut d'abord tout justifier. C'est peut-être l'inverse. Sacrée pagaille dans mon crâne. Le chaos de l'anarchie, que j'ai mis. Mes idées rebelles, j'les ai envoyées en l'air. Toutes foutu le camp par terre sens dessus dessous. Depuis la course de stock-car avec les nuages, juste envie de vomir, de tout regretter. Là, j'entends Istanbul me traiter de poule mouillée. Besoin de soigner mon image, d'essuyer ma déconfiture, de courir à reculons à l'intérieur de ma tête. Dieu du ciel, faut que j'm'échappe, que je sorte de l'avion le cœur bas et les yeux secs. Du cinéma d'évasion, ma foi, vite et ça urge !

[Je dis que la manœuvre aéronautique a causé ma panique. J'ai été ceinturée par un lutteur en acier qui m'a retourné l'estomac pendant que je cherchais des mots,

une montagne de mots, pour apaiser un petit désarroi. J'ai réussi à m'enfuir à force de m'agripper, mais l'inconfort s'est aggravé. Après, c'est en fermant les yeux que la bête m'a rattrapée. Fin de la course-poursuite.

Faut la refaire. On reprend. J'ai la patience enragée d'une chienne d'infidèle. Coupez les moteurs ! Sortez-moi de la niche ! Inutile d'aboyer quand ma peine est perdue. Le pilote fait silence. L'avion tourne. Prise deux.

Moment de vérité. J'arrive souillée, attachée, désorientée. J'ai peut-être été kidnappée. Mon ravisseur présumé ressemble à un objet volant non identifié. Après enquête, je soupçonne d'intention criminelle un mal de vivre, une erreur, une inconscience ou la folie, dans la bibliothèque, avec le chandelier. J'accuse, au final, ma gueule catastrophée. Abus de ciné en circuit fermé.]

Dieu soit loué ! La voix du commandant de bord... Enfin, une consigne. Je traduis en simultané du turc au français. Dieu du ciel, un miracle : j'ai jamais parlé turc ! Neuf heures et demie à rêver d'être Houdini pour me maîtriser, me détacher et sortir de l'aquarium. Là, je marine ligotée dans une chaise haute. Le ti-bébé trépigne, la bavette garnie, le nez en l'air et la langue sortie.

Bon sang que le voyage m'est rentré dans le corps. J'peux pas m'descotcher de mon siège. Maudit manque de tonus. Assujetti, on ramollit. Le cul entre deux chaises avec ma tête étourdie, mon trouble est descendu trop bas. En-dessous des chevilles. Maudite épine de Lenoir. Maudit talon d'Achille. Pis faut que j'marche au pas, en plus... C'est comme une... houp ! Ben, voyons !... Les jambes me manquent. J'ai pas envie de m'effoierer dans l'allée vers la sortie. *Oh sorry, dear hurried travellers!*

Après vous, la ribambelle de passagers cavaliers... Autant jouer la politesse en faisant la courbette. Pardon, messieurs-dames, j'suis obligée de m'incliner. À croire que je danse.

Holà ! C'est reparti... Sur ce coup-là, je glis...se et ouaip, ça se dégage... Tiens, en veux-tu, en v'là... Destination : tapis volant qui flotte au-dessus du tarmac. Après ça, on va croire que j'aime batifoler en croisant les avions de ligne. J'ai rien que détalé, tête en bas, tête en l'air, pour sortir au plus vite. Laissez-moi passer, bande de chacals ! On me bouscule et c'est la plainte. Déjà que j'ai soif pis que j'ai chaud. Misère que j'étouffe ! Faut pas pousser quand ma patience est à zéro. Foutu débarcadère. Circulez, que diable ! Dégagez ou j'me débroche de la file avec mes ongles... Pas trop tôt, le convoi. Finie la rame ! L'échappée va pouvoir s'éparpiller !

J'ai des papillons dans l'estomac. Ça me fourmille dans les jambes. De quoi être en bibitte. Avec un dos patraque, c'est commode. De la chiffre molle. À faire applaudir les pantins. Génial, on me reluque à la hauteur de la ceinture. J'intéresse les voyeurs avec ma poitrine qui plonge. *Marvellous!* Phénoménal ! *What original gait!* J'ai l'élégance hallucinée d'un top-modèle cul-de-jatte sur un podium de désarticulées. Mon look international. Claudia Schiffer peut aller se rhabiller. J'ai l'échine de la poupée qui se dandine au défilé, sauf qu'en tournant, ça raidit et ça coince. Jurée crachée, la pose n'est pas volontaire. Allez vous rincer l'œil ailleurs, les vicieux !

[Non, surtout pas ça ! À croire que c'est pire. Ma cervelle d'oiseau pis mon foutu déhanchement me font risquer le châtiment. Autour, des yeux me fixent. Au

pilori. Non, à sa hauteur. La preuve, là, devant moi : un vilain janissaire consigne sous mon nez, ma main à couper, que j'ondule en perruche, que ma démarche est provocante, excessive et lamentable, rien qu'à voir les deux douaniers qui fusillent du regard mon gésier à découvert. Je porte, à Istanbul, l'odieux de mon tricot moulant. J'ai peut-être la guigne des voyages exotiques. Je débarque miraculée et déjà pécheresse. Une Mata Hari occidentale. La putain qui lève le voile sur sa propre nudité. La moins que rien qui se découvre du tissu du scandale. J'ai de quoi exsuder mon embarras. *C'est ben simple, j'veo pu clair !* De quoi transpirer à mort. *Là, chu trempe en lavette*, plombée par un soleil qui insiste et me troue la peau. À moins qu'on m'emprisonne et qu'on me décolle la tête. *Maudit que j'ai la chienne !*]



[Verso d'un formulaire de douane]

Istanbul, le 16 juin 2015

Aéroport Ataturk

À Istanbul ou ici, je suis perdue, hors de moi-même. À tout hasard, j'attends là, les sourcils ravalés, la chance de récupérer ma raison avec mes bagages. Je surveille la vague, le flot des malles qui basculent avec l'étrange sensation de surnager entre deux eaux et d'enjamber deux continents. Je m'étale dans mon flux cérébral à la dérive avec mon corsage impudique. Je fonds en larmes et en regrets à la pensée d'avoir séché trop de cours de géographie, car toute seule je me suis condamnée à me liquéfier, de source naturelle, entre une mer qu'on dit de marbre et une autre ténébreuse.

Rien d'autre à faire que de suivre le courant. J'exerce au mieux ma vigilance en fixant l'onde mécanique et je me sens hébétée jusqu'à l'hypnose. Il ne me reste

qu'à sortir mon unique atout : l'arcane du Mat, la carte sans chiffre, l'Excuse qui fuit la morsure et qui porte la besace et le bâton du voyageur. J'ai la mine barbouillée d'un clown rescapé d'un canon. Je viens peut-être de manquer deux tours de carrousel. Je sors du ventre d'un dragon pour sombrer dans la confusion.

Ma peur, ma fantaisie, est devenue folle et furieuse. J'arrive exaucée, maculée, éclaboussée. Enfin sauve, mais pas saine. J'ai été terrassée par un gros Léviathan qui me menace encore avec sa longue queue. Je suis peut-être déjà morte. Quand on ne distingue plus la couleur de sa peau ni celle de ses valises...

Je vois un horizon nouveau qui baigne au loin dans un halo. Peut-être un mirage. Je peux dominer ma soif, pas mon imagination. Sans doute, j'ai perdu la tête, exécutée par deux douaniers. Istanbul a tout faussé de ma réalité. Je suis sortie d'un avion, moi ? Et qui le saura jamais ?



Istanbul, le 16 juin 2015
Carnet de voyage
Aéroport Ataturk

Mon arrivée à Istanbul ressemble à un faux départ. Ici commence pour de vrai, à l'encre délavée, dans ce carnet broché, mon journal de voyage. J'ai survécu à un transport nolisé en montagnes russes pendant neuf heures et demie au-dessus de l'Atlantique, puis de l'Europe insulaire et continentale. J'ai débarqué en dansant le *kasatchok* au pays merveilleux des enfants du Caucase longtemps après leur métissage. J'ai dû buter sur les fleurs d'un tapis turc ou me lever le popotin du mauvais pied. Je récupère maintenant dans une aérogare qui affiche plus que prévu sa modernité et j'essaie de tout noter pour comprendre le début, le milieu et la

suite, de surprise en surprise. Surtout, je le fais sur le guéridon usé d'un modeste Caffé Nero, d'où je parviens à reprendre des forces. Depuis mon arrivée, je n'ai fait qu'essayer de noircir du papier blanc en combattant une nausée salissante. Je mets beaucoup de temps à ne plus être retournée par le vol TK36 Montréal-Istanbul du 15 juin 2015, à 23 h 05. Et comme j'évalue que le retour au calme plat n'atteindra pas mon estomac avant la prochaine heure, j'ai toute latitude pour liquider dans ce café mes questions existentielles et indigestes, quitte à tourner dans ma tête mon propre biopic. J'ai besoin de me restaurer, surtout de me réconcilier avec mes ambitions autant qu'avec mes origines. Je le fais sans sérénité, tapie derrière un paravent posé sur le plancher des vaches, ici celui impressionnant des poules sultanes.

Probablement, j'aurais mieux fait d'obéir à ma mère. Ma mère, ma tendre mère cachée sous mon siège, ma Métis à moi, mon avalée, ma vomitive, qui a roulé des yeux en désapprouvant ce voyage. C'est à elle et à sa névrose que je dois mon prénom, la particule d'un nom sage, concis et sans risque. Ses conseils avisés continuent de me coller à l'épiderme, me tiennent lieu depuis toujours de bouclier antimissile. Je suis née emmaillotée par une papesse infaillible de la santé, du bien-être et de la conservation. Et même ici, à Istanbul, j'entends, en songeant à elle, un muezzin s'obstiner à nasiller mes imprudences. Ce sont à ces extrémités que conduit la littérature poussée à l'excès par un doctorat byzantin. C'est ici que, de l'art et pour l'art, je suppose, l'histoire m'appelle et à qui j'ai l'intention de répondre. Quand même, je supporte mes hérités : mon ADN ciselé sur un bois précieux et à

d'autres moments gossé au couteau de chasse, un bois décoré de motifs, en croix et en ogives, d'où je viens et de qui. Ma lignée maternelle, étonnamment, semble porter la ferveur et le soutien, mais pas la croix et la bannière. J'ai autant d'esprit d'aventure et de goût pour l'inconnu qu'une perforeuse à cartable sur une feuille mobile. Pourtant, j'y crois à peine, on vient de me décharger en colis franc de port d'un Airbus à Istanbul, insane de corps et d'esprit sous une chaleur saisonnière et politique. J'y suis arrivée en rentrant bien le ventre, le souffle court, l'œil hagard et l'haleine fétide pour un séjour périlleux de trente-trois aurores, soit un trentième du compte de mille et une nuits. Trop peu de temps avant que ma tête ne tombe. Une tête déjà celle du pays.

Alors j'intitule mon prochain paragraphe : « Examen de conscience à l'attention d'une inconsciente ». Pour commencer, j'ai besoin d'un loukoum, un premier, avec une eau minérale à la fleur d'oranger, la troisième depuis mon arrivée. Il s'agit d'un encas plutôt liquide pour qui, curieusement, souffre à la fois d'un surplus d'eau et d'un manque. Il s'agit, en tout cas, d'une satisfaction morale sans risque digestif. D'ailleurs, je vais mieux et mon maillot aussi. Il a retrouvé un semblant de fraîcheur à la suite du passage d'une lingette humide. Fait banal et aberrant. Car ici, rien n'est pareil : tout me semble s'inverser ou devenir plus complexe, alors que, moi, j'anticipais de plonger librement dans un puits de lumière. J'ai obtenu le puits et la lumière sans fond. Évidemment, je viens d'écrire une bêtise. Si Hamlet avait été mon compagnon de vol, je crois qu'il m'aurait déclamé en feignant la folie : « Y être ou ne pas y être, la question est là. » Et je lui aurais

répondu en pensant à ma mère : « Trop tard, mon vieux, j'y suis, protégée par un fantôme. » La question est toujours là. Je retarde le plaisir. Celle posée à moi-même en contient une autre.

Pourquoi diable, maintenant, faut-il que je m'interroge sur mes propres intentions, sur les raisons qui m'ont menée dans ce café à Istanbul ? Avant d'y venir, je commande un autre loukoum. En compressant mon stylo avec trois doigts de ma main moite, j'inspire avec courage. Ma réponse officielle : j'y suis venue sans réfléchir, sur un coup de tête, pour étudier les jalouses, les treillis et les grillages de l'art ottoman, pour m'inspirer de ces parois hautement décoratives qui irisent la lumière et savent, en simultané, vous aérer, vous cacher et vous révéler. Constat honnête, vérifique, mais insuffisant. Ma réponse officieuse : en y réfléchissant, je découvre à la même enseigne des raisons gravissimes enfouies sous les arbrisseaux de mon jardin secret. Puisque j'hésite à dénicher l'ombre sous la verdure, j'imagine que j'ai toujours envie de lumière. Seulement, pour ma peine attribuée à la chaleur et au risque d'insolation, l'exercice me semble d'autant plus rassérénant. Alors, en y repensant mieux, je me dis que j'ai pris l'avion pour le soleil de la Turquie, pour m'y fondre au grand jour, pour raconter mes profondeurs ainsi que la beauté du monde, pour me coucher sur le papier à dessein de décontracter mes pulpes de phalanges et accoucher d'un écrit de mon allure et de ma trempe. L'odyssée extravagante d'une historienne obsédée par les moucharabiehs. Un récit de voyage opaque et transparent, ouvert et fermé, en combles et en creux, peut-être pour recomposer ma vie trouée.

J'avoue qu'en ce moment je suis secouée par un pathos de gourgandine. Le récit de ma folie, je l'imagine provenir de mes appas dévastateurs, de regards clandestins, de pulsions libertines incarnées par le désir d'un va-et-vient voluptueux entre le dedans et le dehors de moi-même. Heureusement que ce carnet n'a jamais été destiné aux esprits engoncés dans le scrupule. Les étroits devront s'abstenir. Au fait, ce carnet, dommage qu'il en soit ainsi, ne s'adresse qu'à moi-même.

Côté littéraire, je suis large de corps et d'esprit. Je ne mets pas de limites à ce que j'ai envie d'écrire ou à ce que j'ai envie d'être. Par nature, je m'incarne mur à mur. Je vis avec des personnages parfois inquiétants et un nombre sidérant de personnalités qui tiennent de mon charme et de ma volonté. Je succombe aux mots où et quand je le veux. Loin de moi la pensée de m'activer pour les teigneux quand je m'adresse à bibi et que je joue du crayon pour que la belle se confie, s'abandonne et se déboutonne. Et si l'occasion tout à l'heure a fait de moi une luronne, c'est que le garçon de café m'a bien servie. Il a fait table rase avec ma fleur d'oranger. Même repue, j'en ai redemandé. Alors la honte et la pudeur ont été priées de sortir. Et pas d'appel à la censure au milieu de ma confession.

Je suis aux prises, je l'admetts, avec un désir déréglé d'engendrer à mes image et ressemblance. Je parle du fruit de ma chair et de mon sang, et récolté de liaisons dangereuses. Je parle d'un monde nouveau fécondé dans mon giron par tout ce qui m'est exotique. Rien du tout de scabreux. Le seul poids sur ma conscience ne se rapporte qu'à ce doute éminemment scandaleux concernant l'alpha du germe, la fragilité de l'œuf et le lignage incertain du rejeton de ma plume. Sous le ciel

d'Istanbul, je sais par contre depuis peu que ma seule perspective, mon unique ambition, consiste à vivre intensément dans la peau d'une étrangère disposée à risquer sa chair de poule. Une fifille éloignée de son *aviarius mater* peut caresser le projet de pondre dans la dignité une œuvre maîtresse où elle se réincarne en odalisque. Peut-être au service d'un récit téméraire, d'une autobiographie de l'étrange. Peut-être à la remorque d'une fiction réaliste sur une vie à dormir debout. Peut-être à seule fin d'exprimer les ambivalences de son cru et de son for, y compris leurs débordements qu'elle a bavés en arrivant et qu'elle a non moins de mal à braver. L'équipée d'une héroïne va sans peur et sans reproche. Son histoire, en revanche, c'est toujours l'œuf ou la poule.



Amen. Ainsi soit-il. Tirez la grille ou le rideau. Finies, les folies ! *Finito*, les révélations ! J'ai l'audace ridicule avec ma plume d'aigrette. Ciel, ma mère ! Prout, ma chère ! Suffit, ma chérie ! Là, ta prose a des ampoules. À pleurer... De quoi glousser... Faut pas jouer la Castafiore au fond de ton jardin secret. Faut pas non plus montrer tes fesses à ta jolie haie de mots. Trop taillé, c'est mal taillé. Ça fait clôture de broche... à foin, de pacage... Avec des trous. [C'est vrai que tu vas dans le clos, ma grande, à chanter faux en solitaire et en tout-nue dans ton enclos.] En tout cas, j'ai l'impression de m'être assez anéantie. Pas question d'en rajouter. Pas d'acte de contrition pour cinq phrases échappées sur moi à la troisième personne. Les dévotions à l'ego, ça remue, des fois trop. C'est nul dans un journal intime, surtout quand il voyage. Là, primo, je me calme. Deuxio, je sors de mon coco ma recette miracle, pis je la mets

dans mon *shaker*. Si j'réussis à la mixer et à tout avaler cul sec, j'peux retourner à mon carnet. Je brasse quoi, là, déjà ? Du... De la...

[Non, un cocktail. Avec du sirop. Un mélange pas sorcier, archiconnu. Une formule pas magique, tu vas voir... Faut prononcer à voix haute et gober comme un antidote. Vas-y, ma belle, tu répètes trois fois : « L'épanchement sincère et l'indulgence coupable, ajoutés à l'eau minérale, remettent un écrivain sur pied en trois coups de cuiller à pot. » Aucun mystère là-dedans. Pour te requinquer la plume, t'es obligée de t'enfiler un peu d'humilité et de l'autoabsolution. Ça redonne une contenance. Des fois, un contenu. Après, t'as la gueule de bois, tu relis et tu recommences.]

Dieu merci, j'ai un répit, à l'abri du paravent. Pour écrire, déjà beau d'avoir trouvé un repaire. En plus, avec de l'eau pour mon poil de la bête. N'empêche. Je pue. Je sens la friture. L'huile de sésame m'pisse encore au bout du nez... Au moins, la magie opère : les pores de ma peau s'ouvrent... [Wô, ma belle, vas-y *mollo*, là, tu tartines un peu épais. On risque d'en avoir plein le baba. Les mauvais génies, ça trompe l'épiderme.] J'ai la peau grasse et le nez fin. La faute à qui ? Mon mauvais poil, j'y peux rien. Pis faut pas trop m'en mettre sur le dos. Y fait une sacrée chaleur dans c'te foutue aérogare. La clim accuse des lenteurs. Moi, j'accuse personne. J'veux juste m'acclimater à Istanbul.

[Reviens sur terre, ma grande. T'as envahi le pays voisin de celui d'Ali Baba : soit tu y ponds un trésor, soit tu y laisses des plumes. En vingt minutes, t'as déjà au

moins quarante raisons de pester contre la caverne. Renâcle encore et pour sortir, faudra qu'tu défonces les portes.]



Istanbul, le 16 juin 2015
Carnet de voyage
Aéroport Ataturk

C'est donc avec témérité et un soupçon de modestie que je reprends le fil perdu de ce carnet. Ici, en ce moment, par manque de tribune, c'est l'air chaud et humide qui persiste et qui signe. Ce petit coin d'aéroport sans doute me convient assez. L'intimité en clair-obscur qu'offrent ses paravents troués m'isole, me dégage et m'aide à mieux respirer. À l'abri des regards, au moins l'eau minérale est fraîche. Dommage que l'avion m'ait rendue claustrophobe.

C'est vrai, mon père, je m'accuse : j'ai une relation trouble avec les endroits confinés. Ma fascination des grilles et l'envie de me confesser, j'en remets la faute à mon enfance religieuse et au grave traumatisme du confessionnal. Quand je repense aux curés et à leurs cagibis puants, viciés par la terreur des pénitents passés devant, ma conscience s'altère et mon estomac se noue. Comme maintenant.

Je dois continuer à écrire. Je le dois absolument ; et le faire, à l'instant, en prenant mon courage et mon stylo à deux mains. J'ai la peur bleue de me répandre en montrant mon inconsistance. J'ai la hantise en ce moment que mes loukoums à l'eau de rose exécutent sous mes yeux un périlleux salto avant. Je panique à l'idée de devoir passer l'éponge, même avec discréption, sur le sol du Caffè Nero et, tant qu'à y être, sur le lot de mes faiblesses narratives. J'ai le dédain depuis toujours des vérités contradictoires, ce qui m'oblige à tout noter pour tout comprendre.

Heureusement que mon carnet épanchera mes états d'âme en recueillant le flot de mes observations. Je devrais pouvoir compter sur l'œil alerte de ma plume pour consigner mon appétit et ma quête : la science, l'histoire, les beautés de l'art, et même mes indigestions. Peut-être me relire finira d'expurger ce qui me hausse le cœur.

J'interromps ici la succession de mes spasmes. Retour imprévu de mes palpitations. Me rendre à mon hôtel, rapidement, à pouls constant. En identifiant une séquence méthodique. (1) Méditer ma sortie du parc aérien. (2) Me tirer sans encombre des aires refroidies et (3) pénétrer dans la fournaise ambiante. Istanbul s'est peut-être tempéré depuis mon échappée de la cage volante. C'est en affrontant la chaleur en véritable héroïne que je me conditionne à oublier la zone franche et à quitter celle climatisée. À plus tard et à plus frais, mon cher carnet.



Bang, la commotion. Je vois des étoiles. Le choc thermique. La dégelée. J'en prends pour mon rhume. J'encaisse mal les écarts du froid et du chaud. J'ai le cerveau comme un ring où sont en train de se moucher la physique et la médecine. Maman, j'suis sonnée. Non, ça va, j'peux tenir. Faut que j'garde le moral. J'ai pas envie d'jeter l'éponge. J'veudrais juste me la passer sur le visage.

Oh, là, c'est le coup de grâce : j'suis en train d'tourner de l'œil... Vite, me faut du nerf, que j'me tapote les joues, que j'me parle en continu... J'suis obligée de résister, j'suis à Istanbul. J'veais tomber dans les vapes si j'peux pas me raconter un nombre indécent de bêtises... Pas le temps de chipoter sur mes priorités. Faut que

j'repère un filet d'air. Pour avancer sans imploser, sans foncer en criant ciseau dans un rideau de particules. Me faut un taxi. La poule est loin du nid. Pas de masque, je m'essouffle...

Bon sang, le cauchemar... Ça y est, je bats de l'aile.

[Ma fille, faut pas t'affoler. Les conditions de l'air t'obligent juste à t'attarder.

Le temps que tu respires à fond le bec ouvert.]

Tiens, là-bas, un parapet... Du béton armé devant un mur de barbelés. J'suis bonne pour m'asseoir sans trop m'appuyer. Au pire, j'écris sur mes cuisses en attendant l'inspiration. Bon, de suite, ça vient pas. J respire en ballon crevé. T'as raison, maman : en solitaire à l'étranger, c'est pas rassurant.

[Assise, au moins t'économises ta bombonne.]

J'croirais n'importe quoi avec un peu d'air... Même assise, j'veo la fin de mes illusions : j'ai la balloune pétée. Maudit voyage improvisé à Istanbul !

[Un instant, ma belle ! T'es pas une baudruche. Faut pas te dégonfler. Entre ton banc de ciment et ta chambre d'hôtel, tout peut arriver. Le mortier mène à tout, à condition qu'on en sorte. Sur ton p'tit mur de béton, à part ton cul, t'as pas grand-chose, c'est vrai. Juste le crâne qui suinte, les idées qui s'effritent et un reste d'encas qui verra pas l'apocalypse, mais t'as pas dit ton dernier mot.]

Le temps passe donc pas vite quand on sue... Bon Dieu, c'est-y possible, on dirait que j'me remplume. Faut croire au miracle : j'me retape. Juste à songer à mon nid... À mon lit défait... À ma destination de rêve... À mon idée fixe : plonger dans mon

carnet près du mont Ararat... Autant grimper dans l'arche avec mon bestiaire... Avant le déluge.



Istanbul, le 16 juin 2015
Carnet de voyage
En transhumance

J'en suis à me promettre, si j'atteins mon hôtel, de fouiller minutieusement le fond de ma valise à roues pour y trouver désassorti et chiffonné en boulette un manque de jugeote caractéristique, caché sous un supplément d'être ou d'authenticité. Si j'arrive à sortir indemne de ce périple insensé, au risque d'en payer le prix en adoptant la posture d'un mamamouchi qui confond turquerie et bluette barbaresque, j'aurai eu la satisfaction d'avoir au moins essayé de fouler le berceau de mon humanité.

[Me rappeler, en me relisant, que je suis née au Québec, que je parle un langage à l'oral moins alambiqué et que les Turcs ne sont ni Chinois, ni Maghrébins, ni Indiens, ni Arabes ; peut-être Grecs, Thraces, Romains, Perses, Francs, Iraniens, Syriens, Macédoniens, Anatoliens, Arméniens, Azéris, Kurdes, Caucasiens, Italiens, Ottomans, Allemands, Irakiens, Mongoliens, Georgiens, Ousbeks, Kazakhs, Circassiens, Tchétchènes, Russes ou Bulgares. Et la chaleur me fait oublier les autres.]

Le parapet de béton s'est imprimé comme un pochoir sur la peau moite de mes fesses. Au motif de mes pantalons en accordéon. Expressionnisme abstrait. Inspiré d'Arshile Gorky. Devient urgent que je me lève et rentre au caravansérail pour me délester la pression.



Hé, là-bas ! S'il vous plaît ! Non... Oui ! Dieu soit loué, une machine qui...

s'arrête. [Un char, ma vieille. On est à Istanbul.]

Une chance de... coucou ! J'ai rattrapé un taxi jaune ! Quelqu'un me sauve de...
j'en sais rien... du vent et des eaux.

[Dans un panier comme Moïse. Entre les crabes et la salade.]

Dieu du ciel, j'angoisse au max. Me v'là assise, installée, mes valises dans le coffre. J'ai la manie de m'embarquer sans garantie. On est censé me conduire dans Sultanahmet, à mon hôtel... L'hôtel comment, déjà ? Me souviens plus du nom. Ni du nombre des étoiles. Na, na, na, non... Ciel, un ange a passé... Y a pas à dire, j'fais pitié... J'ai l'air d'une évaporée en mal de savoir où aller. Pareil pour le chauffeur. Dans son cas, à voir sa tronche, c'est pas angélique.

Ah non, misère, le taxi barbu me parle en turc ! Et j'peux pas répondre ! Pas un mot à prononcer. Pas d'adresse à donner. Me sens catatonique. Ça va mal tourner. Dans ma tête et au compteur.

[J'veo deux gros yeux impatients à côté d'un œil de vitre accroché au rétroviseur. C'est peut-être un bachi-bouzouk. Pas normal qu'un taxi décolle à tombeau ouvert en direction inconnue. J'suis menée à ma perte par trois yeux louches en rogne.]

Faut que j'essaie d'improviser en parlant avec mes mains. Zéro résultat. J'manie pas le turc. Juste un peu l'anglais. Me reste à plonger la tête dans mon guide de voyage. La poule est obligée de faire l'autruche.

Bon sang, j'ai l'air d'une sous-douée dans un taxi en Turquie. C'est clair que j'indispose le barbu.

