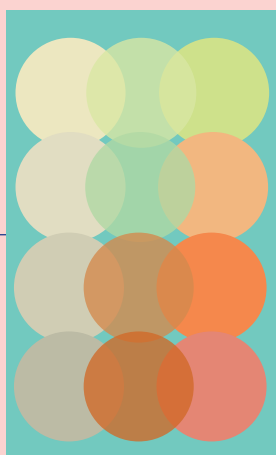


EXPRESSIONS ET DYNAMIQUES DE L'INTERCULTUREL DANS DES CORRESPONDANCES DES XIX^e ET XX^e SIÈCLES



sous la direction de
Marina Geat

4 Collana | Le Ragioni di Erasmus



Roma TrE-PRESS
2020

NELLA STESSA COLLANA

1. MARINA GEAT, VINCENZO A. PICCIONE (a cura di), *Le Ragioni di Erasmus*, 2017
2. MARINA GEAT, VINCENZO A. PICCIONE (a cura di), *Infanzia, arti, lavoro: confluenze educative*, 2019
3. MARINA GEAT, VIVIANE DEVRIÈSÈRE (sous la direction de), *L'interculturel : quels défis et problématiques aux niveaux européen et international ?*, 2020

Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Scienze della Formazione

Les Cahiers du RUIPI / I quaderni di RUIPI n°2

EXPRESSIONS ET DYNAMIQUES DE L'INTERCULTUREL DANS DES CORRESPONDANCES DES XIX^e ET XX^e SIÈCLES

sous la direction de

Marina Geat

4 | Collana
Le Ragioni di Erasmus

Ricerche e intersezioni scientifiche.
Per l'educazione nel presente: le scienze umane,
l'internazionalizzazione, le reti, l'innovazione



RomaTrePress
2020

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università Roma Tre, finanziamento per progetto annuale *Espressione e dinamiche dell'interculturale in corrispondenze epistolari del XIX e XX secolo*, anno 2019.

Ce volume a été publié avec le soutien du Département de Sciences de l'Éducation de l'Université Roma Tre, financement pour le projet de recherche annuel 2019 *Expressions et dynamiques de l'interculturel dans des correspondances des XIX^e et XX^e siècles*.

Direttore della collana:

Marina Geat, Università degli Studi Roma Tre

Comitato scientifico della collana:

Marina Geat, Università degli Studi Roma Tre

Vincenzo A. Piccione, Università degli Studi Roma Tre

Anne Douaire-Banny, ICP - Institut Catholique de Paris

Viviane Devrièsère, ISFEC d'Aquitaine, Bordeaux

Miguel Ángel Carbonero Martín, Università di Valladolid

Maria Teresa Del Olmo Ibañez, Università di Alicante

Andrea Rácz, University of Eötvös Loránd, Budapest

Revisione editoriale dei testi: Sara Concato

Elaborazione grafica della copertina: **MOSQUITO**[®] mosquitoroma.it

Caratteri tipografici utilizzati:

American Typewriter condensed, Brandon Grotesque, Gotham rounded (copertina e frontespizio)

Adobe Garamond (testo)

Impaginazione e cura editoriale: Libreria Efesto

Edizioni: Roma **TrE-Press** ©

Roma, settembre 2020

ISBN: 979-12-80060-39-6

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



L'attività della **Roma TrE-Press** è svolta nell'ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma.

Collana *Le Razioni di Erasmus*

Scopo della Collana è di contribuire ad intensificare e diffondere le azioni promosse dal Dipartimento di Scienze della Formazione nell'ambito dei programmi Erasmus ed Erasmus+. Tramite la pubblicazione di articoli sia dei ricercatori delle Università straniere legate al Dipartimento da accordi Erasmus o da altre relazioni di collaborazione internazionale sia dei docenti del Dipartimento che vogliano condividere i risultati delle proprie esperienze in *Teaching Mobility* Erasmus, nei progetti di collaborazione internazionale, in ricerche inerenti a programmi finanziati con fondi europei, con particolare riferimento ai programmi ERASMUS+, la collana *Le Razioni di Erasmus* si propone in particolare:

- di mantenere costante nel tempo e nello spazio la rete dei rapporti internazionali multi-, inter-, trans-disciplinari di cui l'Ufficio Erasmus ha rappresentato negli anni uno dei nodi di sviluppo, affinché un maggior numero di docenti e ricercatori possa averne conoscenza e usufruirne per l'ampliamento dei propri rapporti di collaborazione in ambito europeo ed extra-europeo, mettendo successivamente in comune le proprie esperienze e collaborando così ad allargare e a dare vitalità a questa tessitura di rapporti scientifici di cui il Dipartimento è fulcro;
- di fornire agli studenti del Dipartimento di Scienze della Formazione, ai vari livelli di studio (triennale, specialistica, master, dottorato), spunti e contatti per allargare i propri ambiti di studio e di ricerca, consentendo loro di conoscere più ampiamente i filoni e i luoghi della didattica e della ricerca internazionali, i docenti stranieri cui fare riferimento, le possibilità che sono loro offerte per sviluppare una visione vasta delle problematiche e delle collaborazioni che sono loro potenzialmente offerte;

- di offrire agli studenti intenzionati a partire per un'esperienza Erasmus o di studio/tirocinio/ricerca in un altro Paese informazioni utili per acquisire una preventiva e più approfondita consapevolezza dei luoghi in cui si recheranno, dei contatti più opportuni da stabilire, degli ambiti che maggiormente concernono i loro interessi formativi;
- di costruire un prezioso laboratorio di scambio, interazione, riflessione, esplorazione, ascolto di voci multi-, inter-, transdisciplinari che provengono da aree diverse del mondo e che possono permettere di riflettere su contenuti scientifici originali, pertinenti e coerenti con il progetto culturale del Dipartimento di Scienze della Formazione.

Tutti i volumi pubblicati sono sottoposti a referaggio in 'doppio cieco'. Il Comitato scientifico può svolgere anche le funzioni di Comitato di referee.

Comité scientifique du volume *Expressions et dynamiques de l'interculturel dans des correspondances des XIX^e et XX^e siècles*

Yamina Bettahar (Université de Lorraine) ;

Viviane Devrièsère (ISFEC Aquitaine – RUIPI) ;

Jean- Louis Dumortier (Université de Liège - RUIPI) ;

Éric Francalanza (Université de Bretagne Occidentale – CECJI) ;

Marina Geat (Université Roma Tre – RUIPI) ;

Sophie Guermès (Université de Bretagne Occidentale – CECJI - RUIPI).

Table des matières

MARINA GEAT, <i>Introduction au projet de recherche « Correspondances et Interculturel »</i>	11
JEAN-LOUIS DUMORTIER, <i>Des compétences interculturelles dans l'expérience esthétique ? Le cas de la correspondance Flaubert-Sand</i>	19
ISABELLE MALMON, <i>La lettre, lien vers l'Autre dans la correspondance de Paul Gauguin</i>	43
EMA GALIFI, <i>Vagabondage entre les cultures dans les correspondances d'Isabelle Eberhardt</i>	69
DELPHINE BIÈRE, <i>La correspondance de Robert Delaunay (1911-1914) : paradigme et ambiguïté de l'interculturel au sein des avant-gardes</i>	95
GIUSEPPE SOFO, « <i>La traduction en bonne collaboration</i> » : <i>traduction littéraire et culturelle dans la correspondance entre Césaire, Jahn et De Bary</i>	117
SARA BONANNI, <i>Dialogue interculturel entre Yves Bonnefoy et Christian Dotremont : la lecture d'un échange épistolaire</i>	143
MARTA MARIANI, <i>La corrispondenza tra Cesare Pavese e Giuseppe Cocchiara: un dialogo per la pubblicazione di testi psico-etno-antropologici presso Einaudi</i>	163
HIND LAHMAMI, <i>Aimance et interculturalité dans Correspondance ouverte de Ghita El Khayat et Abdelkébir Khatibi</i>	185
Les auteurs	211

Marina Geat¹

*Introduction au projet de recherche
« Correspondances et Interculturel »*

L'hypothèse initiale de cette recherche, à savoir qu'un approfondissement de l'étude des correspondances pour en sonder les potentialités et les effets selon une perspective interculturelle puisse réserver des résultats fructueux et dignes d'une réflexion spécifique, est partie en 2018 lors des rencontres avec les collègues du CECJI (Centre d'étude des correspondances et journaux intimes) de l'Université de Bretagne Occidentale et les membres du groupe RUIPI (Réseau universitaire international pour l'Interculturel), récemment créé au Département de Sciences de l'Éducation de l'Université Roma Tre avec dix autres universités européennes et extra-européennes.

Les caractéristiques du genre « correspondance », en tant que modalité de la communication écrite entre deux ou plusieurs personnes décalées dans le temps et dans l'espace, chacune influencée par sa propre vision du monde, ses propres repères culturels, ses intérêts, ses finalités, ses différences individuelles et sociales, et pourtant – comme en témoigne la fidélité de leur échange – liées par le désir, plus ou moins conscient et explicité, de poursuivre un parcours commun, d'élaborer ensemble une « vérité » duelle et / ou polyphonique (en la montrant en même temps aux lecteurs, presque jamais prévus, de leurs missives), nous sont parues comme une prémisse prometteuse pour l'appel à contribution que le comité scientifique du projet a lancé, sous ma direction, au début de l'année 2019. Les correspondances, en raison de leur essence scripturale caractérisée par l'écart, par la tension, par une progression intimement nourrie des jeux du dit et du non-dit, des différences et des complicités, et par une négociation du sens de toute façon partagée, nous paraissaient, en somme, un terrain fertile pour sonder, aussi, la dimension de l'interculturel en

¹ Università Roma Tre. E-mail : <marina.geat@uniroma3.it>.

train de s'élaborer, à la frontière entre des individualités qui s'expriment et le monde qui influence leurs affirmations et leur plume.

Quant à la période temporelle où situer le corpus objet de nos observations, nous avons décidé de privilégier des correspondances des XIX^e et XX^e siècles. Ces deux siècles sont en effet caractérisés par une nette accélération de la complexité. Celle-ci est considérée, d'une part, comme la nécessité de gérer la compréhension, la représentation, ainsi que des stratégies d'intervention à l'intérieur d'un réseau de facteurs (sociaux, cognitifs, technologiques) de plus en plus interconnectés et incontrôlables, et, d'autre part, comme l'urgence de s'interroger aussi, à l'intérieur de ces changements structuraux du monde, sur la dimension de l'humain, des repères culturels et affectifs. Au moins deux grands aspects de cette complexité des XIX^e et XX^e siècles promettaient, dès la formulation initiale du projet de recherche, de surgir de correspondances où l'on pouvait détecter des traces d'interculturalité : 1) la diffusion à une échelle de plus en plus ample de la révolution industrielle (et de ses conséquences au niveau des technologies, des moyens de transport, mais aussi de l'éthique et de l'esthétique) ainsi que le rapprochement d'« ailleurs » (des exotismes à tous les niveaux) auparavant plus difficilement accessibles, suscitent un besoin d'appréhension de ces phénomènes et de gestion des choix de vie qui tiennent compte de points de vues différents, en intégrant dans la vision du monde que chacun s'élabore la confrontation avec des approches et des intertextualités différentes ; 2) la construction compliquée et contradictoire de l'unité européenne, à travers une pluralité de conflits, de déchirements et deux guerres mondiales, ainsi que les expériences liées à la colonisation, puis aux processus de décolonisation (pas moins difficiles et douloureux) sont autant de situations qui marquent profondément ces deux siècles et le flux de correspondances qui les traversent. Par conséquent, nous pouvions supposer de repérer des échanges de lettres portant des traces d'une tension, à travers la confrontation de positions différentes, vers des solutions dialectiques visant à faire avancer des idées respectives et, si c'est possible, à contribuer à la construction d'une civilisation commune.

Les articles qui composent ce volume confirment notre hypothèse, en montrant comment des correspondances peuvent contribuer à l'élaboration des principaux nœuds de tension interculturelle de leur époque, tout en restant dans le cadre des expériences et des exigences individuelles qui sont les sujets de ces instances dialogiques.

Au XIX^e siècle ces nœuds dynamiques concernent certainement les contraintes sociales liées au genre identitaire homme / femme ; le statut de l'art et ses potentialités innovantes, implicitement confrontés à des formes

d'appréhension du monde plus traditionnelles et / ou plus conformes à des modèles établis ; la relation culturelle entre la civilisation occidentale et des cultures autres, qui proposent des modalités de vie et de représentation de l'existence anthropologiquement différentes. C'est ce que montrent les trois articles de la première partie de ce volume.