[Le gars m'a toisée comme étant une âme perdue. C'est pour ça qu'il me fait traverser l'enfer. C'est Charon devant ma bouche de poisson. J'ai pas d'obole sous la langue. Rien qu'une grimace en réserve.]

Dieu merci, ma réservation d'hôtel dormait là, pliée en deux, dans mon guide de voyage. C'est brouillon, mais ça va détendre l'atmos... non. J'ai encore l'œil humide. Ça m'ennuie au max de tendre un papier taponné par des mains moites.

[Moi timide et lui froissé, j'ai intérêt à continuer de la fermer.]

Je trouve le trajet bizarre. Pas dur de me dérouter. Merveilleux ! Le taxi se remplit de sons. Ma tête à couper que Jafar veut savoir de quel pays je débarque. J'pense que j'ai droit à un interrogatoire à travers la cacophonie de silence radio, de musique, de franglais et de turc. Motus. Rien à dire. Changée en statue de sel.

[Tiens, j'veo un dos qui s'anime et un miroir qui me rabroue. Le reflet d'une marionnette qui s'étire les poils. En plus, ça gesticule et postillonne avec des sons. C'est ça, mon poilu, j'fais semblant de te comprendre avec les mains. J'veux pas calculer mon risque. Le salut est dans la fuite ou dans le repli stratégique. J'aime mieux baisser les yeux, éviter de sourire, passer mon temps à gribouiller dans mon carnet : une lampe, un génie, un bonhomme pendu, peut-être un mahométan sous son turban avec un sabre entre les dents. J'pourrais aussi me repiquer les phrases mystérieuses que j'entends dans ma tête, même copier cent fois en turc mon adresse à Istanbul avec mon nom et mon prénom au-dessus.]

Bon sang, j'suis vidée. Siphonnée du chapeau. Assez abrutie pour me taper une déprime. Ça fait ça quand on voyage. On devient raciste. Pourtant, au baptême, j'ai reçu une appellation contrôlée ; pis de l'état civil, une foutue signature. Quelque chose entre la tare et la bénédiction. Pas vraiment de sauf-conduit. Dans le même bateau, les gugusses empaquetés et leurs colis estampillés, avec, chacun, l'âme transcrise et l'identité dupliquée. Plus tard, on te donne en exclusivité un passeport valide ou un motif d'interdiction ou d'expulsion. Après ça, tes points *Air Miles* sont pas souvent échangés.

Ma foi, j'le réalise à Istanbul : j'marche à la baguette avec mon sac de peau. Je suis qui et je fais quoi au fond de la cale à Sindbad ? Je m'appelle Aline Guy. L'affaire est consignée. À moins de renier mon sexe ou mes ascendants, c'en est fini de l'étiquette à m'imposer jusqu'à ma mort. Dieu du ciel, cette idée-là me scie en deux morceaux. À cause du taxi barbu, j'vois mieux pourquoi Aline Guy a bien raison de s'reécrire. Dans une vie antérieure, j'ai dû être un dodo.



Istanbul, le 16 juin 2015

Carnet de voyage

Hôtel Gülhane Suites

Je viens à peine d'atterrir, de noircir du papier, de respirer à fond et je constate, horrifiée, que je fous déjà la m... Mille excuses à mon ego tellement délicat qui se désole de verser dans la vulgarité. Mille excuses à mon carnet, car il me faut absolument le malmener.

Rentrée à l'hôtel depuis moins de vingt minutes — je loge au Gülhane Suites de l'avenue Alemdar —, ma valise entrouverte et posée négligemment sur le

plumard rose et frais de ma chambre climatisée, je relis en un tournemain le cadavre exquis de mes notes et je me décompose. J'ai remarqué que mon carnet accuse un problème évident de forme et de contenu. En gros, il n'atteint jamais la note de passage. Ses points de suspension hésitent constamment entre la fuite et la flottaison. Excès de liquide ou abus de suspension. Surtout, ses entrées dans le vif du sujet ne font pas spécialement bon chic bon genre. Je suppose que j'ai, à cause de l'avion, mal géré ou digéré mes secousses psychiques, et que je ne n'ai pas su modérer mes transports. J'ai rédigé comme un roman, tantôt comme un journal intime, le livre qui me sert d'officine de voyage, alors que les faits importants pour une sémiologue, historienne de l'art architectural, j'ai commencé à les écrire entremêlées de mes fantasmes et sous de fausses représentations.

D'ailleurs, ce n'est pas tout. Je dois le préciser. Je n'ai pas peur d'exorciser le diablotin dans les détails. Voilà. Je l'avoue. J'ai la manie de me glisser dans la peau d'une écrivailleuse sournoise et décalée, d'une ampoulée au nez pincé, d'une paumée intoxiquée, d'une soi-disant érudite et même d'une aventurière à la petite cuillère, dorée de préférence ; or l'effet hallucinogène ne dure jamais longtemps. Je me perds à chaque fois que je fais le geste d'écrire, alors que je me sens perdue la seconde où je n'écris pas. En réalité, je sors de moi complètement dès que mon petit doigt enfonce une touche finale, sinon me taille le bois, aiguise ma plume et me compose malgré moi une mine rapportée ; car si je demeurais moi-même, il y a fort à parier qu'Istanbul et sa Corne d'Or ne m'auraient jamais rencontrée. Pourtant,

sous ma cotte de mailles au tricot détrempé, je sais pourquoi je suis venue m'y emmerder. Et vlan, dans les gencives de mon carnet tout sourire.

Pour tout dire, je déteste débuter un paragraphe, surtout s'il est terne, avec un flamboyant « pour tout dire ». Ces trois mots m'obligeront un jour ou l'autre à tout écrire, ce qui n'arrange rien. Je fais quand même à mon carnet l'aveu que je me porte mal, puisque j'éprouve en ce moment, en m'accrochant à mon plumail, à la manière, à la tournure, au ton et à l'effet, comme un urgent besoin de vacances curatives. C'est vrai, j'ai songé aux bienfaits de la fugue et à la panacée de la distanciation, mais quand je redeviens une poule à la falle humide, je sais que je n'ai pas envie de m'exposer à cent périls : de prêter le flanc pour pouvoir montrer patte blanche ou de risquer l'insolation pour chasser quelques idées noires. Je fabule à l'occasion sans un penchant particulier pour l'automutilation et le gothique. Pourtant, je suis là. Je sais pourquoi j'ai tout quitté et entrepris de suffoquer à Istanbul. Je sais pourquoi j'y tremblerai sous une chaleur accablante qui déjà me terrorise. Puisque j'ai la sainte horreur des incidents climato-politico-religieux, j'y séjourne à la faveur d'une plus noble cause. J'y suis venue pour étudier les moucharabiehs, ces parois grillagées qui projettent la beauté et protègent de la vue. Seulement, juste à penser à ce que j'aurai à penser, j'en envie d'aller me cacher tout de suite.



Ce matin, c'est le bonheur : je ne pense à rien... Liberté sans limite. Pouvoir absolu. Aucun interdit, à l'exclusion du hammam.



Istanbul, le 17 juin 2015

Carnet de voyage

Juliana Eyer Giglione

J'ai flâné toute la journée dans le parc de Gülhane. Une oasis de verdure et de ravissement. Un paradis sur terre, celui dont j'avais besoin. J'ai été subjuguée par le charme de l'endroit, attirée par le mystère et la majesté des lieux. Les arbres disposés en de larges allées claires, des géants aux pieds chaussés de plates-bandes colorées, ont apaisé mes décadences d'hier. J'ai parcouru ces avenues en promeneuse solitaire avec une candeur quasiment virginal. La fraîcheur de la rose, dans un parc tout à elle dédié, a envahi ma raison, mes pensées, mes émotions, jusqu'au poil de mon épiderme. Possible que la floraison du mois de juin n'atteigne pas en coloris et en boutons l'apothéose d'avril. Les cartes postales trouvées en panoplie sur ma table de chevet montrent l'éclat printanier de Gülhane, pendant le Festival de la tulipe d'Istanbul.

Quant à ces floralies, j'ai cru comprendre qu'il s'agit du rappel annuel de lointaines festivités instaurées par Ahmet III, un amoureux de ce fleuron et dont le règne a exalté ses éclosions spectaculaires. En tant que fleur emblématique de toute la Turquie avec sa corolle inversée rappelant le turban ou la coiffe des sultans — qui, du reste, la portaient en cocarde —, la tulipe mérite une place de choix dans cette ancienne closerie du palais de Topkapı où l'on honore en premier lieu la belle rose. L'histoire et la poésie de cet ancien jardin privé se rappellent maintenant aux passants visiteurs. J'y ai lu avec intérêt que *gülhane* signifiait « roseraie » ou « rose du foyer ».

Avec ses pergolas garnies, sa tonnelle en arceaux, ses bancs élégants, ses œuvres d'art saupoudrées dans le paysage : installations contemporaines, monuments de marbre, sculptures animalières, bronzes fiers à l'effigie de héros de la nation, ce parc protégé par des lions de balustrades, paré de roses de pierre figées dans le temps, possède la magie des forêts fantasmagoriques qui donnent aux enfants la sensation d'être chez eux.

À la tête et à la source de mon émotion : ses fontaines, ses jeux d'eau en jets ou en cascades, ses bassins traversés par de jolis ponceaux. J'y ai déambulé sans jamais m'y abrutir. Providentielle est la fontaine figurant, juste pour moi, un livre ouvert entouré de ces roses dessinées pour compenser celles que l'ombre raréfie dans le jardin. Même une Colonne des Goths à la gloire de Rome y célèbre à mon intention le retour de la fortune. J'étais à l'abri, même protégée, par d'imposants troncs de bois plutôt que de marbre, par des arbres-monuments que l'Histoire auréole, par des fûts à chapiteaux qui supportent le temps : certains du dix-neuvième et un autre farfelu, décoré au goût du jour.

Les sentiers dallés qui tapissent ce musée à ciel ouvert sont parvenus à aiguiller ma foulée, à inonder mes yeux, à imprégner ma peau du mystère insondable de l'art : l'étrange exposition qui rehausse de beauté une nature qui, en soi, n'en a pas besoin. Tout ceci adossé au Palais de Topkapı, à deux pas de mon hôtel. Je n'ai fait que m'y détendre, que m'y apaiser : m'y délasser bien délacée pour oxygénier mes neurones et aérer mon faux Gorky et mes aisselles. Pas de moucharabieh avant demain matin. Au jardin de thé, pendant que j'étais absorbée

par une vue « imprenable » sur le détroit du Bosphore, j'ai quand même songé aux grillages fabuleux, aux motifs entraperçus aux fenêtres du palais, à ces panneaux enchevêtrés à la vie qu'ils ont emmurée de bonne foi. Je trouve incroyable, vraiment, la façon dont ce pays m'attire aussi passionnément qu'il me rebute. En tout cas, il combat en moi ce qu'on appelle tristement l'insignifiance.

Depuis mon retour à l'hôtel, je pense de façon intense à Juliana Eyer Giglione. En fait, je ne pense qu'à elle. J'éprouve, en effet, une profonde admiration pour cette femme d'exception qui se mérite aux yeux du monde sinon le respect, du moins la déférence qu'on réserve aux héroïnes. En voilà une, à cent lieues de ma nature de pondeuse, qui ne plie pas l'échine, se lève et, debout, refuse de cacher ses ambiguïtés. Une femme intègre et de conviction. Une sacrée battante mouillée jusqu'au cou en faveur d'une véritable cause. Dans ce pays négationniste du génocide arménien, Juliana insiste, dénonce et s'expose à de nombreuses représailles. Son dernier bouquin table en entier sur l'effet multiplicateur de la persévérance. L'ouvrage hésite entre le genre pamphlétaire et les mémoires. Rien d'étonnant dans un contexte de déni.

D'aussi loin que je me souvienne, l'activisme politique me fascine et m'intimide. En raison, je suppose, d'un déficit personnel. Le mépris du danger est un danger que j'ai tendance à mépriser. Chez moi, la vaillance tient dans le caractère étrange de ma ténacité, celle du corps ou de l'esprit ou de la lettre, souvent permissive. Manque de pot : j'ai la pugnacité flexible et de constitution fragile. De

la pensée aux mots, des mots à la nausée. De la cervelle à l'estomac. Le rebours du cœur au ventre.

Le printemps dernier, autour du 24 avril, le jour anniversaire d'une année centenaire, on a tenté sur la planète de marquer les esprits avec un devoir mémoriel visant à reconnaître un génocide orphelin de père et de mère. Avec Juliana en égérie du mouvement pour un échec retentissant dont la pensée me rend malade. La commémoration d'abord soutenue par les médias locaux et internationaux aurait été anéantie, malgré la pression populaire, par la fine diplomatie ou l'indignité, le point de vue varie, des instances turques officielles. Le président Erdogan aurait joué de main de maître pour éluder l'occasion d'appliquer un baume apaisant sur cent ans de plaie béante. Un cas de prudence incarnée par une omission offensive. Les journaux du monde entier ont qualifié l'événement de bombe politique lâchement désamorcée. Juliana sert à présent de bouc émissaire, évidemment, comme toujours, quand les choses tournent mal.

Certainement, on se méfie de son influence. Possible que l'on manque d'aise avec sa généalogie, avec la charge symbolique de ses origines. On en veut peut-être à sa branche paternelle, à l'ancêtre italien exilé en Anatolie pendant le *Risorgimento* parce qu'il a épousé une Arménienne de Van, ou à la lignée maternelle d'un aïeul allemand marié à Berlin à une juive ashkénaze, tous deux réfugiés pendant la Shoah dans une Turquie neutre, mais hostile. On lui reproche peut-être le sang qui a coulé, celui de l'importun ou celui de l'étranger, même si, jusqu'à elle, s'entremêle le sang turc. Mais on redoute, je crois, encore et surtout, son activisme de l'année deux

mille sept : son plaidoyer mobilisant les foules d'indignés juste après l'assassinat du journaliste Hrant Dink. Visiblement, on hésite à lui pardonner son communautarisme de tous les horizons, ses haros d'insoumise tolérante, sa vision paradoxale qui semble émerger du pays d'avant Atatürk tout en rompant drastiquement avec cette vue du passé. Je sais qu'elle enseigne toujours, qu'elle est prof titulaire à l'Institut d'études turques, Marmara University, section histoire littéraire et politique. D'ailleurs, si j'étais dotée d'un tantinet de cran, je ferais des pieds et des mains pour la voir et lui soutirer une tirade inspirante avant de quitter Istanbul. Ensuite, j'écrirais, sur elle ou sur son personnage ou sur qui s'invente comme elle une nature héroïque ; aussi certainement sur moi, et sur mon entourage, à propos d'une impression acquise ou laissée ; enfin, assurément, sur ce qui compte ou non pour moi, quoi qu'on en pense ou en dise à qui mieux mieux.

En voilà une, au moins, qui se compose une vie sans rature. D'une autre qui voudrait réécrire la sienne. La poule mouillée devrait en prendre de la graine. Et, à l'instar de Juliana, résister. Changer le cours de l'Histoire du haut de ses appartenances. Balader ses yeux prénants sans trop se regarder. S'épier, si nécessaire, mais se mettre en danger. Accepter d'être anéanti derrière un moucharabieh. Puis renaître en phénix derrière le mur de la honte. Enfin, se révéler à qui refuse de croire qu'on puisse éternellement se cacher.

On m'a jeté un sort au-dessus d'Istanbul. À l'intérieur d'un avion ou sous un bec de cigogne. J'ai faussé mes premiers pas dans ce pays à cause de ma main, celle qui écrit, que je n'avais pas munie de l'œil bleu de Turquie, le *Nazar Boncuk*. Le

fameux talisman turc. L'amulette qui protège son porteur un peu voyeur du mauvais œil. Il n'est pas du tout étonnant que le jettatore ait sévi. Un djinn malicieux ou la sorcière de l'Ouest. Le diable de ma mère, le Léviathan, le Windigo ou le Bonhomme Sept Heures, heure de l'Est. Pourtant ce soir, dans ce pays décapité par le péché, celui des origines, et par le paradis perdu des religions et de la race, malgré le charme opéré ou jeté sur ma personne, et malgré la possession, j'ai décidé, pour faire honneur à ma liberté souveraine, de me réécrire. Et de tourmenter mes vœux pieux.

Après tout, on peut toujours tout tout tout tout tout réinventer. De soi, du monde et des autres, s'adonner au plaisir de tout récapituler au risque de se répéter. Créer n'importe quoi, jamais n'importe comment, pour la simple raison qu'on n'est jamais n'importe qui. Malgré soi, inscrire le motif. Le dessin du dessein. Inéluctablement. J'écrirai donc ma vie à Istanbul comme un roman, lucide et personnel, tramé pour le cinéma, car au dedans de ma tête, je m'en fais souvent, ce qui a longtemps exercé mon art consommé de la fuite. Dès à présent, si je persiste à recourir à mon carnet, c'est que je compte y retrouver, dans le calme et la vraisemblance, un être cher que je pourrai lascivement embrasser : un monde anarchique, indicible, authentique et peut-être vaguement autobiographique. À partir de cet instant, je serai Joanie Liger autant qu'Aline Guy quand j'aurai la folle envie de me prendre pour une autre : Roxelane, Aziyadé, Shéhérazade, Minifée, mais surtout Juliana Eyer Giglione.



L'arbitre demande le *break*. Libre comme l'air. Pour que j'récupère de mon double Nelson. Là, j'déconne, c'est bon signe. Tant mieux pour mes lubies. C'est quand même bizarre. J'ai passé une journée merveilleuse à Gülhane. C'est vrai, j'en reviens pas. Même après, étendue sur un matelas turc, armée d'un stylo qui bave... Quand j'me bats avec un carnet, celui-là me fait du bien. Ça n'a pas l'air quand je relis... mais faut voir.

J'me sens déjà remplie d'idées et de projets. Sur ma peau, y a toujours ma petite chair de poule, mais, bon, au moins, côté frisson, j'devine un peu d'où ça vient. Effrayant de songer que l'écriture de ton âme, les mots qui te brassent le corps, tout ça ressemble à du théâtre. Un rideau de tragédie. Mon air à reconditionner. Mais, bon, *time out*, ma chérie. *Finito* la quincaillerie, assez pour ce soir. Faut qu'je dorme si je veux, en me levant demain matin, me réécrire sans faute.



Istanbul, le 18 juin 2015
« Du ciné en circuit fermé »
Joanie Liger

Ce soir, le soleil tombe des nues à Istanbul. Au Palais de Topkapı, les fenêtres en dentelle du harem impérial filtrent sous la colonnade une lumière azurée d'un ton inhabituel. Shéhérazade se raconte et sauve sa vie. Depuis sa chambre d'hôtel, à moins de dix minutes à pied du sérail de Roxelane et Soliman le Magnifique, une femme inspirée au regard charbonneux s'invente un destin emmuré par des faïences d'Iznik et s'imagine un corps drapé de tissus chatoyants. Depuis qu'elle est au monde, Joanie Liger se berce de contes de fées. Souvent, la nuit, elle se lève pour querir l'oiseau bleu,

se perche et, à dormir debout, se raconte des histoires dans sa chambre noire. Parce qu'elle aime à se forger une identité tamisée, elle obéit à son métier, celui de scénariste, ce qui l'oblige parfois à mettre les voiles.

Rompue dedans sa tête à son propre cinéma, on lui requiert maintenant d'organiser, de mettre en scène, avant la fin du prochain mois, les idées qu'elle a ressassées, qui l'ont menée à Istanbul et qu'elle doit plus que jamais réaliser. Un fabuleux biopic, un docu engagé, sur Juliana Eyer Giglione.

Elle séjourne en Turquie pour la recherche, les contacts et un compliqué repérage de préproduction : quatre semaines délicates en compagnie de Marc-André, régisseur général, et de Rémi, producteur exécutif. Il n'y a pas si longtemps, Joanie se composait une sentence de service : « Le serpent siffle et mue pour ne pas y laisser sa peau. » Depuis, la belle la récite au quotidien comme un mantra. Alors la force de l'édit autoproposé suffit à lui refaire un dynamisme. Les mots possèdent en effet un pouvoir étonnant. Une emprise. Une magie. Peut-être une tyrannie.

Ce soir, dans sa cafetière, sa caboché occidentale, elle a infusé sa cervelle et revêtu l'Orient turc, l'apparat vaporeux des cadines. Coiffée d'un tarbouch au gland passementier qui lui balaie l'épaule au moindre mouvement, emmaillotée de mousseline aux paillettes et sequins retombants sur un corsage de velours brodé d'or et sur un falzar de soie resserré aux chevilles, Joanie Liger, les yeux assombris de surmeh, danse au son du tambour et de la flûte. Dissipée, langoureuse, elle compromet sans regret son sommeil réparateur en trompant sitôt sa fatigue du décalage horaire. Les yeux fermés par une passion devenue frémissante et par une

boisson glacée qui la secoue, cette apprentie danseuse du Levant roule des hanches et ondule du ventre en balançant lascivement son corps drapé qui flamboie de rouge accentué de bleu, de dorures cliquetantes et de blanc irisé. Elle a mille et une scènes en tête en songeant au scénario de son futur et premier long métrage. Ce soir, elle est Schéhérazade et, sombrant dans la folie d'une chambre d'hôtel, ou jouant simplement à perdre la tête, la précieuse se dandine, ridicule.

En de joyeuses libations, Joanie, embrumée, transgresse l'interdit. Elle sirote par défi, pour le plaisir du cliché, un énième raki dans un pays où l'alcool, à défaut d'être défendu, n'est pas permis. Puis, en pensée à la façon d'une caméra baladeuse, de nouveau investie dans le script de son film, qu'elle transforme à la seconde et rature d'heure en heure, la scénariste muée en réalisatrice revoit ses plans préférés, renchaîne un travelling précédemment évacué, remet en cause le casting pressenti par la production et, d'un coup, déserte le synopsis. Elle intègre le corps parfumé de Roxelane, pucelle de Ruthénie, donnée pour esclave à Soliman le Magnifique, favorite distinguée et, contre les us et coutumes de l'Empire ottoman, affranchie pour être prise comme épouse légitime.

Après s'être immobilisée, nonchalante, fatiguée de tant rêver, la danseuse, sur elle, fait trois tours imprévus et recrache une gorgée de liqueur anisée. Tantôt possédée par Roxelane, ensorcelée, opportuniste, Joanie sort en trombe de ce corps, exorcisée par la pensée qu'avec son film et ce séjour elle n'est pas, pour un mois, au bout de l'intrigue. En songeant à un Rémi sur ses ergots, à son script bancal, au storyboard inachevé, découpé tarabiscoté, au vécu difficile à croire et relaté dans les

mémoires de Juliana Eyer Giglione, Joanie reprend ses esprits et se bricole sur mesure un autre mantra rassurant : « Attaquer un sujet historique, c'est s'en prendre à la vérité. »

La lampe de Shéhérazade consent à s'éteindre. La mousseline tombe aux pieds de Roxelane. La voix hors champ qui se tait survit à la trame sonore. Depuis des temps immémoriaux, Joanie, comme Fanfreluche, s'amuse à raconter des passages à vide confinés dans des bouquins vécus ou imaginés, du moment que leurs histoires tourmentées finissent bien, que les monstres soient tués, que les princesses se marient, même quand elles n'ont pas beaucoup d'enfants.



Istanbul, le 18 juin 2015

Carnet de voyage

Hôtel Gülhane Suites

D'après ma mère, quand j'écris, j'ai tendance à me prendre pour une autre. Rien de bien surprenant que mon double lui échappe. Il est possible que de moi, rien ne subsiste de la Même, de qui je suis profondément en dehors de mes mots. Je trouve quand même impensable, difficile à avaler que d'elle ne soit pas née l'Autre, qui l'éclipse plus ou moins, l'absorbe et la digère par phagocytose. Celle-là s'ouvre au monde et fait corps avec l'inconnu, alors que son œuvre de chair est écrite au sang d'encre sous les couvertures, aussi celles d'un carnet. C'est elle qui fera graver, pour le salut de mon âme, mon nom et mon prénom, peut-être mon discours, sur une épitaphe de papier.

Puisque mon corps n'a pas émergé ce matin du néant, en particulier celui de Joanie — peut-être d'un tas de poussières entre les mains d'un potier qui pourrait,

il y a longtemps, avoir été stambouliote —, j'ai toutes les raisons de ne plus craindre de me perdre en écrivant. On peut sombrer dans la folie, l'indécence ou la vérité sans vraiment risquer le bâillon. De savoir où et qui je suis et de pouvoir n'en plus douter constitue le véritable défi. Les coquilles vides, les pelures de bananes, les patates chaudes et les peaux de chagrin, je les vomis sous la lumière quand j'ai peur.

On n'échappe pas à soi, de fond ou de surface. Encore moins à la surexposition. Quoi qu'on en dise, j'ai un faible vampirique pour l'ombre. Je m'exerce en ce moment à m'aventurer au soleil. J'apprends candidement à tolérer les photons. Qu'on me reconnaisse ou non un statut de femme de lettres, qu'on estime ma verve en bonne ou mauvaise posture, qu'on croie ou non ma prose hantée par une page blanche, ne change rien à la beauté de la transmutation : la Même en moi devient l'Autre et l'Autre demeure la Même. Pourtant, si je m'intéresse aux bâtis de l'art ottoman, c'est pour comprendre la matière d'une paroi qui m'incarne, un matériau qui vit en moi entre langage et épiderme, un mur ajouré de regards clandestins, une barrière identitaire à la fois architecturale, qui me cache et qui m'exhibe en même temps. J'étudie une cloison qui teste la solidité de mes solives littéraires, évalue ma tolérance à l'iconoclastie, obéit aux secrets de ma pierre angulaire et style mon décor. Ce soir, je suis perdue dans un pays qui me dévoile et que je ne connais pas.



J'ai l'intention de croquer au moins un moucharabieh — ou son proche parent — avant la fin de la journée. Ciel que j'suis bien, ce matin, presque trop. La main de

Fatima doit me filer un coup de pouce. Bateau que c'est plaisant de trotter avec ses idées. En plein le genre de ville qui te fait aller à pied... quand t'oublies que ces rues-là t'ont toujours foutu la trouille. N'empêche. J'suis pas dupe. En plein le genre de ville, oui, qui te fait marcher.

Ah que c'est bon de prendre la rue, précaution minimum : juste camoufler mon *american chicken breast* avec un chandail de coton au raz du cou. Du ample et du moche. Rien de moulant. [J'ai l'air d'une tente turque sans le feutre et les treillis. J'espère que ça suffit. Ça devrait aller... Peut-être bien... Peut-être pas... L'étrangère déguisée en sans-abri avec sa yourte et un Gucci démodé pour sac à dos, c'est pas crédible... Pas suspect non plus.] Mais bon, *stop* ! Là, *basta* ! Aujourd'hui, rien à cirer des maisons portatives. Fait trop beau, pis j'fais confiance à mon genre inclassable. Tout c'qui crève les yeux reste invisible, y paraît. Ni vu, ni connu.

Au moins, mon hôtel me va comme un gant blanc. Tiens, la drôle d'idée : le gant blanc en marchant. Faut que j'sois en Turquie pour le sortir du tiroir. La dernière fois que j'ai mis ça, j'grattais mon urticaire à ma première communion. Y a des trucs qui s'incrustent, va savoir pourquoi. Les *tattoos* de cerveau, tu restes collée avec. T'es pris avec l'encre, les idées, les émotions ; à part de ça, les cicatrices que ça laisse ! T'es fait de souvenirs qui partent pas, même en frottant.