Dans sa contribution, Jean-Louis Dumortier analyse la correspondance entre Gustave Flaubert et George Sand, en mettant en lumière pourquoi et comment ils utilisent déjà des compétences qu'on peut bien qualifier d'« interculturelles ». Ce que J.-L. Dumortier nous rappelle, en effet, c'est que cette capacité de faire avancer un dialogue, malgré les différences ou grâce à elles, est une attitude complexe et raffinée qui vient de plus loin que ce que l'urgence actuelle, de plus en plus ressentie, d'une « éducation interculturelle », pourrait le laisser penser :

Mais qui a dit que les conduites interculturelles n'étaient souhaitables que dans le cas de rencontres à haut risque entre des personnes imprégnées de cultures très dissemblables ? C'est le brassage récent des populations, c'est la pluralité culturelle résultant des migrations, ce sont les dangers antithétiques du communautarisme et du jacobinisme culturels, c'est l'épineuse question de l'identité collective qui font aujourd'hui de l'éducation interculturelle une urgence et qui la font concevoir comme une réponse aux difficultés que pose l'intégration *des étrangers*.

Au fil de son analyse de la correspondance entre Flaubert et Sand, J.-L. Dumortier démontre, au contraire, que des compétences interculturelles exemplaires sont en acte et rendent également possible la relation entre deux écrivains qui, tout en appartenant à une communauté linguistique, sociale, culturelle substantiellement unique, ont des positions différentes sur la sexualité, la politique et l'art ; et que ces compétences sont efficaces parce qu'elles sont, à la fois, affectives et cognitives. L'exemple de cette correspondance célèbre du XIX^e siècle nous invite donc à nous rappeler toujours l'importance de ce mélange subtil, qui risque parfois d'être oublié dans les stratégies éducatives interculturelles d'aujourd'hui, au XXI^e siècle : « Il y a dans ces compétences-là – il y a dans toute compétence – une composante affective intimement mêlée à la composante cognitive et qui devrait retenir d'envisager leur mise en œuvre comme une opération relevant toujours d'une stratégie rationnelle de désamorçage de conflits, manifestes ou redoutés ».

Le deuxième article, écrit par Isabelle Malmon, nous invite à réfléchir sur une multiplicité de facettes de l'attitude interculturelle de Paul Gauguin, le peintre par excellence représentatif, au XIX^e siècle, de l'ouverture à l'Ailleurs,

telle qu'elle se montre dans sa correspondance. Comme I. Malmon le dit, « ses lettres seront le lieu où se manifestera ce désir de fuir la France pour côtoyer l'Autre au plus près ». Pendant ses séjours à Tahiti, aux Marquises, au Madagascar, en Martinique, Gauguin écrit à sa femme, à ses collègues artistes contemporains, à ses amis les plus intimes.

Il en résulte un tableau nuancé et dynamique, où des exigences éminemment individuelles et personnelles – les déceptions de sa vie conjugale ; ses difficultés économiques ; les frictions avec sa belle-famille ; l'incompréhension et la solitude face à l'abandon de ses amis – se mêlent et s'harmonisent à sa critique lucide de la mentalité bourgeoise, de la laideur marchande, de la répression hypocrite des mœurs dans la société française.

L'Autre, l'Ailleurs deviennent ainsi plus qu'un exemple, plutôt une possibilité, pour atteindre une éthique et une esthétiques renouvelées. Les lettres apparaissent alors comme le lieu de réalisation d'une stratégie articulée et opérationnelle, que l'analyse d'Isabelle Malmon nous permet d'apprécier. Si, d'une part, Gauguin démonte et renverse les stéréotypes de la représentation colonialiste – sa mission civilisatrice *versus* l'animalité négative du sauvage –, d'autre part il adapte son discours aux interlocuteurs auxquels il s'adresse et aux objectifs qu'il voudrait réaliser : convaincre sa femme de le rejoindre, en partageant sa vision de la vie et d'une sexualité plus libres ; convaincre les peintres ses amis de « fonder un Atelier des Tropiques, phalanstère d'artistes au sein duquel il espérera longtemps réunir un certain nombre de camarades ». Par leurs efforts pour convaincre et pour susciter la confrontation, ainsi que par les déceptions que parfois elles expriment, les lettres de Paul Gauguin nous permettent ainsi de saisir sur le vif, décalée sur plusieurs décennies, la lente élaboration d'une vision de l'existence et de l'art profondément empreinte d'une volonté interculturelle.

L'« entre-deux » culturel dans la trajectoire existentielle d'Isabelle Eberhardt, tel qu'il se révèle grâce à l'analyse de sa correspondance proposée par Ema Galifi, montre de façon analogue un mélange mouvant d'affectivité et d'intelligence, de réflexion intime et de volonté polémique. Genevoise d'origine russe, assoiffée de liberté, Isabelle Eberhardt souffre profondément d'un sentiment d'étrangeté à l'égard de la civilisation européenne ainsi que de sa situation familiale d'origine. Elle réagit à ce malaise par la recherche d'un Ailleurs géographique et culturel qui coïncide avec l'Algérie colonisée par la France depuis 1830. Pendant les quelques années où le XIX^e siècle se termine et le XX^e commence, Isabelle s'installe en Algérie, étudie la langue arabe, adopte les habits traditionnels, se convertit à l'Islam ; entretemps, elle entretient des échanges épistolaires, avec son frère, mais aussi avec de nombreux correspondants arabes, dont son « père spirituel »,

le Cheikh Abou Naddara et son futur mari, Slimène Ehnni. Sa volonté de rencontre, voire de pénétration dans une culture autre, tenacement et courageusement poursuivie, n'obscurcit pourtant pas les marques de sa propre position culturelle, donnant son sens plein au préfixe « inter », qui se montre au travers de l'écriture épistolaire. Ainsi, Isabelle Eberhardt, telle qu'Ema Galifi nous la présente, sait très bien gérer son discours selon l'interlocuteur auquel elle s'adresse, « pour ne pas déplaire et ne froisser aucune sensibilité [...] ». La dynamique interculturelle peut mettre en lumière le contraste entre ce qu'elle veut exprimer et montrer à l'autre (expression) et la manière dont elle incarne et met en acte l'interculturalité (dynamique) qui n'était qu'en puissance dans l'expression ». En outre, bien qu'elle affirme adhérer profondément à la culture arabe, elle n'abdique nullement pour cela les aspirations à l'indépendance de la femme européenne qu'elle est, en revendiquant même plus de liberté, et en exigeant, avec les hommes arabes, un rapport tout à fait paritaire.

Les correspondances du ^{xx}e siècle présentées dans les articles de la deuxième partie du volume enrichissent ultérieurement les tensions qui se révèlent au travers des relations interpersonnelles entretenues grâce à l'écriture épistolaire. Un tissage très actif de liens existe en Europe, notamment parmi les artistes : un réseau qui démontre, à travers les lettres échangées, comment une convergence substantielle d'objectifs et de références doit pourtant bien s'associer à une gestion attentive des différences et des susceptibilités linguistiques et / ou nationales de chacun, grâce à la mise en acte d'attitudes que l'on peut qualifier d'interculturelles, afin de mener à bien tout effort de confrontation et de collaboration.

C'est le cas de la correspondance du peintre français Robert Delaunay avec ses homologues allemands (Franz Marc, August Macke, Paul Klee, Wassily Kandinsky), dont l'analyse fait l'objet de l'article de Delphine Bière. Comme l'auteure le montre, ces artistes, dans le cadre des avant-gardes du début du siècle, « conscients que la survie de l'art est liée à sa capacité de créer une nouvelle réalité unificatrice, [...] ont tenté de créer un front commun pour élaborer une nouvelle peinture dont l'identité dépasse les particularismes culturels et géographiques ».

Le genre « correspondance » montre alors très bien la complexité dynamique de cette opération. Déjà la lettre, associant par sa forme expressive l'introspection et la communication avec autrui, manifeste dans ce contexte une oscillation continue, que Delphine Bière souligne, entre son statut d'« espace dans lequel l'artiste dialogue avec sa propre création » et les problématiques d'une confrontation véritable avec des interlocuteurs réels. En outre, ces interlocuteurs étant des artistes qui sondent en profondeur le

sens et les possibilités du renouvellement de leur art, cette confrontation implique, en plus des difficultés linguistiques causées par la différence de leurs idiomes maternels, de nouvelles formes de diversités, concernant leurs présupposés philosophiques, esthétiques, voire logiques, ancrés dans la tradition culturelle de leurs propres pays. Ces lettres apparaissent alors comme le lieu d'une « négociation » serrée et subtile des idées, des propositions, des solutions, qui, impliquant aussi, implicitement, une volonté interculturelle, aboutit à la confirmation mutuelle de « la possibilité d'une nouvelle peinture, s'appuyant sur les valeurs expressives et constructives de la couleur ».

Dans les années 50 du siècle, la correspondance à trois entre le poète martiniquais Aimé Césaire, son traducteur allemand Janheinz Jahn et l'écrivaine / traductrice Erica De Bary révèle, tout autour des thématiques explicites qui font l'objet de leurs échanges (la recherche de solutions linguistiques aux difficultés rencontrées par Jahn dans son effort pour rendre en allemand les textes de Césaire), une pluralité d'implications concernant les relations interpersonnelles ainsi que des « nœuds de tension » plus strictement culturels. En effet, grâce au travail d'archive et à l'analyse génétique réalisés par Giuseppe Sofo dans son article, les lettres montrent non pas seulement les obstacles, parfois les incompréhensions du traducteur qui se confronte, en même temps, à une triade de problèmes (la langue française qu'il maîtrise assez mal ; des termes liés aux réalités martiniquaises ; le registre poétique de Césaire), mais aussi l'embarras d'une épreuve traductive (peut-être d'un défi traductif) qui représente, aussi, une tentative implicite de rachat, par la publication en Allemagne de l'un des poètes majeurs de la négritude, du passé raciste de son pays tout récemment sorti de l'hégémonie politique et culturelle du nazisme. Les omissions, les rayures, ainsi que les couches de l'encre sur le papier des lettres, toutes soigneusement examinées par G. Sofo, révèlent en outre la méconnaissance de la part de Jahn du rôle fondamental qu'Erica De Bary a joué dans la réalisation de sa traduction de Césaire, en manifestant son ingratitude au niveau des relations interpersonnelles, mais aussi une réticence culturelle et subtilement machiste à reconnaître dans son ampleur la valeur intellectuelle féminine.

Une intense collaboration transnationale entre des artistes au travers de leur correspondance se manifeste de nouveau dans l'article de Sara Bonanni, concernant les lettres échangées en 1971 par le peintre belge Christian Dotremont et le poète français Yves Bonnefoy. Dans le contexte de la postérité du Surréalisme, leurs lettres apparaissent certainement comme la forme dialogique où se réalise l'effacement de leurs frontières de provenance – des frontières à la fois nationales (la France et la Belgique)

et médiatiques (la parole et l'image) –, en se révélant, comme Sara Bonanni l'a écrit, un « lieu de partage interculturel fructueux et intense pour l'enrichissement de la créativité artistique et du patrimoine culturel réciproque ». Plus encore, elles sont elles-mêmes matière pour la réalisation de leurs buts personnels et de leurs idéaux artistiques : lettres-voix contre le silence et la solitude ; lettres-liens d'une amitié à distance ; lettres comme moyen, pour Dotremont, de revendiquer son propre rôle d'innovateur dans le domaine artistique ; lettres comme « presque une tentative de construction d'une société idéale » pour le poète Bonnefoy.

Dans l'Italie de l'après Deuxième Guerre mondiale et de l'après-fascisme, l'aspiration à une renaissance nourrie d'une confrontation interculturelle renouvelée se fait par la valorisation dialogique de deux polarités majeures : le Nord *versus* le Sud de notre pays, encore trop récemment unifiés dans une Nation, et encore séparés par une multitude de différences de nature proprement anthropologiques ; l'Italie *versus* l'Europe, pour surmonter les résistances d'un provincialisme à contre-courant de la fécondité de notre héritage classique et d'un grand projet européen commun. Les correspondances entre des intellectuels ont beaucoup contribué à ce « tissage » complexe sur le terrain. Les lettres échangées en cette période entre l'écrivain turinois Cesare Pavese et l'anthropologue sicilien Giuseppe Cocchiara en sont un exemple significatif. L'analyse ponctuelle qu'en fait Marta Mariani dans son article montre en effet comment cette confrontation épistolaire entre deux personnalités fort différentes par leurs formations disciplinaires, leurs histoires personnelles et leurs caractères, aboutit à une intéressante collaboration dans le cadre de l'activité de la maison d'édition Einaudi et de sa « Collana Viola », en contribuant à une recherche culturelle et identitaire nationale très vive entre les années 40-50, la tentative de récupération des apports précieux des créations spirituelles des groupes sociaux populaires et ruraux, jusqu'alors considérés comme « subalternes », et une lecture humaniste ouverte aux contributions les plus intéressantes à une échelle internationale.