Bon sang, j'ai des relents... de mon p'tit déjeuner turc. L'ambroisie du matin, après la douche au benjoin : les tomates, les concombres, la crème, le fromage, le miel et les olives à l'huile. C'est bon, mais ça insiste... en dessous du nez. Ma foi, je sens encore les patates, les saucisses, les œufs durs... avec l'odeur de levure du pain

chaud et des pizzas... [La macédoine passe mal au creuset turc.] Dire que j'avale ça avec du thé...

Huit heures. Le guichet de Topkapı ouvre à neuf. J'ai le temps de passer voir la Sublime Porte. Avant le harem et ma chasse aux fantômes. J'veux pas rater le tour guidé en français. J'veux pas que mes fantômes me fassent les gros yeux. Bateau que c'est plaisir d'avancer sous un vent frais... Les rues grouillent tranquilles... On dirait que tout baigne. Curieux de le penser. *Resquiat in pacem* aux écrivains qui voyagent. Pom... Popom pom pom pom pom... Non, mais ! Ouahhh... Dieu du ciel ! Un ver d'oreille ! Mauvais sort ! La ville à pied, c'était trop beau. Ma tournée va être à l'eau. Rien à faire. Ça passe en boucle. J'entends : « Tiens, tout a changé ce matin, je n'y comprends rien... » Ma journée est bousillée. J'comprends rien, c'est certain. Pour autant, c'est pas la fête.

[Ah mon Dieu, ça continue... C'est l'attaque cérébrale, le lavage de cerveau, l'inondation par la pop... Au secours, Istanbul, joue-moi du ney pour changer !]

Ouf, c'est mieux. Ça se calme.

[D'après moi, quand l'acouphène est rendu psychique, ça se guérit pas.]

Ben non, c'est sûr, j'panique pour rien. C'est juste un vrai gros bazar turc en direct de l'inconscient. Rien que l'aria d'un pense-bête à une fausse pucelle : « Là, t'oublies le ramadan. » Ça commençait hier. Pas trop tôt pour que j'y pense. [T'es sauvée par le ver qui te grignote un préjugé : c'est pas vrai que les gens pieux à Istanbul marchent moins vite.] Ma p'tite tête aérée vient de m'envoyer balader.

Tiens, c'est elle... la Sublime Porte. Je l'ai vu. C'est tant mieux. Là, *presto*, demi-tour. Même pas déconcertée par le portail rococo. Le siège ancien d'un pouvoir mal assis. *Basta* la sublimité ! Moi, j'aime mieux les marionnettes « pas de fils qui dépassent ». Les peaux de vache en 2D du théâtre d'ombres turc. Pis tant qu'à être à Istanbul, j'voudrais pas manquer son Guignol. Quelque part en ville. Dans un parc ou un café, ça s'rait étonnant. Ici, le Karagöz, on lui voie partout la binette, pas souvent l'ombrage. *Follow spot* national sur un symbole culturel. Trop de lumière dessus, ça bousille un théâtre d'ombres. Bon sang, j'saisis pas : les rues, d'un coup, m'semblent étranges. Défraîchies et trop belles. Pas assez de crottes de chiens.

Bon, ça y est : j'ai le cafard. De pas être assez militante. Ça fait qu'aujourd'hui j'veais marcher pour le théâtre du *vulgus*. Pour faire un doigt d'honneur au temps qui passe. On appelle ça avoir une touche, comm' c'est pas permis, avec le mordant. [T'en fais pas, ma poulette, avec ton ver, tu vas mordre.] Ciel, des fois, j'me décourage de mes ruminations. J'pense que j'aime être débile. J'dois pactiser avec le diable. On doit avoir les mêmes pompes : la satire et l'bidon salé. J'ai pas envie du sucre d'orge qu'on colle aux doigts des enfants. Le *rebirth*... Pas mon truc. C'est pas bien vu d'avoir un faible pour les versions canoniques : les mélanges à l'ancienne de piété et d'âneries. J'dois craquer pour le vulgaire qui essaie de voler haut. Me semble qu'en cinquième année, j'ai flashé sur un cabotin qui se croyait spirituel. Mon penchant naturel pour la marge du cahier doit venir de là. La maîtresse, aujourd'hui, me collera pas de p'tit ange. Ciel que j'ai mal aux pieds !

C'est pas ordinaire d'aimer viser les entre-deux. J'marche avec le plaisir coupable et démodé de mon Gucci. Pareil pour Istanbul, archaïque et moderne. Un ramassis désassorti. Une foire, côté genre. Le Karagöz, ça ressemble à Polichinelle. Avec ou sans jambes molles. *Non troppo morbido.* C'est la Mi-Carême du mois du ramadan. J'veo des traditions utiles. En voie de disparition. Dommage. J'suis contre. Contre les disparitions.

[Ma fille, t'aurais avantage à profiter d'Istanbul pour apprendre à revendiquer : te pratiquer sur le terrain à être pour ou contre.] À propos de quoi ? [Ça reste à décider.] Ben, j'ai envie d'être contre l'allergie aux traditions. Contre le dédain vis-à-vis du populaire. Pour le décalé. Pour la catharsis. Comme Juliana. En faveur du rond des empêcheurs de tourner. Contre les empêcheurs de derviches. [Pour tout ça, ma grande, marchons ! À bas la ségrégation et la discrimination ! Sauvons les marionnettes et les poupées de chiffon ! Sauvons la parole sans bride ! Aussi les brides qu'on veut réduire au silence ! Sauvons le Karagöz !] Oui, l'œil noir, le verbe et la verge.

Enfin, l'entrée du musée. Misère, le guichet a été pris en otage. Faut croire qu'à penser aux coucheries du harem, les touristes zélés ont dû se reproduire. En rêve à la queue leu leu. J'croyais au fleuve tranquille. Zut, c'est la mer de monde. Pas vrai, là, on dirait que les jambes me faiblissent. Fugain n'aime pas ça... La foule devient dense... Mon estomac se dilate... J'sais où sont mes olives, mon concombre et mes tomates...

Bateau que ça lambine et que ça pousse. Déjà, je supporte mal la pression psychologique, là, j'en ai une corporelle qui me mène à la potence. Dieu merci, c'est mon tour. Je paye et je sors... Ciel, j'ai les mains liées... Ma tête sur le billot... Dans le goulot d'étranglement. [Les apparts de Roxelane, c'est pas donné en livres turques.] Là, mon billet entre les doigts... La rose-thé entre les dents... Si je reste, je nage. En plus, l'estomac me danse. Non, non, non, non.... À mon hôtel, au plus coupant.



Istanbul, le 19 juin 2015

Carnet de voyage

Hôtel Gülhane Suites

Cher carnet, cher amour, cher compagnon de voyage, toi qui m'accueilles à ma chambre après avoir attendu, couverture rabattue, que je sois disposée à me découvrir, permets-moi ici de tout te raconter. J'ai plongé ce matin dans l'enfer des touristes qui enlignent le guichet du Palais de Topkapı. J'ai failli filer à l'anglaise avant de passer la guérite. Je l'ai fait, d'ailleurs, le visage tricolore, et juste après avoir réglé le coût de mon billet. La nausée écarquillait la commissure de mes lèvres, plutôt entrouvertes en accent circonflexe. Impossible autrement de sourire à mon guide. J'ai donc été contrainte de rentrer avec une humeur oscillant entre le grave et l'aigu.

Quand j'ai creusé mon ciboulot sur la cause de l'effet, j'ai tout de suite identifié la source de mon inconfort : je n'avais pas dessaoulé de mes écrits de la veille. J'ai alors imputé la faute à madame cinéma, dont l'écart de conduite saute aux yeux. Hier, Joanie m'a retenue dans ma chambre pendant tout l'après-midi. Ses beuveries chimériques ont chamboulé mon programme, m'ont distraite carrément

de mes obligations. J'en paye aujourd'hui la note : une perte sèche à jeter dans un puits. Au détail : le prix d'entrée à un musée, plus celui faramineux d'un flacon d'antiacide. En revanche, mes déboires m'ont permis de mieux toiser la donzelle. Fofolle, menteuse, et probablement les deux. Surtout, à moitié simplette au comportement puéril. L'autre moitié : aussi complexe et difficile à carder qu'un écheveau de cheveux d'ange dans un arbre de Noël.

Dire que j'ai voulu écrire, en dilettante à Istanbul, mon autobiographie ; or voilà que, depuis hier, une Joanie Liger à la tête farcie de mille et une inepties se pointe dans ma chambre, quasiment dans mon lit, et se jette sous ma plume. Il est peut-être plus prudent que j'élude à propos d'elle la question épineuse des antécédents. Il est peut-être préférable que j'évite d'aborder ce qui lui fait s'approprier mon temps et mes prédispositions. En me jugeant inapte à me connaître moi-même, je pourrais me livrer sur elle à des jugements téméraires, car me manquent des détails sur sa personnalité, son statut social et son bagage génétique. Par exemple, j'ignore absolument s'il est permis ou interdit de divaguer à Istanbul, si les oies blanches gavées sont apparentées aux dindes, et s'il est plus honorable d'être issu de la famille des anatidés plutôt qu'à celle des gallinacés. Heureusement pour Joanie, qui réalise enfin ce qu'elle a envie d'écrire, elle porte à l'écran la vie équivoque, d'autant plus admirable, de Juliana Eyer Giglione. Voilà qui rachète les tares et pardonne les fautes.

Par contre, l'évaporée qui se prend pour Shéhérazade n'est pas moi, enfin, ne me correspond pas, pas tout à fait, et pas vraiment. Elle bafoue impunément

mon sens de la réalité. Mais je crains, en même temps, qu'elle incarne, bien réelle, l'impudente usurpatrice que supporte mon désir.

Depuis mon arrivée, je traîne comme un boulet le syndrome délitant de l'imposteur, excepté lorsque j'écris le cinéma de Joanie. Les voyages exotiques ont pour danger principal d'envahir le corps et de le métamorphoser en un être imaginaire. Contre mon gré, la mythomane a réussi à engager mon pouce et mon index dans l'engrenage d'un roman.

Je me désole à Istanbul à propos de la défaillance de mon autodiscipline. Pourtant, hier matin, j'avais dormi sereinement sous un air conditionné, une climatisation parfaitement salutaire, ce qui pour mon cerveau étale, une fois le bouillon réduit, m'a permis de récupérer l'idée d'un séjour agréable. Je demeure persuadée que mes nausées de ce matin ont quelque chose à voir avec l'hallucinée bourrée, avec sa panoplie mentale de pompons, de grelots et de coton fromage.



Istanbul, le 20 juin 2015

« Du ciné en circuit fermé »

Joanie et Juliana

Le matin suivant, Joanie, amochée, se réveille délivrée de ses pensées vaporeuses. Elle enfile en vitesse un chemisier trop grand et un blue-jean troué au-dessus des genoux. Elle tresse ses cheveux avec un soin méticuleux, puis enroule ses nattes en deux rosaces blondes rabattues sur ses oreilles. Rémi a convoqué l'équipe au restaurant de l'hôtel pour un déjeuner-causerie à propos du storyboard. Marc-André est présent, mais ne dit rien quand elle arrive. Le trio en silence sealue à peine. La causerie se fait attendre. On s'attable et l'on mange avant l'affrontement. La

question du scénario survient avec la note.

Rémi attaque en conquérant le sujet délicat de la scène première avant générique. Le film s'ouvre en gros plan fixe et frontal sur du théâtre d'ombres. Au programme, Hacivat et Karagöz ou leur saga épique : sottise et pédanterie contre roublardise et licence, la vision folklorique du combat de Juliana. On s'entend sur le principe, sur la métaphore. On ne conteste pas l'idée d'oser une caricature du problème identitaire et criant de la Turquie. Rémi critique seulement du scénario de Joanie sa fidélité formelle au théâtre d'ombres turc. Il émet des doutes concernant l'à-propos d'éléments de la tradition qu'il juge désuets : le chant populaire, le gazel et la prière par lesquels on commençait chaque représentation. Joanie, qui n'a pas écrit un morceau d'anthologie, s'accroche d'autant plus à sa vision. La forme séculaire parle du fond de l'histoire. Chacun relit le scénario.



« *Du ciné en circuit fermé* »

Scène 1

Tintement de clochette et entrée de Hacivat (du côté gauche). Celui-ci fredonne le couplet 1 et le refrain de Dere geliyor dere, une chanson folklorique turque très ancienne (semaj) :

Dere geliyor dere, yalelel yaleli Kumunu seresere, yalelellim Al beni götür dere, yalelel yaleli Yarin olduğu yere, yalelellim Amanın aman aman Zamanın zaman zaman Bizim düğüne zaman, yalelellim	<i>La rivière déborde</i> <i>Épandage de sable</i> <i>O rivière, emporte-moi</i> <i>Où est l'amour à venir</i> <i>O miséricorde</i> <i>O temps</i> <i>Quand sera notre mariage ?</i>
--	--

Hacivat enchaîne, ronronnant, avec le poème mystique appelé « gazel de l'écran » (gazeli perde) :

*Ton créateur est symbolisé par le voile de la fantasmagorie.
C'est une œuvre de la sagesse éternelle que le voile de la réalité.*

*Dans la forme apparente, il est possible de contempler les qualités intérieures,
L'œil de la connaissance ne verra jamais un obstacle dans le voile de la clairvoyance.*

*Tout ce que tu regardes avec une attention profonde devient clair
Mais l'indifférence a étendu sur le monde le voile de son sommeil.*

*C'est un talent de présenter aux yeux cette image du monde.
Combien d'yeux noirs a aveuglés ce voile des apparences !*

*Enflamme-toi au flambeau de l'amour et arrache-toi à l'image illusoire de ton corps.
Les hommes vont et viennent sans cesse sur le voile du grand départ.*

*L'ombre en laquelle tu cherches refuge ne s'effacera jamais.
Vois : le maître du jeu a déployé le voile de l'amour.*

*Élis domicile au cloître de la famille du Prophète, Kemterî ;
Le monde de l'unité apparaît, sitôt que s'écarte le voile de la multiplicité¹.*

Hacivat prononce ensuite la prière :

*Quand les mots tombent pour moitié dans l'impuissance ou dans l'oubli,
Allah les sauve tous entier en recourant à l'inédit.*

*Créature, ta vie tient à la vigueur de ton esprit.
Puisse être rejeté l'Infâme et l'Indicible être béni.*

On entend un ronflement.

Hacivat : Karagöz, malotru, tu ronfles comme un vieux sonneur. Descends, misérable ! L'heure est grave et tu dors ? Je voudrais pouvoir en rire.

Karagöz entre en scène (du côté droit), éméché, avec un gourdin.

Karagöz : Haaaa... Tu me veux quoi, vieux grigou ? Tu me réveilles à pareille heure, et rien que pour me la donner ? Ah le mauvais quart d'heure que tu vas passer... Arrive, vieux filou ! Ta dernière heure a sonné.

¹ Gazel de l'écran (*perde gazeli*), une œuvre du poète Kemterî (Alevi), reproduite sur une stèle funéraire de Brousse, appelée stèle de Karagöz (détruite) et citée dans Edmond Saussay, *Littérature populaire turque*, Paris, E. De Boccard Éditeur [En ligne], coll. « Études orientales », t. IV, 1936, p. 84-85, consulté le 24 octobre 2018, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9763397f>. Photographie et traduction dans G. Jacob, *Geschichte des Schattenthaters* [2^e éd.], Hannover, 1925, p. 124-127.

- Hacivat : *Allons, allons, Karagöz. Tes rimes belliqueuses valent mieux que ta paresse. Pour l'heure, mon ami, tu as la frime poétique.*
- Karagöz : *Tiens, wlan, chair à bâton. Ma poésie sur tes fesses.*
- Hacivat : *Ouille ! Tu peux cesser de m'attendrir. Aie ! Ton gourdin ne rime à rien.*
- Karagöz : *Hacivat, grosse tête, ça sert à te faire les pieds.*
- Hacivat : *Mon ami, accorde-moi une minute de silence. Ouille ! Et une autre de vérité. Aie ! Remettons sans tarder nos pendules à l'heure.*
- Karagöz : *Tant pis pour la vérité, Maître Pendule Détraquée. T'as goûté à ma trique. T'auras eu l'heure juste.*
- Hacivat : *Prends le temps de m'écouter, pauvre pantin à baguettes, quand je dis que je suis inquiet. Depuis certains événements, la rumeur se répand. Il paraît, mon ami, que nous sommes tous Hrant Dink.*
- Karagöz : *Tu nous dis quoi, là, pardi, noble et savant Hacivat ? Tous à peine dignes. Moi, à peine digne et toi aussi, à peine digne ?*
- Hacivat : *Tes oreilles, mon ami, raisonnent en carillon creux. Tu mérites plus que moi d'être sonné. [Hacivat attrape le gourdin de Karagöz.] Tiens, wlan ! Pour un grelot, c'est le bâton, pauvre cloche !*
- Karagöz : *Une cloche, mon croupion. Pas plus dong. À peine ding ! Mon maître court après une ombre...*
- Hacivat : *Serpent ! Tiens, une volée d'église à t'en défoncer le tympan ! Tu joues des castagnettes, hein ? Crotale !*
- Karagöz : *Pauvre Hacivat, t'as la voix qui monte si haut que, pardi, tu vas tomber de ton perchoir et t'auras la cloche fêlée !*
- Hacivat : *J'ai déjà le bourdon.*
- Karagöz : *Pour sûr. Quand tu me parles, mes oreilles bourdonnent.*
- Hacivat : *Karagöz, mon ami, ta bêtise infinie instruit ma sagesse. Reprenons nos esprits. Assez de cris de guerre. Sauvons la façade. Ne nous abaissons pas aux chicanes de clochers.*
- Karagöz : *Ah ! Sauvé par la cloche !*

Hacivat : *T'as rien compris, chibouk inculte. Hrant Dink, mauvaise tête, c'est un Arménien.*

Karagöz : *Un Arménien ? Faudrait demander à Ermeni ce qu'il en pense. Tiens, il arrive justement. T'en penses quoi, toi, Ermeni, de l'Arménien à peine digne ?*

Hacivat : *Sans cervelle (Beyinsiz) ! C'est pas l'Arménien qui est à peine digne. C'est Hrant Dink qui est Arménien. En plus, c'est un scribe.*

Karagöz : *Un quoi ? Un cible ? Et moi aussi j'en serais un ? Viens donc ici, savant maître et stupide ami, que je t'y passe, pardi. Mais ton ventre, je parie, va résister au gril.*

Hacivat : *Tu te moques, hein ? Viens donc goûter à mon gourdin, gredin, que, moi, je te passe à tabac.*

Karagöz : *Pas la peine, mazette ! J'ai mon propre narghilé... Hé ! Ho ! Hacivat, tu me fais l'honneur, pardi, de me prendre pour modèle. C'est moi, d'ordinaire, qui fournit la tabatière !*

Hacivat : *Tu te moques encore ? Bourricot (Eşek) ! Moi, je fume de colère. À toi de bouillir de honte, marabout sans foi ni loi. J'interdis à ton insolence de secouer mon amour-propre et de l'examiner comme une marchandise.*

Karagöz : *Ça se comprends, fier Hacivat ! Si j'osais sasser ton nombril, resteraient rien que les saletés... Alors, pardi, quand ta langue châtiée me châtie, ça serait-y que ça fait de nous des tamis ? Des cibles, et encore !*

Hacivat : *Imbécile ! Des tamis ? Ni l'un ni l'autre...*

Karagöz : *À la bonne heure !*

Hacivat : *Moi, ma langue est épurée. La tienne reste à dégrossir.*

Karagöz : *Et celle d'Ermeni ?*

Hacivat : *À laisser pendre...*

Karagöz : *Pardi !*

Hacivat : *Moi, je suis un citoyen turc trié sur le volet.*

Karagöz : *Tu dis rien, Ermeni ?*

Ermemi : *Euh... Bon ! Bah !*

Karagöz : *[En aparté.] Celui-là n'a jamais eu grand-chose à dire, à part nous entonner la même ritournelle.*

Hacivat : *Ton silence, Ermeni, me remplit de curiosité. Depuis cent ans, tes amis de la basse-cour donnent partout des coups de bec et de plume. Cent ans de picotage et d'ergotage incommodants. N'est-ce pas, Karagöz, que c'est incommodant ? Et depuis sept ans, en plus, ils marchent... [en aparté] Le détail me fait peur ! [à Ermeni] J'ai un conseil bienveillant pour toi, Ermeni : tu devrais parler davantage et mieux que tes amis.*

Karagöz : *Hacivat, laisse tranquille un bougre d'âne qui confond son dos avec celui de l'ânier.*

Hacivat : *Je l'ai toujours dit, avec la verve éloquente qu'on me reconnaît. Le serpent à plumes de porc qui veut sauter comme un crapeau bavera ses asticots dans l'auge de son nid d'oiseau.*

Karagöz : *Tu l'as dit.*

Hacivat : *Et toi, qu'en penses-tu, Ermeni ?*

Ermemi : *Euh... Bon ! Bah !*

Karagöz : *Tu l'as dit.*

Hacivat : *[en aparté à Karagöz] Moi, je connais une zenne d'Arménie, qui parle bien plus fort et plus imprudemment que lui.*

Karagöz : *[en aparté à Hacivat] Et elle marche, elle aussi ?*

Hacivat : *[en aparté à Karagöz] Comme pas une. Ne craignons rien. Petite vertu, mon ami...*

Karagöz : *Pardi, Ermeni, tu parles comme un prince en rut. Apprends à tenir ta bouche fermée : tu nous casses les oreilles avec ton sourire fendu. Maître Hacivat, lui, ce qu'il casse, c'est les pieds de ceux qui dorment. [Karagöz reprend son gourdin] Tiens, wlan ! Ça t'apprendra.*

Hacivat : *Karagöz, arrête. Tu me casses la tête... Imbécile ! Tu fais quoi ? Tu me provoques, c'est ça ? Tu joues les casse-cous ? [Hacivat rattrape le gourdin de Karagöz.] Tiens, vlan ! Que voilà. Je les ai cassées...*

Karagöz : *Ouille ! Mes noisettes...*

Ermeni : *[en chantant²] Belle, belle, belle,
Belle petite perdrix colorée.
Belle, belle, belle,
Belle petite perdrix colorée.*

Hacivat : *Chante encore, Ermeni, la musique du barde adoucit les mœurs. [à Karagöz] Tu ignores encore, sinistre kopuz, que la fille légitime de Dede Korkut est tirée du bois dont on fait les flûtes ? C'est elle qui mène la danse qui nous réconcilie...*

Karagöz : *D'accord, si ça mène le bal et accorde les flûtes... J'ai rien contre, si après, ça donne aux voisins de vivre en paix et de dormir.*

Hacivat : *Cesse de bêler, espèce d'agneau karakul, sinon avec ton bâton, c'est moi qui te ferai danser le zeybek. Qu'en dis-tu, Ermeni ?*

Ermeni : *Euh... Bon ! Bah !*

Karagöz : *Vos gueules, j'ai faim. Je vais aller me taper la cloche.*

Hacivat : *Inculte ! Calebasse ! La musique se nourrit du silence de l'âme. Ce sont les tonneaux vides qui font le plus de bruit.*

Karagöz : *Hé ! Ho ! Tu dis quoi, là, Hacivat ? Avec moi, pas de tonneau et pas de bruit, pardi ! Pas de cuite non plus. J'ai le bidon vide : pas vidé le bidon. Je veux juste manger et dormir. Histoire de ménager ma baguette de sourcier. [Karagöz exhibe une érection spectaculaire.] La musique à la tinette.*

Hacivat : *Butor ! Triple buse ! Larve ! Mauvais turc ! Tu manques de civilité.*

Karagöz : *Hé ! Ho ! Hacivat ! Si le public nous pardonne notre guerre civile, pour lui faire plaisir, on va la reprendre demain. Hé ! Ho ! La vraie vie ! Pardi !*

² Ermeni chante le couplet 1 et le refrain de « Belle perdrix », une chanson traditionnelle arménienne. Musique : Komitas (1869-1935). Paroles : H. Tumanyan (1869-1923). Traducteur inconnu. Tiré de URL : <https://www.mamalisa.com/?t=fs&p=3546>.



Istanbul, le 21 juin 2015

Carnet de voyage

Hôtel Gülhane Suites

J'avais envie de visiter ce palais trop fréquenté, la chose ne fait aucun doute. Ce site exceptionnel, j'avoue que mon œil obsédé s'y est autant intéressé pour Roxelane l'intrigante que pour les cloisons grillagées du harem. J'y étais, ce matin, depuis l'ouverture, plus alerte qu'hier. La file en forme de chenille au tortillement dégoûtant ne m'a pas aujourd'hui découragée. Je me suis levée dans la sérénité. Lavée de mes propres soupçons et vêtue de pied en cap d'une bâche imperméable, j'ai déjeuné sans réfléchir, l'oreille épargnée de mon ver, entièrement graciée de mon état larvaire. Tout bien considéré, c'était un jour de la marmotte, sans reprise et sans rongeur, où je n'ai presque pas eu peur de mon ombre.

Pour commencer, je n'ai pas pénétré dans la première cour en passant comme hier par l'entrée des jardins. J'ai plutôt marché la Sogukçesme Sokagi (rue de la source froide), la rue étroite embranchée à celle de mon hôtel et, par un hasard issu d'un calcul opportun, fourchant juste en face. Il s'agit d'une allée attractive en particulier pour les fans d'architecture et qui n'est pas étrangère à mon choix d'hébergement ; surtout la venelle d'un passage obligé pour qui s'intéresse en fouineuse et en toquée à l'héritage bâti de la Turquie. Elle est bordée par de vraies fausses maisons traditionnelles, la plupart de bois peint : de celles qu'on a bien voulu rafistoler à Istanbul, sinon celles démolies et reconstruites à l'identique.

En m'y engageant, j'ai nourri un court instant l'espoir d'y entrapercevoir un vrai moucharabieh. Ce que j'ai vu dans ce couloir hautement touristique, bien sûr

lui ressemble, apparemment lui correspond. Sans en être mystifiée, j'ai cependant pu admirer d'habiles reconstitutions : quelques maisons ottomanes parmi les plus typiques comptant généralement un ou deux étages pourvus, en saillie surplombant la rue, d'un *cikma* ou de plusieurs, le balcon turc de la tradition ; surtout, arborant aux fenêtres des étages le fameux treillis de bois, ou *kafesler*, d'où les femmes s'enquéraient de la rue sans être vues. Une jolie promenade en fac-similé.

Pourtant, ce qui reste des bâtis d'origine, ceux de la fin XVIII^e siècle, après la « restauration » des années quatre-vingt, a de quoi rendre perplexe et raviver la controverse. Une guerre sémantique entre « sauver » et « restaurer », quand aucun ne signifie : mettre à l'abri, protéger et préserver un bâtiment, vise en somme, au nom du faux, soutenu par le factice, tantôt à juguler les risques d'incendies (en outrageant le bâti initial), tantôt à maquiller les dégradations, sinon à les qualifier d'irréversibles et à condamner le trésor (en promettant de rebâtir à l'identique).

Pour l'architecte puriste et pour l'artiste en général, l'ensemble retapé par le Touring Club turc à des fins d'hostellerie témoigne d'un principe incontestable et tortueux : patrimoine précieux et gage d'authenticité se compromettent l'un et l'autre dans le temps. Une fois jaugée, toute œuvre achevée déjà manifeste sa vérité disparue. Qu'on le veuille ou non, elle prête le flanc à sa propre reconstitution. Même, à l'état de pensée, tout se reconstruit toujours. En cela, sur mon trajet, une citerne byzantine et un musée du tapis m'ont servi de pense-bêtes ramenant, mine de rien, deux *tatouages* cérébraux à deux conseils fort utiles. Au soutien de ma

charpente et à celui de ce carnet : éviter de m'enfarger dans les fleurs et ne jamais négliger l'eau.

J'ai continué ma route, déçue des ravages du temps, puisque le temps forme avec l'être un couple paradoxal. J'ai marché librement et j'ai atteint, détendue, la fontaine rococo et, ma foi, impressionnante, du sultan ami des tulipes. Passée la Porte impériale ouvrant sur la première cour, appelée Cour des janissaires, je me suis alors dirigée vers l'église Sainte-Irène avec la sensation d'être aussi byzantine qu'elle. Hier, je l'avais éclipsee, sous le soleil et dans la lune, avant de m'éclipser moi-même prématûrement. Aujourd'hui, je n'ai pas boudé ce joyau du VI^e siècle, malgré le défaut de son eau : l'absence de moucharabieh. Rien de particulier à écrire à son propos, à part mon émerveillement devant le vide ornemental de la période iconoclaste.

Au guichet principal, près de la Porte du Salut, d'où l'on accède au musée et à la seconde cour, j'ai respiré très fort, évalué ma digestion et tourné ma langue sept fois avant de payer mon entrée. Assurance tous risques contre l'erreur de la veille. Aussitôt parcourue la deuxième enceinte, appelée Cour des affaires de l'Empire, j'ai été impressionnée par la salle du Divan, l'endroit où le grand vizir et le Conseil impérial délibéraient et recevaient les dignitaires ; elle est dotée en hauteur d'une grille dorée qui assurait au sultan une présence discrète. Un sacré moucharabieh politique. J'ai joint par la suite, au petit bonheur la chance, la file désordonnée de la billetterie du harem pour réserver au plus tôt ma visite guidée ; c'était néanmoins trop tard pour intégrer les premiers groupes. J'ai donc attendu

sagement, et sans maux d'estomac, le moment-réalité de mon sérail fantasmé. J'ai pensé à Roxelane, à sa bonne fortune, aussi à son ambition dévorante. J'ai pensé à l'Histoire qu'elle avait écrite.

À l'intérieur du harem, les faïences bleues de Kütahya et d'Iznik (XVII^e siècle) ornent les murs de quasiment toutes les salles. La Cour des concubines et épouses du sultan — entourée par trois côtés d'eau et de chambres privées comprenant bains, latrines, cuisine et lavoir — est rehaussée de peintures murales où sont figurées des percées paysagées superposant habilement des percées véritables. Certaines ouvertures créées en trompe-l'œil donnent à voir, sur la Corne d'Or, des perspectives réelles à travers d'autres dessinées, pendant que celles, simplement imaginées, suppléent par inférence à la logique du décor. Ces panneaux picturaux formant de fausses embrasures — jeu de dupe entre l'œil et l'ornement — m'ont donné à penser que les moucharabiehs, avant d'être bâtis, conçus et composés, ont le loisir de se nicher parfois réellement dans l'ordre du simulacre.

J'ai franchi la Porte de la Félicité vers la troisième cour. Après le harem, j'ai foulé en quelque sorte le Saint des Saints ottoman : le domaine privé du sultan et de ses eunuques. La salle des Audiences, l'endroit où le grand vizir rendait compte à l'empereur des décisions du Divan, a stimulé mon désir de rencontrer Juliana et de m'étendre en analyse sur un autre plus moelleux, pour dénouer ce qui me lie aussi profondément à elle.

Dans la quatrième cour, appelée jardin des tulipes, là où les fêtes d'avril avaient lieu en musique, une tradition florale, des pavillons d'agrément et une

terrasse avec vue se perpétuent. On y célèbre chaque année la fleur dans la suavité d'un décor où depuis des siècles l'on se plaît à sortir les rossignols en cage. Jamais, des cages, on n'a sorti les rossignols, je présume. Curieuse liberté. Étonnantes élargissements.

Pardon, mon carnet, je vais, je crois, te paraître étrange à mon tour. Quoi que je fasse, en ce moment, je pense à Hrant Dink. À la colombe inquiète. À celle qu'on a déplumée. Un oiseau mène à un autre, à son chant parmi les fleurs. Même celui tombé du nid, en cage ou de mauvais augure. Ici, je ne perds pas le fil... Du temps, non plus de mes idées. Car j'ai aussi pensé à lui, hier après-midi, quand j'ai écrit pour Joanie la scène du *Karagöz*. J'avais cherché l'âme turque et potassé, pour m'inspirer, les mémoires de Juliana. Alors sur moi s'est posée, sous mes yeux s'est imposée, *Belle perdrix*, la chanson arménienne très ancienne que voici et que je recopie pour toi, mon carnet :

Le soleil est sorti de derrière les nuages sombres
Et la perdrix s'est envolée
Depuis le bord de la verte forêt,
Elle a apporté les salutations des fleurs.

Refrain :
Belle, belle, belle,
Belle petite perdrix colorée.
Belle, belle, belle,
Belle petite perdrix colorée.

Ton nid est tissé de fleurs,
Lis, jonquilles et marguerites,
Et brillantes de gouttes de rosée,
Tu t'endors et te réveilles avec une chanson. (Refrain)

Tes ailes sont douces et tachetées,
 Tu as un bec fin et des petits pieds rouges,
 Tu sautilles sur tes petits pieds rouges,
 En prenant soin de tes petits. (Refrain)

Quand tu te percheras sur un rocher moussu,
 Tu diras un psaume aux fleurs,
 Acclamant les collines et les vallées,
 Donnant courage à la mer de tristesse. (Refrain)

Je clôture sur ce chant, avec ma cervelle d'oiseau, la relation de ma visite au Palais de Topkapı. J'y ai prisé avec bonheur tout le bleu des faïences en sillonnant la plupart des fontaines. Même celle à trois niveaux du salon de Murat III, conçue pour que le bruit de l'eau fasse écran dans le harem et protège le sultan des oreilles indiscrettes. La perdrix turque est un pigeon, un rossignol, une colombe, une poule d'eau et sa mère. Qui se sont envolés.



J'ai pas encore croisé un seul moucharabieh. Rien qu'un semblant de réplique. Un *remake*. En version pas intégrale. Même pas une ruine. Fallait que j'm'y attende. Les vrais moucharabiehs, les authentiques, ceux qui restent, la plupart sont au Caire, pas à Istanbul. Je l'ai toujours su. J'ai dû me tromper d'avion. Moi, j'ai le don de chercher où les choses ne sont pas. J'fouille mon sujet par son néant. J'remplis mes objectifs avec le vide. C'est comme une chasse au trésor pas de carte. J'finis par tomber sur mes propres perles sans creuser le X.

Pas question que j'arpente en solitaire tous les racoins d'Istanbul. J'irai pas me mettre en danger à dénicher le merle blanc. Me ramasser le bec à l'eau pour du copier-coller ? *No way!* Tout ça, pour quoi ? Surtout pour qui ? Un vrai moucharabieh,

c'est rien qu'un joli balcon fermé avec de la dentelle. C'est fait en bois, avec plein de petits bouts qui organisent des trous, qui tiennent ensemble par miracle. Chaque morceau a sa brèche, son encoche, à sa place. Comme un casse-tête. Pas de colle. Pas de clous. Ça résiste au soleil. Ça résiste à la pluie. Autant ça se rétracte, autant ça se dilate. Ça s'adapte. Moi, j'me dis qu'en dehors des imitations, j'suis partie pour me contenter de recenser les claires-voies : les volets, les balustrades et les grilles d'aération. Les moucharabiehs par procuration. Mon concierge me conseille un guide pour les quartiers chauds. Ça se voit que j'ai pas la trempe d'un moucharabieh.



*Istanbul, le 22 juin 2015
« Du ciné en circuit fermé »
Joanie, la princesse et les nazis*

La princesse Cristina di Belgiojoso, célèbre patriote de l'unité italienne, écrivaine engagée et contrainte à l'exil, cause à Joanie, scénariste, un embarras contemporain. Elle suscite chez la blonde aux oreillettes tressées un détestable sentiment d'ambivalence. Peut-être l'inconfort issu du rapport incongru entre vivre et avoir vécu. Cristina, née Trivulzio, a jeté un gros pavé dans la mare orientale dont rêve encore Joanie sous les traits de Shéhérazade. Elle partage en même temps avec Juliana un courage militant dont on tire l'épopée qui fait naître la ferveur. Mais à quel titre cependant son docu doit la présenter, Joanie ne le sait pas encore.

Italiennes d'origine, autant la Giglione que la Belgiojoso figurent au carnet de la renommée comme femmes de lettres, épistolières, journalistes pressées de dissiper les malentendus : pour la dernière, le biais de l'Occident sur l'Orient, la Turquie, la femme et le harem. Le voyage littéraire, la manie de l'époque, le parcours obligé des

orientalistes, devient par elle féminin et empathique. Émigrée avec sa fille pour son rôle avéré auprès des insurgés, installée pendant cinq ans dans une ferme anatolienne, à Çakmakoglu, un village comme elle désolé par nature, la princesse Cristina, entourée des compatriotes qui l'ont suivie en exil, s'est engagée, même à crédit, à garantir leur subsistance par le travail de la terre. Tout ceci, Joanie ne le conteste pas.

Reste le plus délicat : attester du bobard ou alors établir le fait que la princesse passionnée de terroir et de culture — et qui a semé derrière elle un nombre impressionnant d'amants — a bel et bien été jadis la maîtresse de l'ancêtre paternel de Juliana. Les mémoires publiées en parlent peu. On y apprend qu'il a vécu un moment sur le domaine, qu'il y était laboureur. Il en aurait été chassé en 1854 pour des raisons personnelles demeurées obscures. Sa rupture avec Cristina ? Son mariage arménien ? Le fait qu'il se soit compromis pendant la guerre de Crimée ? Sa défection encouragée par le semblant de réformes qu'offraient les Tanzimats à l'époque en Turquie ? Ces questions ont leur importance aux yeux surtout de Marc-André, qui a posé sa main hier sur la cuisse de Joanie, les soulevant fiévreusement l'une après l'autre. La scénariste, depuis, évalue la pertinence d'intégrer à son script le mot-valise « clocherie », qui sonne les ennuis et que la langue créative appelle aussi l'œuvre de chair.

De toute façon, dans ce genre d'histoire, potassée sans plaisir en ce moment par Joanie, les lacunes et bâances de première main légitiment le flou des archives officielles. Le fait de relater une vie controversée transige chaque fois avec le manque de courage. La carence s'explique par un défaut de moyens auquel se joint la tentation

d'éviter la polémique. Or le vécu de Juliana a toujours multiplié les obscurités, tous azimuts. Selon Rémi, insister sur le rôle insidieux que semble avoir joué la Turquie pendant le Troisième Reich condamne le film à un interdit de tournage au pays. Il n'est pas établi que les parents disparus de la grand-mère Eyer en aient été les malencontreuses victimes. Impuissants, Joanie, Marc-André et Rémi regardent maintenant, lentement et sûrement, leur projet s'engouffrer, avec leur enthousiasme, dans une zone historique invérifiable et sans issue. Fatum. Fatum. La triste réalité d'une vérité trouée, flouée par le temps et le doute.



Paraît que j'veais trouver des maisons en bois, façon turque typique, dans l'quartier grec de Fener, l'quartier juif de Balat, même dans ceux arméniens de Samatya et Kumkap1. Dieu du ciel, ça promet d'être coloré. Belle matinée pour me chromatiser. Ça s'peut aussi que j'trouve rien... Pas un poil de c'que je cherche...

Faut que j'me raisonne. J'me suis décidée : pas de retour en arrière. J'me lance à l'assaut dans moins de trois minutes. J'fonce avec Akin, mon guide personnel trié sur le volet par mon concierge.

[Non, c'est un garde du corps fourni par ton hôtel à titre non gracieux. T'as pas d'autres détails sur le trajet à pied, ni sur le prix de la distance au pouce carré. Tu sais même pas où ça mène, un courage à deux cents livres. En tout cas, on t'avertit sans arrêt depuis deux jours que c'est des coins à pas fréquenter en solo. Ça sent le danger. Pas garanti, dans pas longtemps, lequel des bâtiments à voir ou de toi sur le carreau va s'effondrer en premier.]

— Akin, je crois. Bonjour ! Enchantée ! Moi, c'est Aline.

Il a un beau sourire... Ça va m'aider à relaxer...

— Nous allons où, pour commencer ? Fener ? Kumkap1 ? Les deux, c'est pas du tout la même direction, là... Je vous fais confiance... Confiance entièrement...

Bon sang, il me répond pas. Ça va être long... Il prend le bord, le sens contraire à Kumkap1... Ça veut dire qu'on doit... à pied, comme ça, se diriger... vers où prendre le tram... Gentil, mais pas parlant...

Ça y est, j'ai les grelots... J'ai mis mon chandail pas moulant en forme de cloche : prémonition, vu le circuit. Maudit sac à dos ! Mon Gucci me serre les ouïes. Faut que j'trimballe un litre d'eau avec mon guide en papier, c'est certain, au cas où. J'veux pas perdre la carte en suivant celui-là...

— Akin, ça va bien ?

Ciel, il me répond en turc... Ça va être dur à suivre... Mon *Voir*, tout de suite... Ça prendra pas goût de tinette... Pour savoir les lignes de tram et de métro... Tiens, à la page 410... Pardon, désol...

— Holà ! Non, suffis ! Rends-moi ça ! Mon sac ! Lâche mon sac ! Au voleur ! Akin, aidez-moi ! Bon sang, restez pas là ! Courez-lui après ! On m'a volé mon Gucci et ma bouteille d'eau, t'as saisi ?

Tu parles d'un garde du corps ! Cher payé pour une statue. Un lion de marbre. En fait, un Turc trop gentil, c'est d'aucun secours... Dieu merci, mon *Guides Voir* est sain et sauf...



Istanbul, le 23 juin 2015
 Carnet de voyage
 Hôtel Gülhane Suites

Aujourd’hui, j’ai visité les quartiers de Fener, Balat, Samatya et Kumkapı avec un guide privé, doux comme un agneau qui ne bêle que le turc. Quand on m’a dérobé, en pleine rue près de l’hôtel, mon sac et ma bouteille d’eau, j’ai eu envie de le rôtir à la broche. Ne mâchant pas l’arabe et, à deux cents livres turques, j’aurais mal digéré le service... Alors, j’ai continué. Avec lui en silence.

À la fin de la tournée, compte tenu de l’incident, je me suis dit avoir au moins, en guise de compensation, pu tracer la pérennité de magnifiques maisons aux balcons moins rafistolés et d’authentiques vraies ruines. À savoir si elles sont turques, je n’en ai aucune idée. La palette des couleurs brillait parfois d’un éclat à s’en dilater les pupilles. Akin, lui, m’a donné, dans la sérénité, mal à la tête et aux pieds. Heureusement, pas au cœur.



Istanbul, le 24 juin 2015
 Carnet de voyage
 Hôtel Gülhane Suites

Je tenais à faire un saut au vieux marché aux épices du quartier d’Eminönü. Hier soir, au resto avec Akin, après l’enfilade de mezze en *kebab*, en *sucuk* et en *pastırma*, le goût m’en avait pris. Ce matin, j’ai foncé seule dans le fumet inconnu d’un tableau diapré. Une expérience impérissable à tomber sur le dos, mais dont on ressort embaumé, fatalement. Les épices au mètre cube y ont bigarré mes saveurs et tatoué mes muqueuses avec du *baharat*. Y va-t-on pour donner du piquant à sa

vie, du montant aux événements ? Difficile à dire quand dans l'antre les flacons et les poissons s'alignent pendant que les bonbons fréquentent les pigeons. Le Bazar égyptien m'en a fait voir de toutes sortes, de couleurs et de goûts, et respirer tous les parfums. Une virée sensuellement exotique. J'ai acheté quelques savons à offrir à mon retour. Après, j'ai marché sans trop savoir où j'allais.

Dans Sirkeci, je suis passée plus d'une fois devant la gare qui desservait autrefois la ligne Paris-Istanbul et tenait lieu de terminus au célèbre Orient-Express. J'ai songé à Poirot, à Agatha et aux mystères qui entourent un écrivain, avec en tête un hôtel, le prestigieux Pera Palace — où je n'ai pas osé me rendre — qui accueillait les touristes d'une époque mythique. J'ai maintenant la conviction d'avoir touché, au bazar, la lampe d'un djinn prêt à dissiper mon brouillard en me faisant traverser le dernier siècle. J'ai erré toute la journée en somnambule dans la ville, imprégnée du crime perpétré sur moi hier et pénétrée de l'atmosphère des romans policiers. J'ai pris seule le ferry sur le Bosphore vers l'Asie, direction Tour de Léandre, où nul n'échappe à la morsure annoncée du destin, un serpent qui de tout temps fait beaucoup de victimes. J'ai pensé à Hrant Dink, à Joanie sans Juliana, à l'Arménie, à la Shoah, à l'Opération Némésis, à Juliana sans moi, à moi qui disparaît lorsque j'écris. Je ne crois pas que je pourrai identifier le meurtrier.



Istanbul, le 26 juin 2015
Carnet de voyage
Hôtel Gülhane Suites

Cher carnet, tu m'excuseras de t'avoir autant négligé. Seulement, la journée d'hier s'est avérée si éreintante que mon ombre a refusé de te montrer sa sale

gueule. En ce moment, je suis crevée, mais j'ai vu tant de merveilles en peu de temps depuis deux jours, tant de splendeurs coexister et à la fois se contrarier, que je désire, ce soir, dans la paix de ma chambre, dénouer l'impasse d'une querelle intestine entre ma plume et ma tête. La même entre l'art et l'archéologie.

Ma lassitude est en train de m'achever. Je pique du nez et ma prose ronronne. Elle ronfle ou roucoule, c'est selon. Je succombe, je crois, à ce qui rappelle ici, au berceau du monde, la guerre millénaire, que je soupçonne éternelle, entre pouvoir et religion ; et ma fatigue corporelle incarne plus que jamais le difficile compromis entre l'âme et la matière. Puisque je visite dimanche une secte soufie, que Rûmi me vienne en aide ! Pour l'instant, je me secoue.

Hier matin, j'ai parcouru, dans Sultanahmet, les sites d'intérêt dont j'ai retardé la visite pour m'adonner à ma quête de moucharabiehs. Sainte-Sophie avec sa double identité, byzantine et ottomane, constitue, à mon avis, le prototype absolu des amphibologies officielles de l'Histoire : l'art et l'archéologie compromis, superposés, réconciliés depuis plus d'un millénaire et formant un amalgame esthétique non résolu.

La Citerne-Basilique datant de Justinien (VI^e siècle), sa cathédrale d'eau sur fond de musique et de bruits de suintements, avec ses colonnes et ses têtes de Méduse, a transporté mon esprit dans l'espace sacré de la littérature. Elle m'a fait me souvenir qu'un regard humide, quand il est malin, rend la plume mortifère, s'injecte d'encre en eau troublée et pétrifie ce qui l'entoure de ses yeux exorbités ; et qu'il vaut mieux, en cela, ne jamais le croiser. On dit aussi que Méduse a la langue

bien pendue et protège les foyers du mauvais œil. En la toisant sur les piliers sculptés qui la représentent tête en bas, tête de côté, j'ai éprouvé du regret à me méfier par instinct des mauvaises têtes. Quant au pouvoir de Gorgone en femme fatale, j'avais déjà sur place déclaré forfait : ma fatigue du moment outrepassait de loin mes talents d'herméneute. Alors, pour ménager mes réserves d'optimisme, j'ai conclu prudemment cette matinée aqueuse en évitant le hammam portant le nom de Roxelane. Des thermes qui honorent depuis le XVI^e siècle une femme dangereuse.

J'ai mangé vite fait dans un café sympa près de la Mosquée bleue, pressée de la découvrir illuminée du feu de Dieu : sobre et somptueuse, imposante d'harmonie, baignée du bleu de ses céramiques d'Iznik — toujours elles, sans fin, turques de tous les instants — et flanquée de son minbar sculpté de marbre blanc. J'avais pris la peine de couvrir mes épaules et ma tête d'un foulard respectueux. En revenant, j'ai imposé un dernier détour à mes vieux os et j'ai foncé au Musée d'archéologie où m'attendaient patiemment, à peine altérés, figés dans leur caducité, les mosaïques et les sarcophages. Le charme navrant de la beauté posthume.

Ce matin, j'ai réussi à errer dans le dédale étourdissant du Grand Bazar sans m'y perdre ni le traverser et sans rien marchander d'autre qu'un nouveau sac à dos. Je suis repartie avec un fourre-tout allège en direction de la Mosquée de Soliman le Magnifique, d'où l'on accède à son tombeau et à celui de Roxelane. C'est là que, littéralement, j'ai contemplé la mort d'un fantasme très ancien. C'est là que, ma

fatigue aidant, j'ai estompé un mirage auquel j'ai pu rendre sa réalité. J'ai appris d'un coup d'œil dans ce mausolée — c'était un coup de grâce — que meurt une féerie dès qu'on la croit réelle.

Après avoir atteint l'oasis de ma chambre, j'ai repris le tram vers Topkapı, le quartier, pas le sérail, le cimetière, à la recherche d'une tombe, celle de Hatice Hanim, une certaine Aziyadé. J'ai fini par trouver l'endroit, l'enchâssure et la pierre ayant remplacé la première, l'authentique volée par un certain Pierre Loti. Une fiction de personnage. Je m'y suis recueillie, persuadée que la terre sous mes pieds recouvrait un amas de pages, un bouquin immortel en même temps que pourri, et que l'enveloppe charnelle de qui l'avait inspiré n'y avait jamais reposé, n'ayant pas survécu à la littérature.



Istanbul, le 27 juin 2015

*« Du ciné en circuit fermé »
Joanie, Hrant Dink et la place Taksim*

La production « Du ciné en circuit fermé » n'a pas été autorisée à filmer la place Taksim pour rappeler l'occupation du parc Gezi en 2013. Quand Joanie et Marc-André y sont descendus pour dérober quelques images malgré l'interdiction, ils en ont été empêchés par deux agents de police. Caméra en fade-out. Objectif sans focale. Sans arrestation. Heureusement pour Rémi, allergique aux coups fourrés prématurés et inutiles. En 2013, pourtant, Juliana y était. En sit-in dans l'ancien quartier de Pera où l'intelligentsia d'Europe buvait son raki. Depuis le XIX^e siècle, l'endroit reste brûlant. Il ébranle sans relâche les colonnes d'un temple sous étroite surveillance. Au fil des

époques, ce point de ralliement semble avoir fomenté des appels à la justice soldés trop de fois par des souvenirs répressifs.

La rue piétonne Istiklal (« avenue de l'Indépendance ») s'anime par ailleurs de la vie moderne et actuelle d'Istanbul. Joanie, en s'y rendant, a mangé dans un McDonald au grand regret de Marc-André qui lui préfère un Burger King. Avec de la chance, les images à repiquer seront puisées autre part ou en Turquie dans les archives préautorisées. Tout ceci n'est pas Byzance. Joanie l'a compris. Et la place Taksim dont le nom signifie « centre de distribution d'eau » aura, une fois de plus, fait couler de source une mémorable giclée généralisée.

En rentrant, la scénariste embarrassée par les avances répétées de Marc-André reçoit aussi les doléances de Rémi, qui lui reproche en sourdine l'échec politique de son scénario. Hrant Dink contesterait paisiblement sans désarmer. Il n'avouerait jamais vaincue son intention.



Istanbul, le 28 juin 2015
Carnet de voyage
Hôtel Gülhane Suites

Les derviches du Couvent des Mevlevi exécutent leur *semâ* le dernier dimanche du mois. Pour rien au monde, cher carnet, je ne voulais manquer ça. J'aurais pu assister ailleurs à leur danse rituelle lors d'un spectacle destiné à une horde de touristes assoiffés de clichés, ce qui n'est pas très différent du sort réservé aux maisons de la Sogukçesme Sokagi, mais je tenais à pénétrer dans un vrai tekke soufi et profiter de l'occasion pour découvrir à quoi ressemble un musée de la poésie ottomane. Un autre Divan.

La cérémonie ne m'a pas trop affectée. Pas de nausée. Ou si peu, considérant les circonstances. J'ai peut-être combattu un petit vertige à chaud quand j'ai cherché un peu mes mots pour la décrire. Parmi ceux-là, « toupie », « parachute » et « vire-vent » sont venus, banals, en premier lieu, sans convenir. Ensuite, « poulpe », « méduse » et « fantôme de drap blanc » n'ont pas été retenus. Quand mon esprit n'a plus suivi la rotation des danseurs avec leurs bras comme des pales qui, pour moi, se transformaient en hélices d'hélicos et de bateaux à vapeur, j'ai eu, je l'avoue, un peu le tournis.

Pas question de me moquer de leur grâce chorégraphique. Ces derviches tourneurs savent mieux que moi de quoi il en retourne. Avec leur toque bizarre en forme de pierre tombale, ils préfigurent des planètes qui orbitent, symboliques, tout autour du soleil, un astre de perfection. Je n'ai pas l'intention de manquer de respect à une voie spirituelle qui considère le corps comme un vaisseau aérien à destination d'une lointaine union mystique. Par contre, ce transport méditatif obligeant à l'abandon de l'ego, des désirs, et à se détacher de tout, m'interroge. Le rite est fascinant, empreint de poésie. Je suis touchée quand la main droite des danseurs pointe si joliment le ciel pour cueillir une grâce que la gauche vers la terre se dévoue à semer. Quand même, j'y vois une manière étrange de se défilter du monde pour mieux l'habiter.

J'ai été obligée de refaire un peu mes classes pour comprendre ma visite, pour passer ce tourniquet. L'ordre Mevlevi, inspiré par Celaleddin Rûmi ou Mevlânâ, poète mystique, enseigne une doctrine basée sur la tolérance, sans distinguer la

religion, le sexe ou la culture. Sa danse extatique libérerait du poids des jours les voltigeurs imprégnés d'amour universel et d'ouverture à l'autre. Pour ma part, c'est curieux, quand je suis angoissée devant une page blanche, je tourne infiniment dans ma tête sur moi-même et je ressens exactement le contraire de ces moines : envie de ne voir personne et seule à me détester. J'entre en transe autrement quand j'écris et suis apaisée, mais je me trouve alors privée de la musique hypnotique du ney et du tambour. L'écriture fait danser de multiples façons. Ça n'est pas chaque fois l'extase soufie. Mon petit doigt me dit que je devrais m'en désoler.

Avant les derviches, j'avais fait un crochet à l'Hôtel Pera Palace, simplement pour le mystère sans le meurtre ; et tant qu'à y être, tout près, au Musée Pera où j'ai pu mettre à l'épreuve ma passion pour la peinture orientaliste. J'ai admiré là-bas la première des deux versions du célèbre tableau « Le Dresseur de tortues ». Osman Hamdi Bey et son sujet me parlent.



Le ciel me tombe sur la tête. Un peu plus : je suis en avion. Ah la salope ! Juliana ne veut pas me rencontrer. Elle vient d'avoir le culot de me cracher la nouvelle elle-même au téléphone. En pleine figure. En français pointu. Sans excuse bidon. Motif insuffisant pour un entretien personnel. Faut être à Istanbul pour essuyer ça...



Istanbul, le 29 juin 2015
Carnet de voyage
Hôtel Gülhane Suites

Je ne crois pas pouvoir écrire sensément le moindre mot, même avec mon sang d'encre, ce soir : inspiration flétrie, ère des tulipes, règne de la peur, épines de

roses, démission accordée, excepté pour noter la phrase décousue de ma déconvenue.