L'article d'Hind Lahmami aborde enfin la problématique interculturelle d'une perspective à certains égards inattendue, en soulignant la diversité culturelle substantielle, à l'intérieur de la société marocaine, entre les deux composantes, masculine et féminine, de celle-ci. Elle surgit de façon intéressante dans la correspondance entre l'écrivaine et psychanalyste Ghita El Khayat et l'écrivain sociologue Abdelkébir Khatibi, dont l'amitié épistolaire, fort nuancée et durable, semble ne pouvoir se réaliser que par le truchement d'un concept de référence ayant fonction de médiateur – le rapport d'« aimance » entre l'homme et la femme, dont les racines plongent

profondément dans la culture de leur pays. C'est grâce à cette médiation, ainsi qu'au respect réciproque de certaines zones de silence, que les deux écrivains arrivent à progresser en profondeur dans leur connaissance et solidarité mutuelles, en se frayant un espace de dialogue au-delà des barrières stéréotypées entre les sexes, et en réalisant ce témoignage exemplaire qui est leur « correspondance ouverte ».

Cette récapitulation de notre corpus confirme donc notre hypothèse de travail initiale, en nuancant les perspectives et en multipliant les possibilités d'application de notre interrogation. À la fin de notre parcours de recherche, nous sommes encore plus convaincus que, comme Jean-Louis Dumortier le souligne, toute compétence interculturelle mêle intimement affectivité et activité cognitive. Souvent la forme expressive des correspondances révèle précisément ces deux composantes : l'implication affective de deux (ou plusieurs) personnalités décidées à maintenir vif leur lien à distance, malgré des discordances éventuelles de leurs points de vue et dans leur appréhension intellectuelle du monde, et cela grâce à des stratégies de négociation du sens qui font appel, à la fois, à leur sensibilité et à leur intelligence. C'est pourquoi, les lettres révèlent leur efficacité face à des problématiques où se confrontent, aussi, des différences de nature plus proprement culturelle.

Des femmes, des hommes, des êtres humains enfin avec toutes les caractéristiques de leurs personnalités individuelles (leurs désirs, leurs fragilités, leurs émotions, leurs sympathies et leurs antipathies, enfin tous les parcours subtils de la psyché) s'écrivent pour exprimer, aussi, certaines tensions collectives du monde où ils sont plongés. Ils se confrontent, ils cherchent des solutions, pour eux-mêmes, pour leurs interlocuteurs, pour la société à laquelle ils participent. La composante affective et la composante cognitive sont tout à fait en jeu, intimement mêlées. Genre par excellence dialectique, les correspondances apparaissent donc également comme des témoignages vivants et efficaces de la communication interculturelle, sur le terrain et à l'échelle du quotidien. Elles confirment dans ce domaine aussi leur intérêt d'étude et la richesse de perspectives qu'elles ouvrent à l'observation des lecteurs.

Jean-Louis Dumortier¹

*Des compétences interculturelles dans l'expérience esthétique ?
Le cas de la correspondance Flaubert-Sand*

ABSTRACT

L'échange épistolaire entre Sand et Flaubert relève de part et d'autre de l'expérience esthétique, c'est-à-dire de la relation qui procède d'un espoir d'agrément et qui perdure parce que le plaisir ne manque jamais au rendez-vous. Pourtant, que de différences d'ordre culturel entre ces écrivains ! Ils en sont très conscients tous les deux, comme le révèlent leurs lettres. Est-ce en raison d'inexplicables « affinités électives » qu'ils font preuve de ces compétences interculturelles qui permettent d'accueillir l'autre sans renoncer à soi ? Quoi qu'il en soit, c'est un remarquable exercice de ces compétences que leur correspondance permet de détailler.

MOTS-CLÉS : Correspondance, Flaubert, Sand, Expérience esthétique, Compétences interculturelles

The epistolary exchange between Sand and Flaubert has to do on both sides with the aesthetic experience, i.e. with the relation proceeding from a hope of pleasure and persisting because pleasure is never missing. However, how many cultural differences between these writers! They are well aware of that, as their letters reveal. Is it because of some inexplicable "elective affinities" that they show such intercultural competences letting one welcome the other without renouncing to himself/herself? Anyway, their correspondence makes it possible to detail a remarkable exercise of such competences.

KEYWORDS : Correspondence, Flaubert, Sand, Aesthetic experience, Intercultural competences

Dans l'immense domaine de la correspondance scripturale, nonobstant des cas de supercheries qui ont plus ou moins longtemps trompé leur monde, il est relativement facile de distinguer les lettres fictives de celles qui ne le sont pas. Il est moins aisé, en revanche, de différencier la correspondance littéraire de la correspondance ordinaire : la littérature, en effet, est, selon certains, affaire de « diction » – de manière d'utiliser

¹ Université de Liège. E-mail : <jl.dumortier@uliege.be>.

la langue – autant que de fiction² ; selon d'autres, affaire d'institution, de reconnaissance par des instances compétentes, usant de critères de distinction variables³. Plus facile là, moins aisé ici : je me garde bien de manier le rasoir d'Occam, je m'en garde d'autant plus que ni la question du vrai, ni la question de l'art – irréductible à celle du beau – ne sont au cœur de cet ouvrage et qu'un autre partage importe à mon propos.

Que l'on ait affaire à des lettres fictives ou réelles, ressortissant ou non à l'art littéraire, on peut, me semble-t-il, faire passer une ligne de démarcation (en pointillés) entre les échanges qui concourent à quelque fin d'ordre pratique et ceux qui visent surtout à prolonger l'agrément d'un échange épistolaire⁴. Qu'il s'agisse de l'une ou de l'autre de ces sortes de correspondance, les épistoliers sont susceptibles d'avoir construit ou de construire, en lisant et en écrivant, des identités culturelles momentanées dont les différences peuvent mettre en péril soit la fin qu'ils recherchent soit le renouvellement du plaisir qu'ils souhaitent. Mais peut-être est-ce dans le cas des échanges vécus en tant qu'*expériences esthétiques* qu'ils ont les meilleures occasions de prendre réciproquement conscience d'*appartenances culturelles* dissemblables. Les meilleures, dis-je, estimant que pour s'aviser de la différence d'autrui il n'est pas d'occasions préférables à celles qui se présentent à l'abri d'un commun plaisir de rencontrer l'autre. Ces occasions-là sont aussi, pour les épistoliers, celles de mobiliser des *compétences interculturelles* qui, non seulement évitent que les différences de rattachement à des communautés de pensée ou de pratiques ne nuisent à leur relation, mais encore permettent l'approfondissement de cette dernière et avivent le désir de sa sauvegarde.