*Istanbul, le 30 juin 2015
« Du ciné en circuit fermé »
Joanie rencontre Juliana*

Rémi avait insisté : il fallait que Joanie interviewe Juliana, sinon la production virait à la catastrophe. Au mieux, en tirer quelques séquences. Les mémoires publiées, exploitées, extrapolées, ne suffisaient plus, d'après lui, au scénario. Il fallait obtenir un rendez-vous « autorisé » avec le personnage surdimensionné qu'était devenue Juliana. Personne n'oubliait la stature historique. Rémi avait eu un contact à son université. On lui avait filé un numéro de téléphone. En fait, plutôt celui d'un secrétariat.

Ce matin, la surprise a renversé tout le monde. Joanie rencontrera Juliana aujourd'hui. À l'Institut d'études turques. Marmara University. La vie s'appréhende in situ et de visu et son histoire racontée, toujours de personne à personne.

La rencontre s'est déroulée un peu saccadée comme une ancienne bobine d'actualités. Sa réussite s'est conclue au format numérique. La cordialité sans friture ni grisaille a fini par agrémenter le rendez-vous. Juliana a répondu à des questions embarrassantes. Marc-André est reparti avec une entrevue filmée. Après deux heures, se quitter, en convenir, il a fallu. Chaque scène se saisit, puis se coupe.



Un jour, ça va, l'autre pas. J'ai le goût de... J'ai un goût de... Ouah ! Rideau.



Istanbul, le 9 juillet 2015
Carnet de voyage
Hôtel Gülhane Suites

Je suis malade et l'ai été comme une infidèle de la race canine : ma vérité au bas mot. Huit jours où je n'ai rien écrit, où je n'ai pensé à rien. Enfin, à peu de choses. Pour l'essentiel de mon temps, à sa perte et à la mienne. À un vide indescriptible, difficile à narrer. Je n'ai fait que songer à un gros hiatus au milieu de mon voyage : à ma lumière de chevet, à mon eau minérale et à ma lucidité à la recette améliorée.

J'ai pu relire en entier mes propres mille et une nuits et j'y ai vu Shéhérazade quasiment perdre la tête. C'est là que m'est apparu un gros trou démaillé au milieu d'un filet par lequel tout dominer ou bien tout échapper. J'hésite entre la claire-voie et le moucharabieh manqué. Dans mon carnet, évidemment, le constat manque d'esthétique. Je n'en suis plus à la beauté, de toute façon. Le café turc m'a trituré le cœur et les boyaux. Aussi, passablement les méninges. Puisque mon séjour a pris, depuis le premier juillet, un tournant déplaisant et à outrance gastrique, je ne crois pas que mon problème s'arrête à mon dégoût. J'aurai très mal assimilé le refus de Juliana de me rencontrer à titre de poule plumée. J'avais peut-être mal jugé l'héroïne. En réalité, depuis que je lui ai parlé, intimidée, au téléphone, que son français impeccable a coupé court à mon *English* approximatif, la grande dame n'est plus celle que j'avais imaginée. Elle n'affronte en tout cas pas tous les dangers. J'ai eu, je l'avoue, la déconvenue amère et j'ai recraché dans ma main mon désenchantement. Je devrais m'en remettre, je le sens, d'ici peu. En attendant, je reviens aux bras envirants de Morphée pour rêver de tout mon soûl dans mon lit en

bois de rose. Demain, si j'obtiens la permission de ma santé, je continue sobrement mon périple insensé. Je suis une Pénélope en goguette sans Ulysse. Ici, attention, la métaphore a ses limites. Mieux vaut à chaque fois en aviser son carnet.



[Debout la forme, ce matin, ma bichonne ! Comment ça va, Aline ? Et Joanie ? Pas trop mal ? Bonjour, Soleil ! Alors quoi ? C'est la fête ?] Ah non, non, non, pas la fête... Par contre, c'est mieux. [*Hasta la vista*, tout à l'heure, le concombre et les olives...] Ouais, c'est le retour du Jedi sans la Force... [Le nouveau départ de la mi-parcours !] Ouais, c'est ça. En plein ça. Le début de la fin.

[Jusque-là, côté bilan, tu retiens quoi de ton voyage, ma gaillarde ?] Pas grande chose, en tout cas, du côté de l'estomac. Ma foi, j'en sais rien. J'en sais fichtre rien. J'ai touché le fond du lit. Après huit jours, j'veux pas que tout s'arrête, que tout s'résume à mes clichés, au tas de souvenirs figés que mes photos vont transformer en momies. Ça va quand même aller mollo, aujourd'hui, la visite... J'ai pas le cœur à la croisière — du Bosphore en juillet — si j'suis obligée d'm'embarquer avec des Gravols. Ça fait que, nenni, ma fille : y aura pas de bus de mer ni de bateau-taxi. J'veux juste un gentil musée, pas trop loin, ni sombre ni clair, avec des tableaux en couleurs et des bancs rembourrés, pour quand mes yeux vont avoir des ampoules.

Où est-ce que j'ai fourré mon *Guides Voir* ? Méchante pagaille. Le v'là, tiens, c'est là, à la page 111. Le Musée d'art moderne d'Istanbul, l'Antrepo #4. Un entrepôt, y aura pas de La-Z-Boy... Fait rien. Depuis l'avion que j'veux y aller... Antrepo #4. Pourquoi #4 ?

[Bon sang, même dans ma tête, j'arrive pas à prononcer #4 en turc.]

En tout cas, c'est écrit : musée enthousiasmant. Pile-poil une ordonnance. Un antiémétique. Me semble que j'ai un dépliant qui parle d'un hangar dans le quartier de Karaköy. Ça borde la Corne d'Or avec la vue sur Topkapı. Un programme alléchant. [Oui, mais, ma chérie, y a un os... T'as pas l'idée d'pérégriner dans ton état. Trop risqué de te voiturer. En tram, en bus ou en taxi.] Autrefois, les caïques, c'était plus romantique. [Pas aujourd'hui. Même en pensée.] Tant pis. Le sort en est jeté : cocotte veut et va traverser. Elle va se conquérir, au moins se dominer. J'espère que la Corne d'Or deviendra pas le Rubicon de ma salade César.



Istanbul, le 10 juillet 2015

Carnet de voyage

Hôtel Gülhane Suites

Ce matin, cher carnet, j'ai repris du service. Je suis montée dans un bus complètement bondé qui m'a déposée sans bavure ni dommage apparent devant le Musée d'art moderne d'Istanbul. Il semble qu'en Turquie, la modernité de l'art n'a rien à envier aux autres musées nationaux sur le plan des couleurs et de l'excentricité. Il fallait tout voir avant que de juger. Au rez-de-chaussée, juste au pied de l'escalier, les vidéos, les photos et les œuvres graphiques ne m'avaient pas, au départ, beaucoup impressionnée. Elles étaient comme moi imprudemment surexposées. Par contre, à l'étage, les collections de peintures et, par contraste et voisinage, les autres formes d'arts, de techniques, de médias — gravures, sculptures, installations, performances, etc. — montraient de ce pays la fulgurante

évolution des arts visuels dans l'intervalle opposant la fin du dix-neuvième au vingt et unième siècle.

En prime de visite, j'ai pu croquer sans reflux une biennale internationale et une exposition sur la jeune architecture. Sans nausée, en accédant à la bibliothèque, j'ai été estomaquée par son pittoresque couloir de bouquins suspendus formant un plafond littéraire, telle une voûte céleste au-dessus de ma tête. Une constellation de livres. Un pinacle grandiose et intimidant. Un couvert de littérature. Un imposant plafonnement, littéralement. La réalité d'une écrivaine pétrifiée. Une épée de Damoclès avec un tas de tranches. J'ai préféré tout comparer à un toit, à un abri. Fatiguée, j'ai pu m'asseoir et prendre un thé contemporain, sans sucre ajouté, avec une vue stimulante sur le détroit du Bosphore. Premier jour rayonnant d'une ressuscitée : ensoleillé et réussi. Demain, je pourrai choisir entre reprendre la route et me reposer en compagnie de Joanie. Ce sera selon ce que la journée me réserve. Istanbul me fait penser à Doris Day.



*Istanbul, le 11 juillet 2015
« Du ciné en circuit fermé »
Joanie et Juliana*

Depuis son rendez-vous décisif et inespéré avec Juliana Eyer Giglione, Joanie Liger, sa lanterne éclairée, a bouché tous les trous de son storyboard. À présent, les zones grises lui paraissent lumineuses ; les plus noires, détaillées, ont pris le rouge du sang. Juliana, généreuse, s'est prêtée volontiers aux questions de Joanie, mais les a toutes réfutées systématiquement. Parfois la vérité opacifie les entrevues, notamment

lorsqu'on y révèle ce qui n'existe pas. Puisque nier n'équivaut pas à refuser de répondre, Joanie, perspicace, s'en est réjouie.

Depuis, la scénariste, à propos de Juliana, à travers les mailles serrées d'une histoire supputée, brosse à grands traits la face opposée d'un néant qui lui fait voir autrement son héroïne. L'ancêtre Giglione n'a jamais été l'amant de la Princesse Cristina de Belgiojoso. La Turquie neutre n'a jamais sauvé des rafles des nazis les parents juifs allemands de la grand-mère Eyer. Et Juliana, quant à elle, qui pourfend les neutralités, n'est pas en soi plus arménienne que turque. Joanie qui a tout saisi de ce fabuleux sac de noeuds s'en est de bon cœur contenté en mordant un peu la poussière entre deux questions balayées. Aucune n'a été vidée, mais Hrant Dink peut applaudir dans son juste ciel. À la fin de l'entrevue, qui a duré cent vingt minutes, Joanie a remercié son égérie. Par le fait d'une ingénieuse et triturante absurdité, c'est ce que son sujet n'est pas et n'a jamais été qui « autorisera » le fin mot de son scénario. Joanie, sous la pluie, l'esprit vif et follet, un œil noir, l'autre bleu, est repartie rassurée : confondue, mais disposée à reconnaître dans le vrai l'absence de la vérité, parée à se laisser mouiller, à imaginer le pire et à quand même le tourner.



12 juillet 2015

Presse électronique

Turquie News

Aujourd’hui, sous le coup de la tradition arménienne appelée « fête de l’eau » (jour de la *Vartavar*), les rues d’Istanbul ont été envahies et aspergées par la foule. Chaque année, le quatre-vingt-dix-huitième jour après Pâques, la joyeuse coutume pagano-chrétienne encourage ses adeptes à l’arrosage mutuel.

Ce matin, le rituel d’ordinaire inoffensif a pris une tournure dramatique. Vers la neuvième heure, sous le pont de Galata, à la hauteur des restaurants, une femme à l’identité toujours inconnue, probablement une touriste circulant en solitaire, aurait payé de sa vie cette jovialité. Deux jeunes farceurs munis de sceaux remplis l’ont choisie pour victime quand elle était inclinée au-dessus de l’onde, cadrant le paysage avec sa caméra. La dame, en s’esquivant, avec son appareil, aurait passé la rambarde et plongé dans la Corne d’Or. Aucun témoin ne l’a revue sur la rive.

Un témoin, monsieur Aidan Mansourian du restaurant Neptün Balık, un employé en service au moment des faits, a relaté la scène à la décharge du geste traditionnel : « La personne est tombée là-bas près du garde-fou. De ma terrasse, je la voyais de dos, mais j’avais remarqué son comportement étrange. La dame était trop occupée à fixer l’eau en dessous d’elle. Ses épaules avançaient trop au-dessus de la rampe. Elle a basculé. C’était couru d’avance. On ne tient pas sa caméra d’une main lâche avec trois doigts, l’air de cueillir une fleur. En plus, elle zutait dedans comme pour mirer un œuf. Les garçons s’amusaient, profitaient de la fête. Leurs intentions ne devaient pas être mauvaises. »

L’enquête se poursuit. Au moment de ces lignes, aucun élément ne permet de confirmer que la disparue n’a pas échappé à son sort. Les recherches sont en cours pour retrouver le corps.



13 juillet 2015

Presse électronique

Turquie News

Dans le ventre agité de la librairie Robinson Crusoe 389 à Istanbul, un îlot de convergence sur Istiklal Caddesi, plusieurs aficionados de la culture turque ont assisté hier matin au lancement attendu du *Livre de Dede Korkut. Récit de la Geste oghuz*, en version remaniée. Un magnifique ouvrage traduit en français, enrichi et commenté par Juliana Eyer Giglione. Madame Giglione, turcologue émérite, est professeure à l’Institut d’études turques d’Istanbul. Les Éditions Gita nous en offrent aujourd’hui un extrait de choix. Salutations à nos fidèles lecteurs.

Une nuit, Dede Korkut vit Dieu en songe. Dieu lui dit : « Dede Korkut, je te fais don de l’immortalité ! Tu vivras aussi longtemps que tu le souhaites ; mais, si tel est ton souhait,

tu choisiras toi-même la mort et le moment de ta mort ! » Ce songe combla Dede Korkut de bonheur. Vivre immortel !

Poursuivant cette vie sans autres limites que celles de sa volonté, il se trouva un beau jour en train de courir derrière un veau en fuite, pour l’attraper. Fatigué, il s’assit pour se reposer un peu et, pour la première fois, l’idée de la mort lui vint à l’esprit. Alors qu’il était perdu dans ses pensées, le veau qu’il poursuivait vint tout près de lui. Lui qui ne pensait jamais à la mort depuis son songe, se vit pénétrer par l’idée de la mort, idée qui se transforma vite en angoisse et le préoccupa chaque jour un peu plus, au point qu’il prit la décision de partir, toujours plus loin, pour fuir ce qui devint une obsession.

Il monta son chameau qui parcourait des distances de six mois en trois jours, fonça vers le sud. Quand il parvint aux confins du monde, il vit des gens occupés à creuser une tombe et les questionna. Ils répondirent : « C'est le tombeau de Dede Korkut ! » Pris de panique, il poussa son chameau miraculeux vers l'extrême nord. Arrivé là, le même spectacle l'attendait : « Pour qui est ce tombeau ? — C'est le tombeau de Dede Korkut ! » lui répondit-on. Il poussa sa monture vers l'ouest. Encore une fois, c'est le tombeau de Dede Korkut qu'on y préparait. Il partit encore, cette fois vers l'Orient, et parvint dans sa patrie d'origine sur les rives de Syr-Darya. Il y planta sa tente et se résigna à une vie sans espoir.

Mais, un jour, une idée germa dans son esprit : « Et si je m'installais au beau milieu de ce fleuve qui coule ? La mort pourra-t-elle

m'y atteindre ? » Il lança au milieu du courant la peau de bête sur laquelle il s'asseyait tous les jours. Miracle ! Celle-ci se tint là où elle était posée, stable, à la surface de l'eau, sans être emportée par le courant. Prenant son *kopuz* et sa flûte, il s'y installa. Il avait réussi à échapper à la mort, mais pas à la pluie ni à la neige : c'était pire que la mort ! Il invoqua le nom de Dieu et le supplia de lui donner sa tente. Aussitôt dit, aussitôt fait : Dieu exauça son vœu, et Dede Korkut y vécut cent ans.

Mais, arrivé à ce grand âge, il en eut assez de vivre sur son tapis en toison, sous sa tente posée sur l'eau au milieu du courant : il regagna la rive et commença à attendre la mort. Et c'est là, sur la rive de Syr-Darya, qu'il mourut, de sa propre volonté, en choisissant son heure¹.



¹ Extrait de Louis Bazin et Altan Gokalp, traducteurs et présentateurs, *Le livre de Dede Korkut dans la langue de la gent oghuz. Récit*

de la Geste oghuz, de Kazan Bey et autres, Paris, Gallimard, 1998, p. 14-15.

CONCLUSION : CLIN D'ŒIL

Écrire, c'est espérer.

Écrire, c'est transformer une chose en une autre.

C'est se solidariser avec les autres.

Écrire, c'est l'essentiel dans sa pureté.

Dominique LÉVY-CHÉDEVILLE¹

*À la différence de celui des oiseaux, qui est semblable à un miroir,
l'œil humain, par une qualité inexplicable,
se laisse pénétrer par le regard de l'autre
et s'avère porteur d'un sens dont nul ne peut décider a priori quel il sera.*

Luc FERRY²

La littérature est la preuve que la vie ne suffit pas.

Fernando PESSOA³

En laissant à Didier Anzieu le soin délicat du dernier mot, cette présentation s'inscrit dans l'espace fragile où se côtoient poésie, créativité et projet heuristique.

C'est l'inconscient de l'auteur, réalité vivante et individuelle, qui donne à un texte sa vie et sa singularité. C'est l'inconscient du lecteur non pas qui retrouve cette vie et cette singularité, mais plutôt qui lui apporte une nouvelle vie, une autre originalité. Le processus est le même au cours d'une cure entre l'analysant et l'analyste. Coupé de ces deux inconscients, le texte est un simple corps inanimé et anonyme, un corpus de lettres mortes. Un texte réussi est si « parlant » qu'il procure à l'auteur l'illusion qu'il se suffit à lui-même et qu'il pourrait se passer de public pour survivre. Symétriquement il procure au lecteur l'illusion que ce texte existe par lui-même, sans auteur préalable, et que c'est lui le lecteur qui crée ce texte au fur et à mesure qu'il le lit. La colombe du philosophe de Königsberg imaginait que, sans la résistance de l'air, elle ne volerait que mieux de ses propres ailes. En souvenir d'Emmanuel Kant, je propose d'appeler cette illusion, qui aboutit à confondre la poïétique et la poétique, l'inconscient et l'écrit, l'illusion de légèreté⁴.

Si ce mémoire, à son terme, est parvenu à « incarner » ce peu d'air qui résiste, il a réalistement atteint ses objectifs. À tout le moins, la colombe de Kant se sera confondue, le temps d'un court roman, avec celle de Hrant Dink.

¹ Dominique Lévy-Chédeville, *Gaspard de la nuit et des étoiles*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1979.

² Luc Ferry, *L'Homme-Dieu ou Le sens de la vie*, Paris, Grasset, 1996.

³ Fernando Pessoa, *Fragment d'un voyage immobile*, Paris, Rivages, coll. « Rivages-Poche », 2016.

⁴ Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, op. cit., p. 12.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

LE CORPUS LITTÉRAIRE

GAUTIER, Théophile, *Constantinople* [1853], préface de Gérard-Georges Lemaire, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « 10/18 », 1991.

GIDE, André, *Le Traité du Narcisse* [1891], Wikisource [En ligne], consulté le 7 juillet 2018, URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Traité_du_narcisse.

KLEIST, Heinrich von, *Sur le théâtre de marionnettes* [1810], traduit de l'allemand par Jacques Outin, postfacé par Jérôme Vérain, Paris, Mille et une nuits [num.], n° 8, septembre 1993.

LOTI, Pierre, *Aziyadé. Stamboul, 1876-1877 : extrait des notes et lettres d'un lieutenant de la marine anglaise, entré au service de la Turquie, le 10 Mai 1876, tué sous les murs de Kars, le 27 Octobre 1877* [1879, 14^e éd.], Paris, Calmann-Lévy, 1891.

LOTI, Pierre, *Cette éternelle nostalgie. Journal intime (1878-1911)*, édité, présenté et annoté par Bruno Vercier, Alain Quella-Villéger et Guy Dugas, Paris, La Table Ronde, 1997.

LOTI, Pierre, *Constantinople en 1890* [1892], dans Pierre Loti, *Voyages en Turquie*, édité et préfacé par Jean-Claude Perrier, Paris, Arthaud/Flammarion [num.], 2016.

LOTI, Pierre, *Fantôme d'Orient* [1892], dans Pierre Loti, *Voyages en Turquie*, édité et préfacé par Jean-Claude Perrier, Paris, Arthaud/Flammarion [num.], 2016.

LOTI, Pierre, *La Mort de notre chère France en Orient* [1920], dans Pierre Loti, *Voyages en Turquie*, édité et préfacé par Jean-Claude Perrier, Paris, Arthaud/Flammarion [num.], 2016.

LOTI, Pierre, *Le Château de la Belle-au-bois-dormant* [1910], Paris, Calmann-Lévy [En ligne], Projet Gutenberg, 7 août 2005, # 16465, URL : <http://www.gutenberg.org/files/16465/16465-h/16465-h.htm>.

LOTI, Pierre, *Le Livre de la pitié et de la mort* [39^e éd.], Paris, Calmann-Lévy, 1891.

LOTI, Pierre, *Le Roman d'un enfant* [1890, 52^e éd.], Paris, Calmann-Lévy, 1898.

LOTI, Pierre, *Les Désenchantées. Roman des harems turcs contemporains*, Paris, Calmann-Lévy, 1906.

LOTI, Pierre, *Œuvres complètes VII. Le Désert* [1895] — *Jérusalem* [1895] — *La Galilée* [1896] — *La Mosquée verte* [1896], Paris, Calmann-Lévy, 1897.

LOTI, Pierre, *Prime jeunesse. Suite au Roman d'un enfant*, Paris, Calmann-Lévy, 1919.

LOTI, Pierre, *Suprêmes visions d'Orient* [1921], dans Pierre Loti, *Voyages en Turquie*, édité et préfacé par Jean-Claude Perrier, Paris, Arthaud/Flammarion [num.], 2016.

LOTI, Pierre, *Turquie agonisante* [1913], dans Pierre Loti, *Voyages en Turquie*, édité et préfacé par Jean-Claude Perrier, Paris, Arthaud/Flammarion [num.], 2016.

MANTEAU, Valérie, *Le sillon*, Paris, Le Tripode, 2018.

NERVAL, Gérard de, *Constantinople* [extrait de *Voyage en Orient*, t. 2, 1851], Paris, Magellan & Cie, coll. « Heureux qui comme... », 2009.

RILKE, Rainer Maria, « Les poupées de cire de Lotte Pritzel », dans *Poupées* [titres originaux : *Samskola* (1905) ; *Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel* (1914); *Mitsou* (1920) ; suivis de *La Morale du joujou*, paru dans *Le Monde littéraire* du 17 avril 1853, par Charles Baudelaire], trad. de l'allemand et présenté par Pierre Deshusses, Paris, Payot & Rivages [num.], coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 11 octobre 2013.

RILKE, Rainer Maria, *Célèbre la terre pour l'ange*, anthologie choisie et présentée par Jean-Philippe de Tonnac et Jeanne Wagner, trad. de l'allemand par Jeanne Wagner, Paris, Albin Michel, coll. « Littérature », 2018.

RILKE, Rainer Maria, *Correspondance. Œuvres III*, éd. de Philippe Jaccottet, trad. de l'allemand par Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski, Paris, Seuil, coll. « Le don des langues », 1976.

RILKE, Rainer Maria, *Élégies de Duino* [1923 : Insel Verlag ; 1949 : Georges Falaize], trad. de l'allemand par Rainer Biemel, Paris, Allia, 2015.

RILKE, Rainer Maria, *Histoires du bon Dieu* [1900, 3^e éd.], trad. de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Éditions Émile-Paul Frères, 1927.

RILKE, Rainer Maria, *Le Livre de la pauvreté et de la mort* [1903 : Insel Verlag ; 1940 : Seuil], trad. de l'allemand par Arthur Adamov, Arles, Actes Sud, 1982.

RILKE, Rainer Maria, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* [1929], trad. de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Seuil, 1966.

RILKE, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète* [1929 : Insel Verlag ; 1937 : Bernard Grasset ; 1966 : Seuil], trad. de l'allemand par Bernard Grasset et Rainer Biemel, Paris, La République des Lettres [num.], 2014.

RILKE, Rainer Maria, *Sonnets à Orphée*, trad. de l'allemand par Charles Dobzynski, Paris, Orizons [num.], 2011.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Les Confessions », dans *Œuvres complètes*, Paris, Arvensa [num.], s. d.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Les Rêveries du promeneur solitaire », dans *Œuvres complètes*, Paris, Arvensa [num.], s. d.

VALÉRY, Paul, « L'Âme et la Danse », dans *Le Ballet au XIX^e siècle*, Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1^{er} décembre 1921, (p. 1-32), Wikisource [En ligne], consulté le 4 juin 2020, URL : https://fr.wikisource.org/wiki/L%C3%A9%20%99%C3%82me_et_la_Danse.

VALÉRY, Paul, *Poésies. Album de vers anciens. Charmes. Amphion. Sémiramis. Cantate du Narcisse. Pièces diverses de toute époque* [1929], Paris, nrf/Gallimard [num.], coll. « Poésie/Gallimard », 21 juin 2016.

LE CORPUS CRITIQUE

SUR RAINER MARIA RILKE

ANGELLOZ, Joseph-François, *Rainer Maria Rilke. L'évolution spirituelle du poète*, Paris, Paul Hartmann Éditeur, 1936.

ANTONOWICZ, Kaja, « Cet infernal couvercle — Malte Laurids Brigge apprend à écouter », dans Christian Klein (dir.), *Rainer Maria Rilke et Les Cahiers de Malte Laurids Brigge. Écriture romanesque et modernité*, Paris, Masson/Armand Colin, coll. « U », série : Langue et civilisation germaniques, 1996, p. 97-111.

BALOTA, Nicolas, « L'Ange des "Élégies de Duino" face aux anges bibliques », *Revue de littérature comparée* [En ligne], vol. 70, n° 2, 1^{er} avril 1996, p. 213-220, consulté le 13 juin 2020, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/1293270159/?accountid=14725>.

BALZAMO, Elena, « Jens Peter Jacobsen et Rainer Maria Rilke en miroir », dans Christian Klein (dir.), *Rainer Maria Rilke et Les Cahiers de Malte Laurids Brigge. Écriture romanesque et modernité*, Paris, Masson/Armand Colin, coll. « U », série : Langue et civilisation germaniques, 1996, p. 23-39.

BÉMOL, Maurice, « Rilke et les influences. À propos d'un livre récent », *Revue de littérature comparée* [En ligne], vol. 27, 1^{er} janvier 1953, p. 169-181, consulté le 13 juin 2020, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/1293157512/?accountid=14725>.

BETZ, Maurice, « Chroniques. Notes sur Rainer Maria Rilke », *Europe* [En ligne], vol. 13, n° 50, 15 février 1927, p. 242-245, consulté le 24 novembre 2017, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/1303135336/?accountid=14725>.

BETZ, Maurice, « Un portrait », *Europe* [En ligne], vol. 67, n° 719, 1^{er} mars 1989, p. 3-6, consulté le 24 novembre 2017, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/scholarly-journals/un-portrait/docview/1303144141/se-2?accountid=14725>.

BLANCHOT, Maurice, « Rilke et l'exigence de la mort », dans *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955, p. 151-209.

BOUILLOT, Florence, « L'image poétique dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* », dans Christian Klein (dir.), *Rainer Maria Rilke et Les Cahiers de Malte Laurids Brigge. Écriture romanesque et modernité*, Paris, Masson/Armand Colin, coll. « U », série : Langue et civilisation germaniques, 1996, p. 63-70.

BRION, Marcel, « Les amies de Rilke », *Revue des deux mondes* [En ligne], 15 juin 1951, p. 723-735, consulté le 20 avril 2020, URL : <http://www.jstor.org/stable/44584610> ; <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/wp-content/uploads/2016/11/283e24723a417b2d4cef9ff12778f92f.pdf>.

BUCHER, Gérard, « L'œuvre en français de Rilke : Lénigme du renversement mythopoïétique », *PO&SIE* [En ligne], Belin/Humensis, n° 89, 1999, p. 99-113, consulté le 31 mai 2020, URL : <https://po-et-sie.fr/texte/loevre-en-francais-de-rilke-lenigme-du-renversement-mythopoietiqu/?poetes=gerard-bucher>.

CARRÉ, Martine, « Des "revenants" dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* ou : des figures de l'invisible aux encore invisibles *Élégies de Duino* », dans Christian Klein (dir.), *Rainer Maria Rilke et Les Cahiers de Malte Laurids Brigge. Écriture romanesque et modernité*, Paris, Masson/Armand Colin, coll. « U », série : Langue et civilisation germaniques, 1996, p. 41-61.

CLAUDEPIERRE TIGIRLAS, Luminitza, *Rilke-Poème. Élancé dans l'asphère*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études psychanalytiques », 2017.

CLAUDON, Francis, « Rilke. Poète russe, français, italien », *Europe* [En ligne], vol. 67, n° 719, 1^{er} mars 1989, p. 135-141, consulté le 24 novembre 2017, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/1303145032?accountid=14725>.

CORNILLET, Gérard, « Repères chronologiques », *Europe* [En ligne], vol. 67, n° 719, 1^{er} mars 1989, p. 147-152, consulté le 24 novembre 2017, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/sdocview/1303145087/se-2?accountid=14725>.

CORSETTI, Jean-Paul, « La félicité du renoncement. Rilke et Baladine Klossowska », *Europe* [En ligne], vol. 67, n° 719, 1^{er} mars 1989, p. 61-69, consulté le 24 novembre 2017, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/1303144922?accountid=14725>.

COURTOIS, Jean-Patrice, « Modernité de Rilke », *Europe* [En ligne], vol. 67, n° 719, mars 1989, p. 7-20, consulté le 24 novembre 2017, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/scholarly-journals/modernite-de-rilke/docview/1303144152/se-2?accountid=14725>.

DOBZYNSKI, Charles, « Orphée Passion » *Europe* [En ligne], vol. 67, n° 719, 1^{er} mars 1989, p. 98-103, consulté le 13 juin 2020, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/scholarly-journals/orphe-passion/docview/1303144990/se-2?accountid=14725>.

DOUMET, Christian, « Malte devant les parois », dans Christian Klein (dir.), *Rainer Maria Rilke et Les Cahiers de Malte Laurids Brigge. Écriture romanesque et modernité*, Paris, Masson/Armand Colin, coll. « U », série : Langue et civilisation germaniques, 1996, p. 71-82.

DUGNOILLE, Julien, *Le désir d'anonymat. Chez Blanchot, Nietzsche et Rilke*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique », 2004.

FAIVRE, Laetitia, « L'expérience de la limite chez Rainer Maria Rilke : *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* », *La Clé des Langues* [En ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO, 8 mai 2011, consulté le 17 juin 2020, URL : <http://cle.ens-lyon.fr/allemand/litterature/mouvements-et-genres-litteraires/tournant-du-xxe/l-experience-de-la-limite-chez-rainer-maria-rilke-les-carnets-de-malte-laurids-brigge-.>

FINCK, Michèle, « Son et vocation dans les Cahiers de Malte Laurids Brigge », dans Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux (dir.), *Le roman du poète. Rilke, Joyce, Cendrars*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1995, p. 49-87.

FORGET, Philippe, « Du sens comme un à la coerrance ou : comment lire la "légende du fils perdu" », dans Christian Klein (dir.), *Rainer Maria Rilke et Les Cahiers de Malte Laurids Brigge. Écriture romanesque et modernité*, Paris, Masson/Armand Colin, coll. « U », série : Langue et civilisation germaniques, 1996, p. 165-190.

GANTHERET, François, *Moi, Monde, Mots*, Paris, nrf/Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », série : Tracés, 1996.

- GARO, Isabelle, « Chant et figure de l'élan. Sur les Élégies de Duino », *Europe* [En ligne], vol. 67, n° 719, 1^{er} mars 1989, p. 121-129, consulté le 24 novembre 2017, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/1303145009?accountid=14725>.
- GORCEIX, Paul, « Le monologue intérieur dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*. À propos de F. Jammes, d'Ibsen et de M. Maeterlinck », dans Christian Klein (dir.), *Rainer Maria Rilke et Les Cahiers de Malte Laurids Brigge. Écriture romanesque et modernité*, Paris, Masson/Armand Colin, coll. « U », série : Langue et civilisation germaniques, 1996, p. 7-21.
- GUIGUES, Gilles, *Rainer Maria Rilke, l'existence en figures. Étude philosophique du poétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2012.
- HAAG, Ingrid, « Apprendre à voir la femme », dans Christian Klein (dir.), *Rainer Maria Rilke et Les Cahiers de Malte Laurids Brigge. Écriture romanesque et modernité*, Paris, Masson/Armand Colin, coll. « U », série : Langue et civilisation germaniques, 1996, p. 113-127.
- HENNINGER, Peter, « Quelques aspects du non-dit dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* », dans Christian Klein (dir.), *Rainer Maria Rilke et Les Cahiers de Malte Laurids Brigge. Écriture romanesque et modernité*, Paris, Masson/Armand Colin, coll. « U », série : Langue et civilisation germaniques, 1996, p. 147-164.
- HUBIER, Sébastien, « "La Chambre noire de l'imagination" ou le "roman familial" du poète », *Littératures* [En ligne], n° 33, automne 1995, p. 93-112, consulté le 2 août 2019, DOI : <https://doi.org/10.3406/litts.1995.1699> ; URL : https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1995_num_33_1_1699.
- JACCOTTET, Philippe, « L'Œuvre en prose de R. M. Rilke », dans *Écrits pour papier journal Chroniques 1951-1970*, Paris, Gallimard, 1994, p. 234-239.
- JALOUX, Edmond, *La Dernière Amitié de Rainer Maria Rilke. Lettres inédites à Madame Eloui Bey. Avec une étude par Edmond Jaloux*, Paris, Robert Laffont, 1949, p. 64-66.
- JONGY, Béatrice, « L'écriture hétéronymique : une mise à mort du sujet. *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* de Rilke et *Le Livre de l'Intranquillité* de Pessoa », dans Norbert Col (dir.), *Écritures de soi* [Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours : constructions et réalités/ADICORE, 24-26 novembre 2004], Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 2007, p. 73-80.
- JONGY, Béatrice, *L'Invention de soi. Rilke, Kafka, Pessoa*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, coll. « Comparatisme et Société », n° 13, 2011.
- KLEIN, Christian, « Le carnet 38, ou la Licorne », dans Christian Klein (dir.), *Rainer Maria Rilke et Les Cahiers de Malte Laurids Brigge. Écriture romanesque et modernité*, Paris, Masson/Armand Colin, coll. « U », série : Langue et civilisation germaniques, 1996, p. 83-96.
- LE RIDER, Jacques, « Le narcissisme orphique de Rainer Maria Rilke », *Europe* [En ligne], vol. 67, n° 719, 1^{er} mars 1989, p. 104-120, consulté le 24 novembre 2017, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/1303145006?accountid=14725>.
- MACLEOD, Jock, « Writing as Paradox in Rilke's Notebooks of Malte Laurids Brigge », dans *MFS Modern Fiction Studies* [En ligne], vol. 38, n° 2, Summer 1992, p. 403-425, mis en ligne le 1^{er} janvier 2009, consulté le 3 novembre 2018, URL : <https://muse.jhu.edu/article/244011> ; DOI : <https://doi.org/10.1353/mfs.0.1061>.

MAGRIS, Claudio, « Quand est-ce, le présent ? Rilke devant et derrière les mots », *Europe* [En ligne], vol. 67, n° 719, 1^{er} mars 1989, p. 21-33, consulté le 24 novembre 2017, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/1303144211?accountid=14725>.

MALKANI, Fabrice, « Figures de la mémoire et du progrès dans l'œuvre de Rilke : du Cornette à Orphée », dans *Germanica* [En ligne], n° 33 (Mémoire et progrès dans la littérature et l'histoire des idées allemandes au début du XX^e siècle), 2003, p. 37-55, mis en ligne le 30 novembre 2012, consulté le 7 septembre 2018, URL : <http://germanica.revues.org/1822> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1822>.

MASSON, Jean-Yves, « Structure narrative et fragmentation dans les Cahiers de Malte Laurids Brigge » dans Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux (dir.), *Le roman du poète. Rilke, Joyce, Cendrars*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1995, p. 89-113.

NIVELLE, Armand, « Sens et structure des "Cahiers de Malte Laurids Brigge" », *Revue d'Esthétique*, t. XII, n^{os} 3-4, juillet-décembre 1959, p. 5-32.

OSANN, Christiane, *Rainer Maria Rilke. Destinée d'un poète*, Neuchatel, Delachaux et Niestlé S. A., 1942.

PAGEAUX, Daniel-Henri, « Introduction », dans Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux (dir.), *Le roman du poète. Rilke, Joyce, Cendrars*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1995, p. 7-48.

PARADIS, Swann, « Revenir dans l'espace "eurydicial". *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* comme centre d'irradiation du mythe d'Orphée dans la poésie de Rainer Maria Rilke », mémoire de l'Université Laval (Département des littératures, Faculté des lettres) [En ligne], 2001, n° MQ65386, consulté le 25 novembre 2017, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/304753012?accountid=14725>.

REY, Maurice, « Une lecture de Rainer Maria Rilke », *Le Coq-héron*, vol. 1, n° 204 (Les psychanalystes et leurs écrivains : un maillage intime), 2011, p. 33-39, mis en ligne le 4 mars 2011, consulté le 1^{er} novembre 2018, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2011-1-page-33.htm> ; DOI : <https://doi.org/10.3917/cohe.204.0033>.

STANESCO, Michel, « Des seigneurs du temps jadis et de leur bonne mort : le gothique flamboyant dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* », *Revue de littérature comparée* [En ligne], vol. 73, n° 1, 1^{er} janvier 1999, p. 27-45, consulté le 13 juin 2020, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/1293275333?accountid=14725>.

TODOROV, Tzvan, *Les Aventuriers de l'absolu*, Paris, Robert Laffont, 2006.

TONNAC, Jean-Philippe de, « Introduction », dans Rainer Maria Rilke, *Célèbre la terre pour l'ange*, anthologie choisie et présentée par Jean-Philippe de Tonnac et Jeanne Wagner, trad. de l'allemand par Jeanne Wagner, Paris, Albin Michel, 2018.

VANOOSTHUYSE, Michel, « L'abject et le sublime : voyage dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* », dans Christian Klein (dir.), *Rainer Maria Rilke et Les Cahiers de Malte Laurids Brigge. Écriture romanesque et modernité*, Paris, Masson/Armand Colin, coll. « U », série : Langue et civilisation germaniques, 1996, p. 129-146.

WAGNER, Jeanne, « Notice historique. L'ange ou la lutte contre l'indicible », dans Rainer Maria Rilke, *Célèbre la terre pour l'ange*, anthologie choisie et présentée par Jean-Philippe de Tonnac et Jeanne Wagner, trad. de l'allemand par Jeanne Wagner, Paris, Albin Michel, 2018.

WINKELVOSS, Karine, *Rainer Maria Rilke*, Paris, Belin, coll. « Voix allemandes », 2006.

WINKELVOSS, Karine, *Rilke, la pensée des yeux*, préface de Georges Didi-Huberman, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « PIA (Publications de l'Institut d'Allemand) », 2004.

SUR PIERRE LOTI

BARTHES, Roland, « Pierre Loti : "Aziyadé" », dans *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* [1953, 1972], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2014, p. 164-179.

BASCH, Sophie, « Constantinople, dernière », dans Pierre Loti, *Constantinople fin de siècle*, précédé de *Devant Stamboul* par Henri de Régnier, préfacé et édité par Sophie Basch, Paris, Éditions Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », 1991, p. 9-29.

BEAUTEAC, Nadine. « La maison de Loti dans l'histoire des demeures exotiques », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes [num.], coll. « Interférences », 1994, p. 231-236, mis en ligne le 19 juillet 2016, généré le 16 août 2016, URL : <http://books.openedition.org/pur/33360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33360>.

BELLEC, Contre-Amiral François, « Quand Julien Viaud illustrait Pierre Loti », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes [num.], coll. « Interférences », 1994, p. 181-185, mis en ligne le 19 juillet 2016, généré le 16 août 2016, URL : <http://books.openedition.org/pur/33360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33360>.

BESNIER, Patrick, « Loti et les langues », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes [num.], coll. « Interférences », 1994, p. 237-241, mis en ligne le 19 juillet 2016, généré le 16 août 2016, URL : <http://books.openedition.org/pur/33360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33360>.

BOUVET, Rachel, « Le désert, source d'inspiration pour Loti, écrivain-voyageur », *Observatoire de l'imaginaire contemporain* [En ligne], 2005, p. 1-17, consulté le 28 mars 2020, URL : <http://oic.uqam.ca/fr/publications/le-desert-source-dinspiration-pour-loti-ecrivain-voyageur> ; et d'abord paru dans Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), *Le génie du lieu. Des paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005, p. 257-268.

BUISINE, Alain, *Pierre Loti. L'Écrivain et son double*, Paris, Tallandier, coll. « Figures de proie », 1998.

BUISINE, Alain, *Tombeau de Loti*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1988.

DAUNAIS, Isabelle, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIXe siècle)*, Saint-Denis/Montréal, Presses Universitaires de Vincennes/Presses de l'Université de Montréal, coll. « L'Imaginaire du Texte », 1996.

DE TRAZ, Robert, *Pierre Loti*, Paris, Librairie Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1948.

DINEL, Caroline, *L'étoffe, motif ultime d'orientalisme. La représentation d'un Orient d'apparat dans Aziyadé de Pierre Loti*, mémoire de l'Université Laval (Département des littératures, Faculté des lettres) [En ligne], 1998, n° MQ26192, consulté le 6 avril 2019, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/304487623?accountid=14725>.

DOHAR, Katalin L., « Les récits de voyage romancés de Pierre Loti », dans *Acta Romanica Szegediensis* [En ligne], Tomus XXIII, p. 195-200, consulté le 20 mars 2020, URL : http://acta.bibl.u-szeged.hu/1867/1/romanica_023_195-200.pdf.

DUCREY, Guy, « Le voyageur, l'hirondelle et les hiéroglyphes. L'imaginaire aérien de Pierre Loti », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes [num.], coll. « Interférences », 1994, p. 209-220, mis en ligne le 19 juillet 2016, généré le 16 août 2016, URL : <http://books.openedition.org/pur/33360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33360>.

FALARDEAU, Joanne, « Le reflet de l'espace comme reflet de soi. Réflexions sur "Suprêmes Visions d'Orient" de Pierre Loti », dans *Pratiques de l'espace en littérature* (Cahier Figura de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain) [En ligne], Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Université du Québec à Montréal, 2002, consulté le 28 mars 2020, URL : <http://ocic.uqam.ca/fr/articles/le-reflet-de-lespace-comme-reflet-de-soi-reflexions-sur-supremes-visions-dorient-de-pierre> ; d'abord paru dans Bouvet, Rachel et François Foley (dir.), Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 7, 2002, p. 119-137.

FERRARIS-BESSO, Caroline, « "D'après Loti" : d'un changement de sujet », *Romance Notes* [En ligne], vol. 57, n° 1, 2017, p. 133-144, mis en ligne le 31 mai 2017, consulté le 8 mars 2018 ; URL : <https://muse.jhu.edu/article/660481> ; DOI:10.1353/rmc.2017.0011.

FERRARIS-BESSO, Caroline, « "Dans le passé mort" : Pierre Loti, Images, and Time », *Nineteenth-Century French Studies* [En ligne], vol. 43, n°s 1-2, Fall-Winter 2014-2015, p. 112-127, mis en ligne le 4 octobre 2014, consulté le 20 mars 2020, DOI : <https://doi.org/10.1353/ncf.2014.0041> ; URL : <https://muse.jhu.edu/article/555878>.

FOUGÈRE, Éric, *Aspects de Loti. L'ultime et le lointain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2006.

GONCOURT, Edmond de, *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire*, 2^e série, vol. 3, t. 6 (1878-1884), 1884 : 10 février et 8 juin, Paris, Bibliothèque G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, p. 293, 318-319.

HURÉ, Jacques, « Dire Constantinople », dans Sophie Linon-Chipon, Véronique Magri-Mourguès et Sarga Moussa (dir.), *Miroirs de texte. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Faculté des Lettres, Arts et sciences humaines de Nice, Nouvelle série n° 49, 1998.

LACOSTE, Francis, « L'élection de Loti à l'Académie française », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes [num.], coll. « Interférences », 1994, p. 49-60, mis en ligne le 19 juillet 2016, généré le 16 août 2016, URL : <http://books.openedition.org/pur/33360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33360>.

LACOUSSE, Magali, « Pierre Loti marin », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes [num.], coll. « Interférences », 1994, p. 189-196, mis en ligne le 19 juillet 2016, généré le 16 août 2016, URL : <http://books.openedition.org/pur/33360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33360>.

LAFONT, Suzanne, *Suprêmes clichés de Loti*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 1994.

LAURENT, Maxime, « Orphée — Loti — Roland B. », *Fabula/Colloques* (Roland Barthes, contemporanéités intempestives) [En ligne], mis en ligne le 3 octobre 2018, consulté le 20 mars 2020, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5770.php>.

LE TARGAT, François, *À la recherche de Pierre Loti*, Paris, Seghers, coll. « Insolites », cahier n° 3, 1974.

LEGUILLOU, Rolande, « Loti et la peur du néant », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes [num.], coll. « Interférences », 1994, p. 251-258, mis en ligne le 19 juillet 2016, généré le 16 août 2016, URL : <http://books.openedition.org/pur/33360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33360>.

MONTONEN, Jane M., *Exotisme et Altérité dans les Œuvres de Pierre Loti et de Victor Segalen*, mémoire de la Florida Atlantic University (The Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters), UMI Number : 1429691, 2005, URL : <http://purl.flvc.org/fcla/dt/13295>.

NOBLET, Agnès de, « L'oreille musicienne de Loti », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes [num.], coll. « Interférences », 1994, p. 243-249, mis en ligne le 19 juillet 2016, généré le 16 août 2016, URL : <http://books.openedition.org/pur/33360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33360>.

NOBLET, Agnès de, « Pierre Loti et les grands de ce monde », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes [num.], coll. « Interférences », 1994, p. 61-66, mis en ligne le 19 juillet 2016, généré le 16 août 2016, URL : <http://books.openedition.org/pur/33360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33360>.

OZWALD, Thierry, « Le néo-romantisme de Loti (ou l'art du poncif) », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes [num.], coll. « Interférences », 1994, p. 29-37, mis en ligne le 19 juillet 2016, généré le 16 août 2016, URL : <http://books.openedition.org/pur/33360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33360>.

PREVOST-BAULT, Marie-Pascale, « Pierre Loti et la Saintonge », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes [num.], coll. « Interférences », 1994, p. 81-87, mis en ligne le 19 juillet 2016, généré le 16 août 2016, URL : <http://books.openedition.org/pur/33360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33360>.

QUELLA-VILLÉGER, Alain, « Fixer dans la pierre le temps nomade : la Maison de Pierre Loti à Rochefort, palais des voyages devenu objet touristique », *Actes de la journée Architectures*, Saint-Malo, Assoc. Pour ainsi dire..., mars 2009, p. 49-81 ; [En ligne], URL : <https://docplayer.fr/7241394-Elmique-un-mot-d-introduction.html>.

QUELLA-VILLÉGER, Alain, « Loti, lotisme, exotisme et exolotisme (Segalen et le syndrome Loti) », dans *L'exotisme, l'exotique, l'étranger*, Paris, Kailash Éditions, n° 6, coll. « Les Carnets de l'exotisme », 2006, p. 71-85.

QUELLA-VILLÉGER, Alain, *Pierre Loti, l'incompris*, Paris, Presses de la Renaissance, 1986.

QUELLA-VILLÉGER, Alain, *Pierre Loti, le pèlerin de la planète* [2^e éd. rev. et aug.], Paris, Auberon, février 2005.

QUELLA-VILLÉGER, Alain, *Pierre Loti. Une vie de roman*, Paris, Calmann-Lévy [num.], 2019.

RIBIÈRE, Noëlle, « La recherche d'un temps immobile », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes [num.], coll. « Interférences », 1994, p. 221-229, mis en ligne le 19 juillet 2016, généré le 16 août 2016, URL : <http://books.openedition.org/pur/33360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33360>.

SAGAERT, Martine, « Loti, la mer et la mère », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes [num.], coll. « Interférences », 1994, p. 143-151, mis en ligne le 19 juillet 2016, généré le 16 août 2016, URL : <http://books.openedition.org/pur/33360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33360>.

SAINT-LÉGER, Marie-Paule de, « Pierre Loti ou l'écriture du repos », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes [num.], coll. « Interférences », 1994, p. 38-45, mis en ligne le 19 juillet 2016, généré le 16 août 2016, URL : <http://books.openedition.org/pur/33360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33360>.

SAINT-LÉGER, Marie-Paule de, *Pierre Loti l'insaisissable*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1996.

TOMA, Dolorès, *Pierre Loti : le voyage, entre la féerie et le néant*, préface de François Moureau, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 2008.

VERCIER, Bruno, « Loti, écrivain en son temps », dans *Loti en son temps : Colloque de Paimpol*, Rennes, Presses universitaires de Rennes [num.], coll. « Interférences », 1994, p. 9-21, mis en ligne le 19 juillet 2016, généré le 16 août 2016, URL : <http://books.openedition.org/pur/33360> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33360>.

WEIGEL, Philippe, « Les arts du spectacle dans trois récits de voyage de Pierre Loti : insertion de différents niveaux de fiction dans le texte référentiel », *Fabula/Colloques* (Les frontières de la fiction) [En ligne], 20 janvier 2000, p. 1-9, consulté le 26 mars 2020, URL : https://www.fabula.org/anciens_colloques/frontieres/226.php ; <https://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Weigel.pdf>.

VOYAGE, EXOTISME ET ORIENTALISME

AMIROU, Rachid, *Imaginaire touristique et sociabilités du voyage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le sociologue », 1995, consulté le 20 mars 2018, éd. num. de l'Université du Québec à Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales », DOI : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/030615276>.

AUZIAS, Dominique et Jean-Paul Labourdette (dir.), *Istanbul 2016*, Paris, Nouvelles éditions de l'université [num.], coll. « Le Petit Futé. City Guide », 27 janvier 2016.

AUZIAS, Dominique et Jean-Paul Labourdette (dir.), *Turquie 2015/2016*, Paris, Nouvelles éditions de l'université [num.], coll. « Le Petit Futé. Country Guide », 18 mars 2015.

BERCHET, Jean-Claude, *Le Voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992.

BUISINE, Alain, *L'Orient voilé*, Paris, Zulma/Calmann-Lévy, coll. « Essai », 1993.

COLLECTIF, *Istanbul — Guide de Voyage*, Londres, Éditeur eTips LTD [num.], 24 juin 2014.

COLLECTIF, *Turquie*, Montréal, Libre Expression, coll. « Guides Voir », février 2013.

DELL'ABATE ÇELEBI, Barbara, « Orientalisme et identité de genre dans les écrits de voyage de Cristina di Belgiojoso », *Synergies Turquie* [En ligne], n° 5 (Voyage et voyageurs), 2012, p. 41-53, mis en ligne le 8 janvier 2013, consulté le 22 octobre 2018, URL : <http://gerflint.fr/Base/Turquie5/turquie5.html>.

HELLER, Leonid, « Décrire les exotismes : quelques propositions », *Études de Lettres* [En ligne], n°s 2-3 (Exotismes dans la culture russe), 2009, p. 317-348, mis en ligne le 15 septembre 2012, consulté le 2 octobre 2016, URL : <http://edl.revues.org/447> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.447>.

HENTSCH, Thierry, « L'altérité dans l'imaginaire occidental : fonction manifeste, fonction occulte », *Revue d'histoire de l'Amérique française* [En ligne], vol. 59, n° 3 (Visages de l'altérité), hiver 2006, p. 347-356, mis en ligne le 14 juin 2006, consulté le 15 mars 2019, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/013084ar> ; DOI : <https://doi.org/10.7202/013084ar>.

LESSARD, Bruno, *Le récit de voyage : modus vivendi entre soi et le monde. Approche des stratégies d'écriture du récit de voyage, suivi de « Voyage organisé », récit, mémoire de l'Université de Sherbrooke (Études françaises)*, 2004, consulté le 5 août 2019, URI : <http://savoirs.usherbrooke.ca/handle/11143/2412>.

MAIATSKY, Michail, « Comme dans le ventre de sa marâtre. Essai sur l'auto-exotisation », *Études de Lettres* [En ligne], n°s 2-3 (Exotismes dans la culture russe), 2009, p. 295-316, mis en ligne le 15 septembre 2012, consulté le 6 octobre 2016, URL : <http://journals.openedition.org/edl/445> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.445>.

MAXWELL, Virginia, *Istanbul* [2^e éd. traduite et adaptée de *Istanbul, 8 th edition, February 2015*], Lonely Planet et Place des éditeurs [num.], 1^{er} mars 2015.

RAJOTTE, Pierre, « Le récit de voyage : entre le réel et l'imaginaire », *Nuit blanche, magazine littéraire* [En ligne], n° 65, hiver 1996-1997, p. 51-54, mis en ligne le 12 avril 2010, consulté le 19 avril 2019, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/21165ac>.

THIBAUDET, Albert, « Le genre littéraire du voyage », dans *Réflexions sur la critique* [2^e éd.], Paris, nrf/Gallimard [En ligne], 1939, p. 7-22, mis en ligne le 12 novembre 2008, consulté le 25 juin 2019, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5453889s.textImage>.

TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1989.

URBAIN, Jean-Didier, *Secrets de voyage. Menteurs, imposteurs et autre voyageurs invisibles*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Essais Payot », 1998.

VINSON, David, « L'orient rêvé et l'orient réel au XIX^e siècle. L'univers perse et ottoman à travers les récits de voyageurs français », *Revue d'histoire littéraire de la France* [En ligne], vol. 104, n° 1, 2004, p. 71-91, consulté le 24 septembre 2018, URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2004-1-page-71.htm> ; DOI : <https://doi.org/10.3917/rhlf.041.0071>.

ZINGUER, Ilana (dir.), *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient* [Colloque international de l'Institut d'histoire et de civilisation françaises de l'Université de Haïfa, 1987], Genève, Slakine, 1991.

NARCISSISME LITTÉRAIRE ET PSYCHANALYTIQUE

AMOSSY, Ruth, « Le "Divin Dali" du visuel au verbal : autoportrait et interaction dans le livre-entretien », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n° 12 (L'entretien littéraire), 2014, mis en ligne le 20 avril 2014, consulté le 2 mai 2019, URL : <http://aad.revues.org/1624> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.1624>.