Il n'est peut-être pas inutile, pour prévenir le risque de malentendu, de préciser avant d'aller plus loin ce que désignent ici, comme dans les

² Genette qualifie d'essentialistes les théories de littérature qui distinguent les œuvres d'art des écrits ordinaires sur les bases de la feintise et d'un travail du matériau linguistique, particulièrement remarquable dans le cas des textes en vers (Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1990).

³ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Paris-Bruxelles, Nathan & Labor, 1978. La fiction et la diction ne sont plus dans ce cas des conditions de littérarité nécessaires et suffisantes. C'est à partir du XIX^e siècle que s'opère progressivement l'éviction des poétiques essentialistes par des poétiques dites conditionnalistes (Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*), émanant parfois d'instances concurrentes.

⁴ En pointillés, précisai-je, car dans une correspondance nourrie on trouve souvent, en alternance, des lettres ou des fragments de lettres qui procèdent du plaisir de l'échange et qui visent à l'entretenir et d'autres que motive et finalise le traitement de questions pratiques.

ouvrages auxquels je les emprunte, les expressions *expérience esthétique*, *appartenance culturelle* et *compétences interculturelles*.

L'expérience esthétique⁵ est le fait de s'adonner à une activité sans visée d'autre but immédiat que l'agrément qu'elle procure : j'écris à X, je lis ce que X m'écrit parce que je trouve à faire cela assez de satisfaction pour y consacrer un temps que je pourrais employer à autre chose. L'échange épistolaire en tant qu'expérience esthétique a pour moteur le plaisir et il cesse quand ce plaisir n'est plus... ou, bien sûr, quand ne sont plus les épistoliers. Or l'agrément d'écrire à X ou celui de lire ce que X m'écrit tient, entre autres, à l'existence, entre X et moi, d'une entente partiellement fondée sur le partage d'ancrages culturels ou sur une capacité de nous enrichir réciproquement des biens culturels, matériels ou immatériels, caractéristiques des groupes auxquels nous n'appartenons pas ou ne nous référons pas.

Facteur important de la construction identitaire, le sentiment d'appartenance est la conscience de faire partie – ou d'aspirer à faire partie – de groupes dont on adopte, entre autres, les connaissances, les croyances, la hiérarchie de valeurs, les normes de conduite qui en découlent, les procédures d'action, les signes de distinction, qui sont autant de composantes culturelles⁶. Je construis mon identité, notamment, en me considérant comme membre de collectivités culturelles⁷ dont l'identité se construit par contraste avec celle d'autres collectivités, et mon processus d'auto-identification se déroule heureusement si je suis reconnu comme l'un des leurs par les membres des groupes au sein desquels je souhaite être accueilli.

Les compétences interculturelles sont des aptitudes et des appétences à mobiliser des systèmes de ressources permettant de trouver, dans des situations où interagissent des personnes momentanément pourvues d'identités culturelles différentes, aux problèmes engendrés par cette diversité, des

⁵ Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

⁶ Philippe Blanchet et Michel Francard, « Identités culturelles », dans Gilles Ferréol et Guy Jucquois (dir.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2003.

⁷ Ça va de la fratrie à la patrie, du patronage au syndicat, du club de sport au parti politique, de l'atelier ou du bureau à la communauté religieuse ou laïque, du groupe de randonnée au laboratoire scientifique, de l'association professionnelle à la confrérie humanitaire, du pouvoir organisateur d'un établissement scolaire au comité de quartier, de la chorale au collectif de défense de consommateurs, de la bande de jeunes à l'amicale de vétérans, du *think tank* au *fan club*, etc. Et tout individu est susceptible de faire partie ou d'aspirer à faire partie de plusieurs de ces micro-collectivités-là, ou, plus exactement, tout individu est susceptible d'aspirer à faire partie de plusieurs de ces micro-collectivités telles qu'il se les représente, telles qu'il les idéalise pour en faire les espaces de son épanouissement social.

solutions que chacun des acteurs peut trouver satisfaisantes pour lui-même et pour les membres du / des groupe(s) au(x)quel(s) il a le sentiment d'appartenir. Au nombre de ces ressources, on peut compter, notamment, l'empathie et l'aptitude à la manifester de manière verbale ou non verbale ; l'inclination à mettre en question ses mœurs sans larguer pour autant toutes ses amarres culturelles et à s'autocritiquer sans pour autant se dénigrer ; le savoir dialoguer et le savoir négocier ; la capacité de cerner et d'analyser les problèmes relationnels et, impliquées par cette dernière, les connaissances des valeurs, des règles de vie communes et des usages qui unifient une collectivité ; la faculté d'adaptation et la possibilité de se projeter dans le passé comme dans l'avenir sans se figer ni se renier ; la résistance au conformisme ; le sentiment de responsabilité personnelle ; la conscience de ses défauts et de ses qualités ; le sens de ses propres limites ; la possibilité de gérer les tensions engendrées par des injonctions incompatibles ; le sens de l'opportunité d'afficher ressemblances ou dissemblances, enfin l'estime de soi et la confiance en soi⁸, qui se forgent tout au long de la vie au contact des autres⁹.

Les échanges épistolaires relevant de l'expérience esthétique concernent des individus dont les sentiments d'appartenance, et les identités culturelles momentanées qui leur correspondent peuvent être plus ou moins dissemblables. Lorsque les correspondants abordent certains sujets en rapport étroit avec ces identités, des sujets qui concernent au premier chef l'éthique, la politique, la religion, l'art – autant de domaines qui suscitent des sentiments d'appartenance ou incitent à déployer des stratégies identitaires –, il arrive que les différences s'accroissent aux dépens des ressemblances, engendrant des tensions, entraînant des conflits, provoquant des ruptures. Mais ces tensions peuvent être minimisées, ces conflits, apaisés, ces ruptures, évitées si les individus sont pourvus de compétences interculturelles. Ce sont notamment ces dernières qui permettent de poursuivre le dialogue épistolaire, de préserver le plaisir constitutif de l'expérience esthétique, d'affermir et d'approfondir la relation qui est l'une des sources de ce plaisir.

⁸ Le philosophe Charles Pépin, dans un essai récent (*La confiance en soi*, Paris, Éditions Allary, 2018), distingue cette estime, qui est l'opinion de soi-même, et cette confiance, qui est la capacité de se lancer dans l'action. Pour préserver la première, il se peut que l'on se garde d'entreprendre, et, pour oser, il ne faut pas nécessairement se priser haut.

⁹ Altay A. Manço, *Compétences interculturelles des jeunes issus de l'immigration. Perspectives théoriques et pratiques*, Paris, L'Harmattan, 2002 ; Jean-Louis Dumortier et Christine Bister, *Enseigner la lecture littéraire dans une perspective d'éducation interculturelle*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2019.

Je tenterai de saisir les compétences interculturelles en œuvre dans la correspondance que George Sand et Gustave Flaubert ont entretenue pendant dix ans, de 1866 à 1876, année du décès de Sand. Certes, les ancrages culturels des deux épistoliers ne sont pas tout différents, certes les identités culturelles qu'ils affichent et construisent dans leur échange de lettres ne sont pas de celles dont la dissemblance est particulièrement lourde de menaces de tension, de conflit, de rupture. Mais qui a dit que les conduites interculturelles n'étaient souhaitables que dans le cas de rencontres à haut risque entre des personnes imprégnées de cultures très dissemblables ? C'est le brassage récent des populations, c'est la pluralité culturelle résultant des migrations, ce sont les dangers antithétiques du communautarisme et du jacobinisme culturels, c'est l'épineuse question de l'identité collective qui font aujourd'hui de l'éducation interculturelle une urgence et qui la font concevoir comme une réponse aux difficultés que pose l'intégration *des étrangers*. Mais ces difficultés ne sont qu'une des saillies d'un problème politique beaucoup plus vaste : celui de l'adhésion commune aux valeurs, aux principes, aux pratiques qui conditionnent le vivre ensemble selon un idéal démocratique. Ce problème existe depuis que l'enseignement public a été pensé comme fondement de la démocratie et que l'on s'est attaché à en faire bénéficier de plus en plus d'enfants et d'adolescents, mais les efforts pour le résoudre ont été triplement contrariés. D'abord par quantité d'illusions sur les poids respectifs de l'enseignement scolaire et de l'éducation extrascolaire, celle-ci l'emportant largement sur celle-là depuis la révolution culturelle des années 1960 et « l'essor d'un individualisme critique et revendicatif inclinant au repli sur la sphère de l'intime¹⁰ ». Ensuite par les résistances corporatistes à la révision des programmes que rendait indispensable la massification scolaire : conçus pour la sélection – et la reproduction – d'une élite intellectuelle issue dans son immense majorité de milieux privilégiés, ils n'ont jamais été revus de fond en comble compte tenu d'un idéal d'égalité d'accès aux études longues et de chances de les réussir. Enfin par le refus d'exhiber en classe la diversité culturelle en prétextant le respect des différences et les risques inhérents au dévoilement des inégalités dues au hasard de la naissance. Je suis porté à penser que les chances de succès d'une éducation interculturelle s'accroissent si ceux qui doivent en être les bénéficiaires sont d'abord

¹⁰ Jean-Louis Dumortier, « Formation littéraire des enseignants et dialogue interculturel en Belgique francophone », dans Viviane Devrièsère et Marina Geat (dir.), *L'interculturel. Quels défis et problématiques aux niveaux européen et international*, Rome, Roma TrE-Press, 2020, p. 108.

sensibilisés à des différences d'identité culturelles relativement modestes et qui concernent des autochtones.

Il s'agit ici de deux personnes de nationalité française, issues de couches sociales supérieures¹¹, écrivains l'une comme l'autre, l'une comme l'autre nanties d'un solide capital culturel et social, indépendantes au surplus du pouvoir politique, ce qui n'est pas sans importance à une époque où le champ littéraire est en voie d'autonomisation et où les relations sont parfois électriques entre les écrivains à la solde du pouvoir impérial et les autres¹² : incontestablement, ça ne fait pas de ces personnes des étrangers.

Au demeurant, Sand est une républicaine démocrate, imprégnée de catholicisme social, marquée par l'idéal qui avait inspiré la révolution de 1830 et très active lors de celle de 1848, dont les résultats la déçoivent amèrement ; Flaubert, de dix-sept ans son cadet, est, pour sa part, partisan d'une aristocratie lettrée – un gouvernement « de mandarins », disait-il, une « lettrocratie » dirait-on aujourd'hui – et farouchement hostile à un socialisme mâtiné de christianisme ; il ne prendra aucune part aux événements politiques qui donneront naissance à l'éphémère Deuxième

¹¹ Née Aurore Dupin de Francueil, en 1804, Sand est la fille d'un officier apparenté à l'illustre maréchal de Saxe et d'une Parisienne de basse naissance, épousée en secret. Prématurément veuve, la mère d'Aurore abandonne l'éducation de sa fille à son aristocratique belle-mère, avec qui elle ne s'entend pas. Aurore reçoit alors d'un précepteur une instruction moins étriquée que celle des filles de bonne famille puis elle fréquente une institution religieuse huppée où elle traverse une crise mystique. Revenue chez sa grand-mère paternelle, elle fait jaser par ses comportements d'adolescente non conformiste et son aïeule songe à la marier rapidement. Le décès de madame Dupin aura fait d'elle une assez riche héritière quand elle épouse, à dix-huit-ans, le fils illégitime mais reconnu d'un baron, dont elle ne tarde pas à se déprendre pour conquérir son indépendance pécuniaire et pour imposer sa personnalité marginale dans le journalisme puis la littérature. Flaubert, qui voit le jour en 1821, est, lui, issu d'une famille de notables rouennais : père chirurgien en chef à l'Hôtel-Dieu de la ville et mère fille de médecin. Après le bac, il entreprend sans enthousiasme des études de droit que des crises d'épilepsie lui donnent l'occasion d'abandonner pour se consacrer, nanti d'un modeste héritage, à la littérature. Son anticonformisme n'est probablement pas moindre que celui de Sand, mais assurément n'a-t-il pas dû, comme elle, vaincre des préjugés sexistes pour s'affirmer. C'est peut-être pour cela que, dans leur maturité respective, il sera beaucoup plus enclin qu'elle à se distinguer en radicalisant des opinions négatives sur l'état de la société, voire sur l'humanité en général : c'est quand on n'est jamais monté au feu qu'on fait briller les boutons de l'uniforme... Au demeurant, ni l'un ni l'autre ne sont contraints d'exercer un métier sans rapport avec leur art pour pouvoir pratiquer celui-ci, mais aucun des deux ne peut vivre sans se soucier des revenus pécuniaires de ses œuvres, quoiqu'ils s'accordent à penser que l'argent ne saurait être la juste récompense de la création artistique.

¹² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 75-163.