- AMOSSY, Ruth, *Dali ou le filon de la paranoïa*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le texte rêve », 1995.
- ANZIEU, Didier et Catherine Chabert, *Psychanalyse des limites*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 2007.
- ANZIEU, Didier, « Les antinomies du narcissisme dans la création littéraire », dans Jean Guillaumin (dir.), *Corps création : entre lettres et psychanalyse*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1980, p. 119-137.
- ANZIEU, Didier, *Créer, détruire. Le travail psychique créateur* [1996], Paris, Dunod, coll. « idem », 2012.
- ANZIEU, Didier, *L'épiderme nomade et la peau psychique*, Paris, Apsygée, 1990.
- ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, nrf/Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1981.
- ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau* [1985 : Bordas], Malakoff, Dunod, coll. « Psychismes », 1995/2006.
- ANZIEU, Didier, *Le Penser : du Moi-peau au Moi-pensant* [1994], Malakoff, Dunod, coll. « idem », 2013.
- ANZIEU, Didier (dir.), *Les enveloppes psychiques* [1987 : Bordas, 2^e éd.], Paris, Dunod, coll. « Inconscient et Culture », 2000.
- ANZIEU, Didier, « Les traces du corps dans l'écriture », dans Didier Anzieu (dir.), *Psychanalyse et langage. Du corps à la parole*, Paris, Dunod, coll. « Inconscient et Culture », 1977.
- BETTINI, Maurizio et Ezio Pellizer, *Le mythe de Narcisse* [2003 : Giulio Einaudi editore], traduit par Jean Bouffartigue, Paris, Belin, coll. « Mythes », 2010.
- CHABERT, Catherine, *Didier Anzieu*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Psychanalystes d'aujourd'hui », 1996.
- CHATELAIN, Robin, « Psychose et création : l'exemple de Salvador Dali », *La clinique lacanienne* [En ligne], vol. 1, n° 15 (Abords de la psychose), 2009, p. 149-166, mis en ligne le 1^{er} mai 2009, consulté le 18 juin 2019, URL : <https://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2009-1-page-149.htm> ; DOI : <https://doi.org/10.3917/cla.015.0149>.
- CHIANTARETTO, Jean-François, « L'altérité interne ou l'épreuve de soi. À propos de l'œuvre de Imre Kertész », *Le Coq-héron* [En ligne], vol. 1, n° 192 (Figures de l'autre en soi), 2008, p. 18-25, mis en ligne le 10 avril 2008, consulté le 8 septembre 2018, URL : <https://www-cairn-info.biblioproxy.uqtr.ca/revue-le-coq-heron-2008-1-page-18.htm> ; DOI : <https://doi-org.biblioproxy.uqtr.ca/10.3917/cohe.192.0018>.
- CHIANTARETTO, Jean-François, « S'écrire : survivre ou se faire naître dans le regard de l'autre ? À propos de l'écriture de soi chez Imre Kertész », *Le Coq-héron* [En ligne], vol. 4, n° 219 (S'écrire), 2014, p. 46-49, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 14 mars 2019, URL : <https://www-cairn-info.biblioproxy.uqtr.ca/revue-le-coq-heron-2014-4-page-46.htm> ; DOI : <https://doi-org.biblioproxy.uqtr.ca/10.3917/cohe.219.0046> ;
- CORIN, Ellen, « Entre le même et l'autre, l'altérité comme passeur », *L'information psychiatrique* [En ligne], vol. 89, n° 6 (Soi-même et les autres), juin-juillet 2013, p. 435-442, mis en ligne le 31 juillet 2013, consulté le 29 avril 2019, DOI : <https://doi.org/10.3917/inpsy.8906.0435> ; URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2013-6-page-435.htm>.

DALI, Salvador, *Oui. La révolution paranoïaque-critique. L'Archangélisme scientifique* [1971 : Denoël/Gonthier], édité et préfacé par Robert Descharnes, Paris, Denoël, 2004.

DUBOIS, Jérôme, « Le corps de l'écrivain dans le corps de l'œuvre. Approche psychanalytico-sociologique exemplifiée à partir de Bernard-Marie Koltès », *Sociologie de l'Art* [En ligne], vol. 1, OPUS 19 (Le corps en amont. Le corps de l'écrivain I), 2012, p. 55-74, mis en ligne le 15 novembre 2012, consulté le 23 octobre 2019, URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2012-1-page-55.htm> ; DOI : <https://doi.org/10.3917/soart.019.0055>.

FREUD, Sigmund et Josef Breuer, *Études sur l'hystérie* [1895], trad. de l'allemand par Anne Berman, préface de Marie Bonaparte, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétant familier* [1921]. Suivi de *Le marchand de sable* (E.T. A. Hoffmann), trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, préface de Simone Korff-Sausse, Paris, Payot & Rivages [num.], coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2011.

GENETTE, Gérard, « Complexe de Narcisse », dans *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966.

GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur, « L'écriture de Narcisse », dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi et narcissisme* [En ligne], Toulouse, Érès, coll. « Actualité de la psychanalyse », 2002, p. 11-19, mis en ligne le 1^{er} avril 2010, consulté le 8 septembre 2018, DOI : <https://doi.org/10.3917/eres.cheml.2002.02.0011> ; URL : <https://www.cairn.info/ecriture-de-soi-et-narcissisme--9782749200521-page-11.htm>.

GREEN, André, *La déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Confluent psychanalytiques », 1992.

GREEN, André, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort* [1983], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Poche Reprise », 2007.

GUILLAUMIN, Jean, « La peau du centaure. Le retournement projectif de l'intérieur du corps dans la création littéraire », dans Jean Guillaumin (dir.), *Corps création : entre lettres et psychanalyse*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1980, p. 227-269.

JUNG, Johann, « Le double créateur dans l'écriture de soi », *Le Carnet PSY* [En ligne], vol. 5, n° 199 (La création et ses environnements), juin 2016, p. 48-51, mis en ligne le 9 juin 2016, consulté le 27 mars 2019, DOI : <https://doi.org/10.3917/lcp.199.0048> ; URL : <https://www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2016-5-page-48.htm>.

LAVELLE, Louis, *L'erreur de Narcisse* [1939 : Bernard Grasset], Paris, La Table Ronde, 2003, p. 35-266, éd. num. de l'Université du Québec à Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales » ; DOI : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.lal.err>.

MANNONI, Octave, *Clés pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1969.

MENÈS, Martine, « L'inquiétante étrangeté », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence* [En ligne], vol. 2, n° 56 (Peurs et terreurs d'enfance), 2004, p. 21-24, mis en ligne le 1^{er} novembre 2005, consulté le 22 octobre 2019, DOI : <https://doi.org/10.3917/lett.056.0021> ; URL : <https://www.cairn.info/revue-lettere-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2004-2-page-21.htm>.

- MUNARI, Franca « Processus d'écriture et processus psychanalytique dans l'écriture », *Revue française de psychanalyse* [En ligne], vol. 68, n° 5 (Le processus analytique), 2004, p. 1773-1779, consulté le 20 octobre 2014, DOI : <https://doi.org/10.3917/rfp.685.1773> ; URL : <http://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2004-5-page-1773.htm>.
- PARDO, Éléonore, « Le regard médusé », *Recherches en psychanalyse* [En ligne], vol. 1, n° 9 (Les origines grecques de la psychanalyse), 2010, p. 84-88, mis en ligne le 1^{er} août 2012, consulté le 28 octobre 2019, DOI : <https://doi.org/10.3917/rep.009.0084> ; URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-84.htm>.
- ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973.
- RUFFA, Astrid, « Dalí, photographe de la pensée irrationnelle. Une appropriation créative des théories psychologiques de Gabriel Dromard », *Études photographiques* [En ligne], n° 22 (Histoires d'un art moyen/Les réseaux de l'art), septembre 2008, mis en ligne le 9 septembre 2008, consulté le 20 avril 2019, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/951>.
- RYKNER, Arnaud, « Narcisse et les mots-miroirs (Sartre, Leiris, Sarraute autobiographes) », *Romanic Review* [En ligne], vol. 83, n° 1, 1^{er} janvier 1992, p. 81-93, consulté le 16 septembre 2018, URL : <https://search-proquest-com.biblioproxy.uqtr.ca/docview/1290879285/?accountid=14725>.
- SÉCHAUD, Évelyne, « La pensée de Didier Anzieu », *Le Carnet PSY* [En ligne], vol. 4, n° 117 (Actes du colloque Didier Anzieu : 1^{re} partie), 2007, p. 18-23, mis en ligne le 1^{er} janvier 2010, consulté le 26 mars 2019, DOI : <https://doi.org/10.3917/lcp.117.0018> ; URL : <https://www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2007-4-page-18.htm>.
- SÉCHAUD, Évelyne, « Le Moi-peau dix ans après [préface à la 2^e éd.] », dans Didier Anzieu, *Le Moi-peau* [1985 : Bordas], Malakoff, Dunod, coll. « Psychismes », 1995/2006, p. 1-21.
- TISSERON, Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Champs arts », 1996.
- TISSERON, Serge. « Intimité et extimité », *Communications* [En ligne], n° 88 (Cultures du numérique), 2011, p. 83-91, consulté le 7 novembre 2019, URL : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2011_num_88_1_2588 ; DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.2011.2588>.
- VILAIN, Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset & Fasquelle [num.], 2005.
- VIVÈS, Jean-Michel, « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », *Recherches en psychanalyse* [En ligne], vol. 1, n° 9 (Les origines grecques de la psychanalyse), 2010, p. 22-35, mis en ligne le 1^{er} août 2012, consulté le 3 mai 2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-22.htm> ; DOI : <https://doi.org/10.3917/rep.009.0022>.
- WIEDER, Catherine, « Un nom pour écrire, un nom d'autobiographe », dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi et narcissisme* [En ligne], Toulouse, Érès, coll. « Actualité de la psychanalyse », 2002, p. 67-74, mis en ligne le 1^{er} avril 2010, consulté le 8 septembre 2018, DOI : <https://doi.org/10.3917/eres.cheml.2002.02.0067> ; URL : <https://www.cairn.info/ecriture-de-soi-et-narcissisme-9782749200521-page-67.htm>.
- WINNICOTT, Donald Woods, « Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant », dans *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1971, p. 153-162.

TURQUIE : TRADITION, DÉRISION, GÉNOCIDE ET CRISE IDENTITAIRE

AKBARPOURAN, Monire, « Vers l'étude du "travail épique" dans le *Livre de Dede Korkut* », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], n° 45 (Épopée et millénarisme : transformations et innovations), 2014, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 19 avril 2019, URL : <http://journals.openedition.org/emscat/2340> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/emscat.2340>.

ANONYME, *Le Livre de Dede Korkut dans la langue de la gent oghuz. Récit de la Geste oghuz, de Kazan Bey et autres*, trad. du turc par Louis Bazin et Altan Gokalp, préface de Yachar Kemal, introduction de Louis Bazin et Altan Gokalp, Paris, Gallimard, coll. « L'aube des peuples », 1998.

BASCH, Sophie (dir.) et Pierre Chuvin (dir.), *Pitres et pantins. Transformations du masque comique de l'Antiquité au théâtre d'ombre*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

BASCH, Sophie, « Du cabinet de curiosités au pays des jouets. Pantins et objets animés dans quelques récits du XX^e siècle », dans Alberto Castoldi et André Guyaux (dir.), *Cahiers de Littérature française*, t. 1, Paris/Bergame, Université Paris-Sorbonne/Université de Bergame, janvier 2005, p. 7-31.

BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1940, 6^e éd.], Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, juillet 1991.

BOUQUET, Brigitte et Jacques Riffault, « L'humour dans les diverses formes du rire », *Vie sociale* [En ligne], vol. 2, n° 2 (De l'humour et du rire dans le travail social), 2010, p. 13-22, consulté le 3 avril 2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2010-2-page-13.htm> ; DOI : <https://doi.org/10.3917/vsoc.102.0013>.

CHARAUDEAU, Patrick, « Des Catégories pour l'Humour ? », *Questions de communication* [En ligne], vol. 10 (Humour et médias. Définition, genres et cultures), 2006, p. 19-41, consulté le 3 avril 2020, URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7688> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7688>.

DAMIANAKOS, Stathis (dir.), en collaboration avec Christine Hemmet, *Théâtre d'ombres. Tradition et modernité* [textes du colloque de l'Institut International de la Marionnette (Charleville-Mézières, du 28 au 30 septembre 1982)], Paris, L'Harmattan, 1986.

DESTROISMAISONS, Martin, « Le génocide arménien : cent ans plus tard », *Traces* [En ligne], vol. 54, n° 2, printemps 2016, p. 33-39, consulté le 10 mars 2019, URL : <https://images-sdm-qc.ca.biblioproxy.uqtr.ca/fichiers/Public/2016/B674852.pdf>.

DINK, Hrant, *Être Arménien en Turquie*, traduit du turc par François Skvor, préfacé par Etyen Mahçupyan, Paris, Fradet, mars 2007 [En ligne : site de l'éditeur], consulté le 4 janvier 2019, URL : <http://www.editionsfradet.com/hrant-dink-pourquoi-ai-je%20ete-pris-pour-cible.html>.

DOSSE, François, « L'événement historique : une énigme irrésolue », *Nouvelle revue de psychosociologie* [En ligne], vol. 1, n° 19 (Penser l'événement), 2015, p. 13-27, consulté le 2 juin 2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-de-psychosociologie-2015-1-page-13.htm> ; DOI : <https://doi.org/10.3917/nrp.019.0013>.

DOSSE, François, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre Sphinx et Phénix*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le Nœud Gordien », 2010, DOI : <https://doi.org/10.3917/puf.dosse.2010.01> ; URL : <https://www.cairn.info.biblioproxy.uqtr.ca/renaissance-de-l-evenement-9782130585244.htm>.

- DUVIGNAUD, Jean, *Le don du rien. Essai d'anthropologie de la fête*, préface d'Alain Caillé, avant-propos de David Le Breton, Paris, Téraèdre, coll. « L'anthropologie au coin de la rue », 2012.
- DUVIGNAUD, Jean, *Le propre de l'homme. Histoires du comique et de la dérision* [1985], Paris, Hachette [num.], coll. « littérature », 2015.
- DZIUB, Nikol, « *Son arme était la harpe* ». *Pouvoir de la femme et du bardé chez Nizami et dans Le Livre de Dede Korkut* », Zurich, Lit Verlag, coll. « Studies on South East Europe », vol. 23, 2018.
- FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* [1905], trad. de l'allemand par Marie Bonaparte et le Dr. M. Nathan en 1930, Paris, Gallimard, 1930 et 1971, coll. « idées/nrf », n° 198, éd. num. de l'Université du Québec à Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales » ; DOI : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/030149459>.
- GAUDIN, Claude, *La marionnette et son théâtre. Le « théâtre » de Kleist et sa postérité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2007.
- GEORGEON, François, « Rire dans l'Empire ottoman ? », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée* [En ligne], n° 77-78 (L'humour en Orient), 1995, p. 89-109, consulté le 19 avril 2019, DOI : <https://doi.org/10.3406/remmm.1995.1714> ; URL : https://www.persee.fr/doc/remmm_099_7-1327_1995_num_77_1_1714.
- GILLES, Annie, *Images de la marionnette dans la littérature. Textes écrits ou traduits en français de Cervantès à nos jours*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy/Éditions Institut International de la Marionnette, 1993.
- GITAÏ, Amos, *La caméra est une sorte de fétiche. Filmer au Moyen-Orient*, Paris, Librairie Arthème Fayard et Collège de France [num.], coll. « Collège de France/Fayard (Les leçons inaugurales du Collège de France) », 2019.
- GOCER, Asli, « The Puppet Theater in Plato's Parable of the Cave », *The Classical Journal* [En ligne], vol. 95, n° 2 (Dec., 1999 — Jan., 2000), p. 119-129, consulté le 19 avril 2019, URL : <https://www.jstor.org/stable/3298308>.
- GOKALP, Altan, « Le règne de l'écriture pour oreilles averties », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée* [En ligne], n° 75-76 (Oral et écrit dans le monde turco-ottoman), 1995, p. 19-28, consulté le 30 novembre 2019, DOI : <https://doi.org/10.3406/remmm.1995.2605> ; URL : https://www.persee.fr/doc/remmm_0997-1327_1995_num_75_1_2605.
- GÖLE, Nilüfer et Christophe Chiclet, « Hrant Dink, la conscience turque en mouvement », *Confluences Méditerranée* [En ligne], vol. 1, n° 60 (Lignes de faille), hiver 2006-2007, p. 9-13, mis en ligne le 1^{er} janvier 2011, consulté le 10 mars 2019, DOI : <https://doi.org/10.3917/come.060.0009> ; URL : <https://www-cairn-info.biblioproxy.ugtr.ca/revue-confluences-mediterranee-2007-1-page-9.htm>.
- GUYOT, Alain, « (Dé)voy(ag)er : le rire de l'écrivain romantique en voyage, ou le genre subverti », *Recherches & Travaux* [En ligne], n° 67 (Rire et littérature), 2005, p. 127-137, mis en ligne le 30 septembre 2008, consulté le 17 juin 2020, URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/271> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.271>.

- KAZANCIGIL, Ali, « La Turquie face au centenaire du génocide des Arméniens », *Hommes & migrations* [En ligne], n° 1310 (Fashion Mix), 2015, p. 167-170, mis en ligne le 14 décembre 2015, consulté le 15 mars 2019, URL : <http://journals.openedition.org.biblioproxy.uqtr.ca/hommesmigrations/3192> ; DOI : <https://doi-org.biblioproxy.uqtr.ca/10.4000/hommesmigrations.3192>.
- KEBABDJIAN, Jean-Claude, « Hommage à Hrant Dink », *Chimères* [En ligne], vol. 1, n° 63 (Éclats d'Arménie), 2007, p. 143-148, mis en ligne le 4 octobre 2014, consulté le 4 janvier 2019, URL : <https://www-cairn-info.biblioproxy.uqtr.ca/revue-chimeres-2007-1-page-143.htm> ; DOI : <https://doi.org/10.3917/chime.063.0143>.
- KECHRIOTIS, Vangelis, « Hrant Dink ou L'“Intellectuel” post-mortem. Le symbole d'une époque », *Labyrinthe* [En ligne], vol. 1, n° 32 (Le petit théâtre intellectuel), 2009, p. 69-75, trad. par Élodie Cassan et Marc Aymes, mis en ligne le 1^{er} février 2011, consulté le 10 mars 2019, URL : <http://journals.openedition.org/labyrinthe/3993> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/labyrinthe.3993>.
- KÜÇÜKER SIRENE, Öznur, « La tulipe : plus qu'une fleur tout un symbole en Turquie », dans *Red'Action* [En ligne], mis en ligne le 13 avril 2018, consulté le 1^{er} novembre 2018, URL : <https://www.redaction.media/articles/la-tulipe-plus-qu'une-fleur-tout-un-symbole-en-turquie/>.
- MAGNIN, Charles, *Histoire générale des marionnettes*, Revue des Deux Mondes, t. 16, 1850, La Bibliothèque Digitale [num.], 2014.
- MARCHAND, Laure et Guillaume Perrier, *La Turquie et le fantôme arménien. Sur les traces du génocide*, préface de Taner Akçam, Arles, Solin/Actes Sud, mars 2013.
- NÂLÂN GENÇ, Hanife, « Le langage dramatique dans le théâtre d'ombres turc : le Karagöz (Caragueuz) », *Synergies Turquie* [En ligne], n° 5 (Voyage et voyageurs), 2012, p. 201-215, mis en ligne le 8 janvier 2013, consulté le 22 octobre 2018, URL : <http://gerflint.fr/Base/Turquie5/turquie5.html>.
- NICOLAS, Michèle, « La comédie humaine dans le Karagöz », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée* [En ligne], n° 77-78 (L'humour en Orient), 1995, p. 75-87, consulté le 23 octobre 2018, URL : https://www.persee.fr/doc/remmm_0997-1327_1995_num_77_1_1713 ; DOI : <https://doi.org/10.3406/remmm.1995.1713>.
- PLATON, *La République*, Introduction, traduction et notes de Robert Baccou, Paris, GF/Flammarion, 1966.
- PRZYLUSKI, Jacques, « Le théâtre d'ombres et la grotte de Platon », *Byzantion*, vol. 13, n° 2, 1^{er} janvier 1938, p. 595-603.
- RINGGENBERG, Patrick, *L'univers symbolique des arts islamiques*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- ROLLAND, Charles, *La Turquie contemporaine. Hommes et choses. Études sur l'Orient*, Paris, Pagnerre Librairie-Éditeur, 1834, BiblioLife [num.] 2011.
- SAUSSEY, Edmond, *Littérature populaire turque*, Paris, E. De Boccard Éditeur [En ligne], coll. « Études orientales », t. IV, 1936, mis en ligne le 15 février 2017, consulté le 24 octobre 2018, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9763397f>.

SCHILLINGER, Jean, « L'image du Turc dans *Auff Auff Ihr Christen !* d'Abraham a Sancta Clara », dans *Cahiers de la Méditerranée*, vol. 1, n° 28 (Vienne 1683, l'Empire Ottoman et l'Europe : Actes du colloque), 1984, p. 43-59, consulté le 21 mai 2020, URL : www.persee.fr/doc/camed_0395-9317_1984_num_28_1_959 ; DOI : <https://doi.org/10.3406/camed.1984.959>.

SERVANTIE, Alain, « Les médias modernes à grande diffusion, véhicules de stéréotypes politiques : bandes dessinées sur la Turquie », dans *CEMOTI Cahiers d'Études sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien* [En ligne], n° 8 (La communauté européenne et la Turquie devant la question de l'adhésion : approche culturelle d'une relation politique), 1989, p. 25-75, consulté le 28 mars 2018, DOI : <https://doi.org/10.3406/cemot.1989.911> ; URL : [https://www.persee.fr/doc/cemot_0764-9878_1989_num_8_1_911](http://www.persee.fr/doc/cemot_0764-9878_1989_num_8_1_911).

SERVANTIE, Alain, « Les Turcs, entre l'exotisme du désir et l'angoisse de l'interdit dans les bandes dessinées », dans *Quaderns de la Mediterrània* [En ligne], IEMed : Barcelone, vol. 8 (Mass Media and Mutual Perceptions), 2007, consulté le 8 avril 2020, p. 157-168, URL : [https://www.iemed.org/publicacions-fr/historic-de-publicacions/quaderns-de-la-mediterrania-fr/sumaris/sumari-quaderns-de-la-mediterrania-8?set_language=fr](http://www.iemed.org/publicacions-fr/historic-de-publicacions/quaderns-de-la-mediterrania-fr/sumaris/sumari-quaderns-de-la-mediterrania-8?set_language=fr).

SIBONY, Daniel, *Les sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacob [num.], février 2010.

SMITH, James, « Karagöz and Hacivat: Projections of Subversion and Conformance », *Asian Theatre Journal* [En ligne], vol. 21, n° 2 (Autumn 2004), p. 187-193, consulté le 19 avril 2019, URL : <https://www.jstor.org/stable/4145460>.

ARCHITECTURE ET MOUCHARABIEH

BONNENFANT, Guillemette et Paul Bonnenfant, « Les moucharabiehs des morts », dans *L'art du Bois à Sanaa : Architecture domestique* [En ligne], Aix-en-Provence, Institut de recherches et d'études sur les mondes arabes et musulmans, 1987, p. 170-185, consulté le 31 octobre 2018, URL : <http://books.openedition.org/iremam/3167> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.iremam.3167>.

CAZENTRE, Thomas, « Une esthétique du fragment : moucharabiehs et ornements architecturaux », dans Mercedes Volait et al., *Le Caire sur le vif. Beniamino Facchinelli photographe (1875-1895)* [En ligne], Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2017, p. 50-52, mis en ligne le 1^{er} janvier 2018, consulté le 15 mai 2018, URL : <http://books.openedition.org/inha/7791> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.7791>.

CLERGET, Marcel, « L'habitation indigène au Caire. Essai de classification géographique », *Annales de Géographie* [En ligne], t. 40, n° 227, 1931, p. 527-543, consulté le 24 octobre 2018, DOI : <https://doi.org/10.3406/geo.1931.11158> ; URL : [https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1931_num_40_227_11158](http://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_1931_num_40_227_11158).

CUISENIER, Jean, « Une Tente turque d'Anatolie centrale », *L'Homme* [En ligne], t. 10, n° 2, 1970, p. 59-72, consulté le 9 décembre 2019, DOI : <https://doi.org/10.3406/hom.1970.367126> ; URL : [https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1970_num_10_2_367126](http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1970_num_10_2_367126).

DEPAULE, Jean-Charles, en collaboration avec Jean-Luc Arnaud, *À travers le mur*, Marseilles, Parenthèses, coll. « eupalinos », série : architecture et urbanisme, 2014.

DEPAULE, Jean-Charles, « Le vêtement comme métaphore ? », *Égypte/Monde arabe* [En ligne], Première série, n° 3 (Médiateur et métaphores 2), mis en ligne le 8 juillet 2008, consulté le 30 avril 2019, URL : <http://journals.openedition.org/ema/228> ; DOI : https://doi.org/10.4000/ema_228.

FEENEY, John, « The Magic of The Mashrabiyas », *Saudi Aramco World* [En ligne], July/August 1974, n. p. [print edition, p. 32–36], consulté le 31 octobre 2018, URL : <https://archive.aramcoworld.com/issue/197404/the.magic.of.the.mashrabiyas.htm>.

KENZARI, Bechir et Yasser Elsheshtawy, « The Ambiguous Veil: On Transparency, the Mashrabiyya, and Architecture », *Journal of Architectural Education* (1984-) [En ligne], vol. 56, n° 4, May 2003, p. 17-25, consulté le 24 octobre 2018, URL : <https://www.jstor.org/stable/1425683>.

PANERAI, Philippe, « Immeubles au Caire et à Istanbul. Distribution, tissu », *Égypte/Monde arabe* [En ligne], Première série, n° 6 (Des espaces qualifiés 2), 1991, p. 57-64, mis en ligne le 8 juillet 2008, consulté le 1^{er} mai 2019, URL : <http://journals.openedition.org/ema/441> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ema.441>.

FIGURE AUCTORIALE ET ÉCRITURE DE SOI

AMOSSY, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n° 3 (Ethos discursif et image d'auteur), 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 11 septembre 2014, URL : <http://aad.revues.org/662> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.662>.

AMOSSY, Ruth, « La notion d'ethos de la rhétorique à l'analyse de discours », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*. Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 9-30.

ARISTOTE, *Poétique*, trad. de Jean Hardy, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1932.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], trad. du russe par D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BAL, Mieke, « Mise en abyme et iconicité », dans *Littérature* [En ligne], n° 29 (Le travail des mots), 1978, p. 116-128, consulté le 14 octobre 2014, DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1978.2090> ; URL : www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1978_num_29_1_2090.

BARDET, Marie, « Articulations et petites déviations entre gestes et regards », *Tumultes*, vol. 1, n° 42 (Les politiques du praticable. Scénographies publiques et chorégraphies politiques), 2014, p. 71-83, consulté le 30 avril 2019, URL : <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2014-1-page-71.htm> ; DOI : <https://doi.org/10.3917/tumu.042.0071>.

BARONI, Raphaël, « Regarder le monde en face », dans vox-poetica. Lettres et sciences humaines [En ligne], extrait de *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance du temps*, Paris, Seuil, février 2009, URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/baroni.html>.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications* [En ligne], n° 11 (Recherches sémiologiques le vraisemblable), 1968, p. 84-89, consulté le 8 mai 2020, URL : www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158 ; DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>.

- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », dans Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1984, p. 61-67.
- BARTHES, Roland, « Pierre Loti : "Aziyadé" », dans *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* [1972], Paris, Seuil, coll. « Point Essais », 2014, p. 164-179.
- BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma/Gallimard », 1980.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.
- BARTHOLEYNNS, Gyl, « Une raison d'écrire », *Études littéraires* [En ligne], vol. 33, n° 3 (Algérie à plus d'une langue), automne 2001, p. 207-228, mis en ligne le 12 avril 2005, consulté le 6 octobre 2014, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/501320ar> ; DOI : <https://doi.org/10.7202/501320ar>.
- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- BELLON, Guillaume, « Barthes et l'"hésitation" proustienne ou le cheminement des deux côtés de *La Chambre claire* », *Genesis* [En ligne], n° 36 (Proust, 1913), 2013, p. 165-177, mis en ligne le 16 juin 2015, consulté le 19 avril 2019, URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1166> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1166>.
- BERCHTOLD, Jacques, Christophe Martin et Yannick Seite (dir.), *Rousseau et le spectacle*, Paris, Armand Colin [num.], coll. « Recherches », 2014.
- BERNAS, Steven, *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2001.
- BLANCKEMAN, Bruno, « Figures intimes/postures extimes », dans Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen (dir.), *L'Intime — L'Extême*, Amsterdam/New-York, Brill/Rodopi, C.R.I.N. : Cahier de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française, vol. 41, 2002, p. 45-51.
- BOKOBZA KAHAN, Michèle, « Introduction », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n° 3 (Ethos discursif et image d'auteur), 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 29 septembre 2014, URL : <http://aad.revues.org/658> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.658>.
- BOKOBZA KAHAN, Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n° 3 (Ethos discursif et image d'auteur), 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 29 septembre 2014, URL : <http://aad.revues.org/671> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.671>.
- BRAUD, Michel, « "Le texte d'un roman" : Journal intime et fictionnalisation de soi », *L'Esprit Créateur* [En ligne], vol. 42, n° 4, Winter 2002, p. 76-84, mis en ligne le 24 juin 2010, consulté le 21 mars 2020, URL : <https://muse.jhu.edu/article/264882/summary> ; DOI : <https://doi.org/10.1353/esp.2010.0437>.

BRAUD, Michel, « Le journal intime est-il un récit ? », *Poétique* [En ligne], vol. 4, n° 160, novembre 2009, p. 387-396, consulté le 16 mai 2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-4-page-387.htm> ; DOI : <https://doi.org/10.3917/poeti.160.0387>.

BRUN, Jacques, *L'univers tragique de Kleist*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1966.

BRUNEL, Pierre, « Introduction aux Autobiographies », *Revue de littérature comparée* [En ligne], vol. 1, n° 325 (Autobiographies), 2008, p. 7-22, mis en ligne le 1^{er} février 2009, consulté le 24 novembre 2017, URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-7.htm> ; DOI : <https://doi.org/10.3917/rclc.325.0007>.

CHARTIER, Roger, « Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin », dans *Annales Histoire, Sciences Sociales* [En ligne], 49^e année, n° 2 (Littérature et histoire), 1994, p. 407-418, consulté le 1^{er} avril 2020, DOI : <https://doi.org/10.3406/ahess.1994.279267> ; URL : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1994_num_49_2_279267.

COLARD, Jean-Max, « L'hypothèse du "roman-exposition" », dans *Le bal des arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art* [En ligne], Macerata, Quodlibet, coll. « Quodlibet Studio. Lettere. Ultracontemporanea », 2015, p. 327-345, mis en ligne le 21 novembre 2017, consulté le 24 mars 2020, URL : <http://books.openedition.org/quodlibet/508>.

COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

CRACIUNESCU, Miruna, « Fictionnalité et référentialité. Interrogations génériques : de l'autobiographie à la biofiction », *Itinéraires* [En ligne], 2017-1|2018 (Biographie et fiction), mis en ligne le 15 février 2018, consulté le 18 mars 2020, URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3693> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.3693>.

CROWE, Yolande, « *Le manteau arménien de J.-J. Rousseau* », dans *Festschrift en honneur de Dickran Kouymjian* [En ligne], Fresno Californie, 26 janvier 2007, p. 1-9, consulté le 2 avril 2019, URL : <https://doc.rero.ch/record/6362> ; <http://rousseau-studies.free.fr/articlemanteauarmenien.html>.

DALLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977.

DAUNAY, Bertrand, « La métalepse du lecteur Ou la porosité du métatexte », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n° 32 (Récit et argumentation, interactions, lieux et dispositifs sociaux), 2017, mis en ligne le 21 décembre 2017, consulté le 9 août 2020, URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7855> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.7855>.

DELORMAS, Pascale, « L'image de soi dans les "autographies" de Rousseau », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n° 1 (L'analyse du discours au prisme de l'argumentation), 2008, mis en ligne le 18 septembre 2008, consulté le 14 septembre 2014, URL : <http://aad.revues.org/311> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.311>.

DERRIDA, Jacques et Catherine Malabou, *La Contre-allée*, Paris, La Quinzaine Littéraire/Louis Vuitton, coll. « Voyager avec... », 1999.

DERRIDA, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

DIAZ, José-Luis, *L'écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, H. Champion, 2007.

DIAZ, José-Luis, *L'homme et l'œuvre : contribution à une histoire de la critique*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

DION, Robert et al. (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2007, URL : <https://crilcq.org/publications/collections/convergences/3049/>.

DOSSE, François, *Le pari biographique. Écrire une vie* [2005], Paris, La Découverte, coll. « La Découverte/Poche », 2011.

DUCAS, Sylvie, « Ethos et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain », dans *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n° 3 (Ethos discursif et image d'auteur), 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 15 septembre 2014, URL : <http://aad.revues.org/669> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.669>.

EGGS, Ekkehard, « Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 31-59.

ERGAL, Yves-Michel, « De l'autobiographie dans le "roman moderne" », *Revue de littérature comparée* [En ligne], vol. 1, n° 325 (Autobiographies), 2008, p. 67-77, mis en ligne le 1^{er} février 2009, consulté le 24 novembre 2017, DOI : <https://doi.org/10.3917/rcl.325.0067> ; URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-67.htm>.

FASULA, Pierre, « Interroger la subjectivité. Pour qui se prend-on ? », *Archives de Philosophie* [En ligne], t. 81, n° 2 (Nouvelles recherches philosophiques sur le cinéma), 2018, p. 373-386, mis en ligne le 2 mai 2018, consulté le 24 mars 2020, DOI : <https://doi.org/10.3917/aphi.812.0373> ; URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2018-2-page-373.htm>.

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Écrits* [1969], Paris, Gallimard, t. I, 1994.

FUSARO, Anaïs, « Écrire le je(u) de l'histoire : la confrontation générique de l'autofiction doubrovskienne et l'écriture de l'histoire », *Itinéraires* [En ligne], 2017-1|2018 (Biographie et fiction), mis en ligne le 15 février 2018, consulté le 18 mars 2020, URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3723> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.3723>.

GALICHON, Isabelle, *Le récit de soi. Une pratique éthique d'émancipation*, Paris, L'Harmattan, 2017.

GASPARINI, Philippe, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence* [En ligne], n° 97 (Enjeux critiques des écritures [auto]biographiques contemporaines), automne 2011, p. 11-24, DOI : <https://doi.org/10.7202/1009126ar> ; URI : <http://id.erudit.org/iderudit/1009126ar>.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil [num.], mars 2004.

GEFEN, Alexandre, « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », *Critique* [En ligne], vol. 6-7, n° 781-782 (Biographies, modes d'emploi), 2012, p. 565-575, mis en ligne le 12 juillet 2012, consulté le 27 septembre 2014, DOI : <https://doi.org/10.3917/criti.781.0565> ; URL : <http://www.cairn.info/revue-critique-2012-6-page-565.htm>.

GOETZ, Rose, « Paul Ricœur et Michel Foucault », *Le Portique* [En ligne], n° 13-14 (Foucault : usages et actualités), 2004, mis en ligne le 15 juin 2007, consulté le 21 avril 2019, URL : <http://journals.openedition.org/leportique/639>.

GUIDERDONI, Agnès, « La théorie de la représentation chez Louis Marin : Entre texte et image, de la visualité à la figurabilité », *Early Modern French Studies* [En ligne], vol. 38, n° 1 (Louis Marin), 2016, p. 74-83, mis en ligne le 29 juin 2016, consulté le 1^{er} avril 2020 ; DOI : [10.1080/20563035.2016.1181431](https://doi.org/10.1080/20563035.2016.1181431).

GUILLO, Anna, « L'autoportrait en suicidé : la tentative réussie de l'autofiction », *esse arts + opinions* [En ligne], n° 58 (Extimité ou le désir de s'exposer), automne 2006, URL : <https://esse.ca/en/autoportrait-en-suicide-la-tentative-reussie-de-l-autofiction>.

GULBENKIAN, R, « L'habit arménien. Laissez-passer oriental pour les missionnaires, marchands et voyageurs européens aux XVI^e et XVII^e siècles », *Revue des Études Arméniennes*, vol. 25, 1994-1995, p. 369-388.

GUSDORF, Georges, *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*, Paris, Odile Jacob, 1991.

GUSDORF, Georges, *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991.

HAMEL, Olivier, « Une orbite ou deux : La Figuration et l'espace topique » dans *Le cabinet d'autofictions*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, p. 123-144.

HERMETET, Anne-Rachel et Jean-Marie Paul (dir.), *Écritures autobiographiques. Entre confession et dissimulation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

HERSCHBERG PIERROT, Anne, « Lexique d'auteur et miroir encyclopédique. Sur la genèse du Roland Barthes par Roland Barthes », *Recherches & Travaux* [En ligne], n° 75 (L'Autoportrait fragmentaire), 2009, p. 21-34, mis en ligne le 30 juin 2011, consulté le 19 avril 2019, URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/370> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.370>.

HUBIER, Sébastien, *Le Roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2004.

HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.

JITTANI, Soichiro, « "La théorie des Écrans" de Zola et le réalisme des années 1850 : une révision de l'esthétique naturaliste », *Études de langue et littérature francaises* [En ligne], vol. 110, 2017, p. 3-21, consulté le 7 juin 2019, URL : https://www.jstage.ist.go.jp/article/ellf/110/0/110_3/_article-char/en ; DOI : https://doi.org/10.20634/ellf.110.0_3.

KAEHR, Roland, « La tenue de Rousseau était-elle arménienne ? », *Rousseau Studies* [En ligne], 2012, révisé en juillet 2014, p. 1-26, consulté le 31 mars 2019, URL : <http://rousseau-studies.free.fr/>, <http://rousseau-studies.free.fr/articleKaeahrrousseularmenien.pdf>.

KINDT, Tom, « L'"auteur implicite". Remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation », dans John Pier (dir.), *Théorie du récit : l'apport de la recherche allemande*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 59-84.

KOFMAN, Sarah, *Camera obscura de l'idéologie*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1973.

LAOUYEN, Mounir, « Préface », *L'Esprit Créateur* [En ligne], vol. 42, n° 4, Winter 2002, p. 3-7, mis en ligne le 24 juin 2010, consulté le 21 mars 2020, URL : <https://muse.jhu.edu/article/264874/summary> ; DOI : <https://doi.org/10.1353/esp.2010.0382>.

LAPACHERIE, Jean-Gérard, « Du moment épistémique de l'écriture (1947-1983) », *Poétique* [En ligne], vol. 3, no 159, septembre 2009, p. 259-274, mis en ligne le 1^{er} février 2012, consulté le 16 avril 2020, DOI : <https://doi.org/10.3917/poeti.159.0259> ; URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-3-page-259.htm>.

LAURENT, Maxime, « Orphée — Loti — Roland B. », *Fabula/Colloques* (Roland Barthes, contemporanéités intempestives) [En ligne], mis en ligne le 3 octobre 2018, consulté le 20 mars 2020, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5770.php>.

LEIBOVICI, Martine, « De Ricœur à Foucault : en finir avec l'herméneutique de soi ? Quand transfuges et parias racontent leur vie », *Tumultes* [En ligne], vol. 2, n° 43 (Le moment de la subjectivation), 2014, p. 107-121, mis en ligne le 24 décembre 2014, consulté le 7 juin 2020, DOI : <https://doi.org/10.3917/tumu.043.0107> ; URL : <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2014-2-page-107.htm>.

LEJEUNE, Philippe, « Le journal comme "antifiction" », *Poétique* [En ligne], vol. 1, n° 149 (Frontières de l'autobiographie), février 2007, p. 3-14, mis en ligne le 1^{er} février 2012, consulté le 10 novembre 2017, DOI : <https://doi.org/10.3917/poeti.149.0003> ; URL : <https://www.cairn.info.biblioproxy.uqtr.ca/revue-poetique-2007-1-page-3.htm>.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

LEJEUNE, Philippe, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, mars 2005.

LEVINSON, André, *Paul Valéry philosophe de la danse*, Paris, La Tour d'Ivoire, 1927, Gallica : éd. de Delphine Vernozy, Sorbonne Université, LABEX OBVIL, 2015, URL : http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/levinson_valery-philosophe-danse.

LONGUET MARX, Anne, « Des paradoxes du neutre », dans *Communications* [En ligne], n° 63 (Parcours de Barthes), 1996, p. 175-184, consulté le 20 mars 2020, URL : www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1996_num_63_1_1967 ; DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1996.1967>.

LOUVEL, Liliane, « Déclinaisons et figures ekphrastiques : quelques modestes propositions », *Arborescences* [En ligne], n° 4 (Le dispositif texte/image), novembre 2014, p. 15-32, mis en ligne le 20 novembre 2014, consulté le 7 juin 2019, URL : <https://id.erudit.org/iderudit/1027429ar> ; DOI : <https://doi.org/10.7202/1027429ar>.

LOUVEL, Liliane, « L'immobilité vive, ou "une petite étoile à la vitre du texte" », *Polysèmes* [En ligne], n° 18 (L'immobilité vive), 2017, mis en ligne le 30 novembre 2017, consulté le 20 avril 2019, URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/2299> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.2299>.

MADELÉNAT, Daniel, « Moi, biographe : m'as-tu vu ? », *Revue de littérature comparée* [En ligne], vol. 1, n° 325 (Autobiographies), 2008, p. 95-108, mis en ligne le 1^{er} février 2009, consulté le 24 novembre 2017, DOI : <https://doi.org/10.3917/rbc.325.0095> ; URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-95.htm>.

MAINGUENEAU, Dominique et Frédéric Cossutta, « L'analyse des discours constituants », *Langages* [En ligne], 29^e année, n° 117 (Les analyses du discours en France), 1995, p. 112-125, consulté le 6 octobre 2014, DOI : <https://doi.org/10.3406/lge.1995.1709> ; URL : www.persee.fr/doc/lge_0458-726x_1995_num_29_117_1709.

MAINQUENEAU, Dominique, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n° 3 (Ethos discursif et image d'auteur), 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 10 septembre 2014, URL : <http://aad.revues.org/660> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.660>.

MAINQUENEAU, Dominique, « Ethos, scénographie, incorporation », dans Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 75-100.

MAINQUENEAU, Dominique, « L'èthos : un articulateur », *COnTEXTES* [En ligne], n° 13 (L'ethos en question), 2013, mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 16 avril 2020, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5772> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.5772>.

MAINQUENEAU, Dominique, « Retour critique sur l'éthos », *Langage et société* [En ligne], vol. 3, n° 149 (Éthos discursif), 2014, p. 31-48, mis en ligne le 27 août 2014, consulté le 23 octobre 2014, DOI : <https://doi.org/10.3917/ls.149.0031> ; URL : <http://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2014-3-page-31.htm>.

MAINQUENEAU, Dominique, *Contre saint Proust, ou, La fin de la littérature*. Paris, Belin, 2006.

MAINQUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

MAINQUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MAJOR, Jean-Louis, « Journaux fictifs/fiction diaristique », *Voix et Images* [En ligne], vol. 20, n° 1 (Saint-Denys Garneau), automne 1994, p. 200-205, mis en ligne le 29 août 2006, consulté le 14 mars 2019, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201149ar> ; DOI : <https://doi.org/10.7202/201149ar>.

MARIN, Louis, *L'écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Collège international de philosophie », 1999, DOI : <https://doi.org/10.3917/puf.marin.1999.01> ; URL : <https://www-cairn-info.biblioproxy.uqtr.ca/ecriture-de-soi--9782130499220.htm>.

MARIN, Louis, *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, coll. « Collège international de philosophie », 2005, URL : <https://www-cairn-info.biblioproxy.uqtr.ca/politiques-de-la-representation--978284174356X.htm> ; DOI : <https://doi.org/10.3917/kime.marin.2005.01>.

MARINESCU, Alina-Daniela, *Spécularité déformante. Sur les traces d'un paradigme anti-mimétique de l'art*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2013.

MATOSSIAN, Chakè, « Rousseau l'Arménien ou l'homme dans toute la vérité de sa nature », *La Revue Générale* [En ligne], n° 05/06 (Millénaire Arménie), mai-juin 2015, p. 44-53, consulté le 5 juillet 2020, URL : https://www.academia.edu/24496292/ROUSSEAU_LARM%C3%89NIEN_OU_L_HOMME_DANS_TOUTE_LA_V%C3%89RIT%C3%89_DE_SA_NATURE.

MATOSSIAN, Chakè, « Et je ne portai plus d'autre habit ». *Rousseau l'Arménien*, Genève, Librairie Droz, coll. « Bibliothèque des Lumières », vol. 83, 2014.

MATOSSIAN, Chakè, « Jean-Jacques Rousseau en habit arménien : exhibition de l'homme dans toute sa vérité » dans Jacques Berchtold, Christophe Martin et Yannick Seite (dir.), *Rousseau et le spectacle* [num.], Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2014, chap. 23.

MAZARÉ, Jean-Damien, « Un Socrate dans la *camera obscura* : spectacles en chambre chez Rousseau », dans Jacques Berchtold, Christophe Martin et Yannick Seite (dir.), *Rousseau et le spectacle* [num.], Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2014, chap. 22.

MEIER, Franziska, « La “Mort de l'auteur” dans l'écriture autobiographique romantique : à propos du “jeune” François-René de Chateaubriand (*René*) et d'Alfred de Musset (*La Confession d'un enfant du siècle*) », dans *French Studies*, vol. 67, Issue 3, July 2013, p. 323-339, DOI : <https://doi.org.biblioproxy.uqtr.ca/10.1093/fs/knt072>.

MEIZOZ, Jérôme, « “Écrire, c'est entrer en scène” : la littérature en personne », *COnTEXTES* [En ligne], Varia, mis en ligne le 10 février 2015, consulté le 2 mars 2020, URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6003>.

MEIZOZ, Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n° 3 (Ethos discursif et image d'auteur), 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 10 septembre 2014 ; URL : <http://aad.revues.org/667> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.667>.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur : essai*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

MICHAUD, Ginette, « Présentation. Ekphraser », *Études françaises* [En ligne], vol. 51, n° 2 (Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'*ekphrasis*), 2015, p. 5-23, mis en ligne le 17 juin 2015, consulté le 8 mars 2020, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1031225ar> ; DOI : <https://doi.org/10.7202/1031225ar>.

MICHAUD, Ginette, « La voix voilée. Derrida lecteur de soi (Fragment d'une lecture de *Voiles*) », *Études françaises* [En ligne], vol. 38 (Derrida lecteur), n°s 1-2, 2002, p. 239-261, mis en ligne le 18 août 2004, consulté le 7 février 2020, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/008403ar> ; DOI : <https://doi.org/10.7202/008403ar>.

MILLOT, Catherine, *La vocation de l'écrivain*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1991, p. 191-222.

MONTANDON, Alain (dir.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », Centre de Recherche sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2004.

MOSTEFAI, Ourida, « Un auteur paradoxalement singulier et exemplaire de la carrière de Rousseau », *The Romanic Review* [En ligne], vol. 103, n°s 3-4, May-November 2012, p. 427-437, consulté le 6 mars 2020, URL : <https://fr.booksc.org/book/65673561/cfb41a> ; https://romanicereview.journals.cdrs.columbia.edu/wp-content/uploads/sites/16/2016/06/Mostefai_103_3-4.pdf.

MOSTEFAI, Ourida, *Jean-Jacques Rousseau écrivain polémique : querelles, disputes et controverses au siècle des Lumières*, Leiden, Brill/Rodopi [En ligne], coll. « Faux titre », vol. 407, 2016, consulté le 6 mars 2020, URL : <http://search.ebscohost.com.biblioproxy.uqtr.ca/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1939722&site=ehost-live>.

ØSTENSTAD, Inger, « Quelle importance a le nom de l'auteur ? », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], n° 3 (Ethos discursif et image d'auteur), 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 18 septembre 2014, URL : <http://aad.revues.org/665> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.665>.

PERRET, Catherine, « La fiction, ou l'image de personne », *Littérature* [En ligne], n° 123 (Roman Fiction), 2001, p. 86-100, consulté le 27 septembre 2014, DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.2001.1722> ; URL : www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2001_num_123_3_1722.

PERRET, Catherine, « La métaphore comme résistance. Variation sur Heinrich von Kleist », *Rue Descartes* [En ligne], vol. 3, n° 33 (Une philosophie de la résistance : Françoise Proust), 2001, p. 49-56, mis en ligne le 1^{er} octobre 2008, consulté le 30 avril 2019, DOI : <https://doi.org/10.3917/rdes.033.0049> ; URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2001-3-page-49.htm>.

PIER, John et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

PITON-FOUCAULT, Émilie, *La fenêtre condamnée : Transparence et opacité de la représentation dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, thèse de l'Université Rennes 2 (Littératures), 2012, NNT : 2012REN20015, mis en ligne le 18 octobre 2012, consulté le 7 juin 2019, URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00718628>.

POULET, Georges, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, Librairie José Corti, 1977.

RANDALL, Marilyn, « Le roman en perspective curieuse : *Trou de mémoire* et l'anamorphose (de la mort) de l'auteur », *Voice et Images* [En ligne], vol. 38, n° 1 (Relectures d'Hubert Aquin), automne 2012, p. 59-72, mis en ligne le 14 janvier 2013, consulté le 8 novembre 2014, DOI : <https://doi.org/10.7202/1013448ar> ; URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1013448ar>.

RAOUL, Valérie, *Le journal fictif dans le roman français*, trad. de l'anglais par Anne Scott, Paris, Presses universitaires de France, coll. « écriture », février 1999.

RÉGNIER, Thomas, « De l'autobiographie à l'autofiction : une généalogie paradoxale », *Revue de littérature comparée* [En ligne], vol. 1, n° 325 (Autobiographies), 2008, p. 33-36, mis en ligne le 1^{er} février 2009, consulté le 24 novembre 2017, URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-33.htm> ; DOI : <https://doi.org/10.3917/rlc.325.0033>.

RICCEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

ROBIN, Régine, « Le monolingisme de l'autre ou de l'un : les écrits autobiographiques de Jacques Derrida », dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi et narcissisme*, Toulouse, Érès [En ligne], coll. « Actualité de la psychanalyse », 2002, p. 31-46, mis en ligne le 1^{er} avril 2010, consulté le 8 septembre 2018, DOI : <https://doi.org/10.3917/eres.cheml.2002.02.0031> ; URL : <https://www.cairn.info/ecriture-de-soi-et-narcissisme--9782749200521-page-31.htm>.

ROSSE, Dominique, « Autofiction et autopoïétique : La fictionnalisation de soi », *L'Esprit Créateur* [En ligne], vol. 42, n° 4, Winter 2002, p. 8-16, mis en ligne le 24 juin 2010, consulté le 21 mars 2020, URL : <https://muse.jhu.edu/article/264875> ; DOI : <https://doi.org/10.1353/esp.2010.0416>.

ROUSSET, Jean, *Le Lecteur intime. De Balzac au Journal*, Paris, José Corti, 1986.

RUEFF, Martin, « La critique de la critique de la conscience. Ethos et logos : la parole de Rousseau dans l'œuvre de Jean Starobinski », *MLN* [En ligne], vol. 128, n° 4, septembre 2013, p. 796-819, mis en ligne le 27 décembre 2013, consulté le 3 avril 2019, URL : <https://muse.jhu.edu/article/534100> ; DOI : <https://doi.org/10.1353/mln.2013.0055>.

SAMSON, Dominique, « Le spectre de la mort de l'auteur », dans *L'Homme & la Société* [En ligne], vol. 1, n° 147 (Varia), 2003, p. 115-132, mis en ligne le 1^{er} mai 2012, consulté le 14 novembre 2018, DOI : <https://doi.org/10.3917/lhs.147.0115> ; URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2003-1-page-115.htm>.

SCHUBE COQUEREAU, Phillip, « Paratopie : quand l'analyse du discours littéraire (se) joue des frontières », *Protée* [En ligne], vol. 38, n° 3 (Les concepts aux frontières du savoir contemporain), hiver 2010, p. 53-63, mis en ligne le 10 février 2011, consulté le 23 octobre 2014, URI : <http://id.erudit.org/iderudit/045616ar> ; DOI : <https://doi.org/10.7202/045616ar>.

SÉCARDIN, Olivier, « Faire usage de moi », *Revue de littérature comparée* [En ligne], vol. 1, n° 325 (Autobiographies), 2008, p. 109-115, mis en ligne le 1^{er} février 2009, consulté le 24 novembre 2017, DOI : <https://doi.org/10.3917/rcl.325.0109> ; URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-1-page-109.htm>.

STAROBINSKI, Jean, « Jean-Jacques Rousseau, reflet, réflexion, projection », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* [En ligne], n° 11, 1959, p. 217-230, consulté le 28 décembre 2018, DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1959.2148> ; URL : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2148.

STAROBINSKI, Jean, *Accuser et séduire. Essais sur Jean-Jacques Rousseau*, Paris, nrf/Gallimard, [num.], coll. « Bibliothèque des idées », 2012.

STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle. Suivi de Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.

STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal* [1961, éd. aug.] Paris, Gallimard [num.], coll. « Tel », 2013.

STAROBINSKI, Jean, *La relation critique* [1970], Paris, Gallimard [num.], coll. « Tel », 2013.

STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.

STIÉNON, Valérie, « Mimèsis », dans Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius* [En ligne], consulté le 8 juin 2020, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/66-mimesis>.

STRASSER, Anne, « Quand le récit de soi révèle la fonction élucidante de l'écriture », *Temporalités* [En ligne], n° 17 (Temporalités et autobiographie), 2013, mis en ligne le 24 juillet 2013, consulté le 2 décembre 2016, URL : <http://temporalites.revues.org/2419> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temporalites.2419>.

TESTANIÈRE, Jacqueline, « L'ekphrasis dans l'œuvre narrative d'Umberto Eco », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], n° 24 (L'autre même), 2011, p. 353-371, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 7 juin 2019, URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/1056> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.1056>.

VAILLANT, Alain, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », *Romantisme* [En ligne], vol. 2, n° 148 (Style d'auteur), 2010, p. 11-25, mis en ligne le 26 juin 2010, consulté le 27 septembre 2014, DOI : <https://doi.org/10.3917/rom.148.0011> ; URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-2-page-11.htm>.

WAGNER, Frank, « Retours, tours et détours du récit. Aspects de la transmission narrative dans quelques romans français contemporains », *Poétique* [En ligne], vol. 1, n° 165 (Questions générériques), 2011, p. 3-20, mis en ligne le 17 janvier 2012, consulté le 27 septembre 2014, DOI : <https://doi.org/10.3917/poeti.165.0003> ; URL : <http://www.cairn.info/revue-poetique-2011-1-page-3.htm>.

WOERTHER, Frédérique, « Aux origines de la notion rhétorique d'èthos », dans *Revue des Études Grecques* [En ligne], t. 118, n° 1, janvier-juin 2005, p. 79-116, consulté le 28 septembre 2014, DOI : <https://doi.org/10.3406/reg.2005.4607> ; URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prscript/article/reg_0035-2039_2005_num_118_1_4607.

ZENETTI, Marie-Jeanne, « Transparence, opacité, matité dans l'œuvre de Roland Barthes, du *Degré zéro de l'écriture* à *L'Empire des signes* », *Appareil* [En ligne], n° 7 (La transparence), 2011, mis en ligne le 4 avril 2011, consulté le 19 avril 2019, DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.1201> ; URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1201>.