République, mais, a posteriori, il en dépècera féroce­ment les acteurs dans *L'éducation sentimentale* (1869). Sand est une femme émancipée de sa condition, qui n'a renoncé ni à l'amour, ni aux enfants, ni à une carrière et qui, par exception¹³, a connu, sur chacun des panneaux de ce triptyque, bien plus de succès que Flaubert, qui a tout sacrifié à l'art. Elle a pu conjugu­er sensualité et sentimentalité¹⁴ et il est tôt devenu, une sorte de moine cynique à l'esprit voluptueux¹⁵. Elle est aussi à l'aise dans le cercle de famille que dans le monde quand il préfère vivre en vieux garçon reclus¹⁶. Elle persiste à croire au progrès social alors qu'il n'a aucune illusion quant à l'amélioration de l'humanité. Elle écrit comme elle respire, elle écrit d'abondance tandis qu'il peine pendant des années pour ciseler un roman. Toutes ces dissemblances, résultats de l'éducation familiale, de l'instruction (para)scolaire, de la fréquentation de certains milieux surtout, toutes ces dissemblances d'ordre culturel donc auraient pu affecter leur relation épistolaire. Cela n'a nullement été le cas et le fait me paraît explicable, en partie tout au moins, par les compétences interculturelles des épistoliers.

Alphonse Jacobs, qui a, en 1981, procuré une édition scientifique de la correspondance entre Sand et Flaubert, aujourd'hui épuisée¹⁷, et Danielle Bahiaoui, secrétaire générale des Amis de George Sand, qui a tout récemment préfacé celle, publiée en format de poche, à laquelle je ferai référence étant donné sa disponibilité¹⁸, ont tous les deux signalé les divergences de

¹³ Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 304-310.

¹⁴ Avec Casimir Dudevant, son très tôt décevant mari, et ses amants successifs : Stéphane de Grandsagne, Jules Sandeau, Alfred de Musset, le médecin Pagello, l'avocat Michel de Bourges, l'acteur Bocage, Frédéric Chopin, le graveur Alexandre Manceau, entre autres qui n'ont fait que passer...

¹⁵ Amour de jeunesse impossible ? Relations éphémères ou orageuses avec des maitresses aspirant au mariage ? Horreur de la paternité ? Séquelles d'une maladie vénérienne contractée lors de son voyage en Orient (1849-1851) ? Difficulté à quitter le travail d'écriture et à s'y replonger ? Emprise des stéréotypes sexistes de l'époque ? Gêne pécuniaire peu compatible avec l'entretien d'une épouse ? Tout cela peut concourir à expliquer que Flaubert soit devenu une sorte de saint Antoine résistant aux tentations de la volupté.

¹⁶ Quitte à avouer plus d'une fois à Sand qu'il envie le bonheur simple de son fils, heureux en ménage, et les joies que la petite fille de ce dernier procure à sa grand-mère.

¹⁷ Gustave Flaubert et George Sand, *Correspondance*, texte édité, préfacé et annoté par A. Jacobs, Paris, Flammarion, 1981.

¹⁸ *Tu aimes trop la littérature, elle te tuera. Correspondance George Sand-Gustave Flaubert*, Préface de Danielle Bahiaoui, Le Passeur, 2018. Les numéros qui suivent les citations renvoient à la pagination de cette édition, qui respecte la graphie des épistoliers, sans que soient signalées, comme dans celle procurée par Jacobs, les (nombreuses) entorses à l'orthographe. Je prends le parti de rétablir les graphies aujourd'hui correctes, mais je ne

vues entre les deux épistoliers. Celle-ci a tout bonnement mis leur entente au compte de ces affinités qui défient la raison ; celui-là l'a expliquée par une commune sensibilité qui a trouvé à s'épancher dans une relation où l'instinct maternel de Sand¹⁹ a rencontré le besoin de confiance et d'épanchement d'un Flaubert que tous les spécialistes s'accordent à dire tiraillé entre expansion et rétention, lyrisme et impassibilité, idéalisme flamboyant et réalisme désespéré.

Inclination à comprendre et à protéger, là ; aspiration, ici, à une reconnaissance empreinte de tendresse : je ne conteste ni ceci ni cela en attirant moi-même l'attention sur les manifestations des compétences interculturelles que l'on trouve dans la correspondance. Il y a dans ces compétences-là – il y a dans toute compétence²⁰ – une composante affective intimement mêlée à la composante cognitive et qui devrait retenir d'envisager leur mise en œuvre comme une opération relevant toujours d'une stratégie rationnelle de désamorçage de conflits, manifestes ou redoutés.

En certains cas, on peut parler assurément de stratégie interculturelle délibérée dans les interactions, mais, dans ces cas-là, la conscience des tensions inhérentes à la diversité culturelle, l'analyse de la situation de communication, la recherche de solutions aux problèmes satisfaisantes pour tous les acteurs concourent à faire sortir l'échange de la sphère de l'expérience esthétique. Or, ici, je soutiens que nous sommes au cœur de cette sphère-là, que Sand et Flaubert se sont écrit par plaisir, pour le plaisir et je n'en veux pour témoignage que les reproches pleins d'aménité qu'ils

change rien à la ponctuation ni à l'utilisation des majuscules. Les italiques ne sont jamais de mon fait. Elles apparaissent dans l'édition à laquelle je me réfère et correspondent à des mots soulignés par les épistoliers.

¹⁹ Bon nombre de ses amants ont été des hommes plus jeunes qu'elle, et elle-même fut, pour son fils Maurice, sa bru et sa petite-fille Aurore, une mère, une belle-mère et une grand-mère très attentionnées.

²⁰ Le terme a été exporté du management des entreprises dans bien des secteurs de l'activité (dont celui de l'éducation) et il a été rapidement associé à une idéologie ultralibérale où la mise en avant des responsabilités d'un agent flexible et capable d'initiative masque l'inhumanité d'une économie de marché régie par le profit. Or maintes recherches sur les compétences ont révélé que l'aptitude à mobiliser les ressources appropriées aux situations problématiques n'est rien sans l'inclination à les mobiliser, que cette inclination est elle-même liée au fait que certaines de ces ressources sont d'ordre psycho-socio-affectif et que leur mise en œuvre est susceptible de bénéfice de cet ordre-là : je suis porté à résoudre un problème en utilisant mes acquis parce qu'en le résolvant je (me) donne une image positive de moi-même, ou je renforce celle qui existe déjà, dans mon esprit ou dans celui de tiers.

s'adressent quand l'un tarde à écrire à l'autre²¹. Mais ce plaisir-là est advenu, ce plaisir-là a persisté, ce plaisir-là s'est avivé *notamment* parce que les épistoliers avaient – ou ont développé grâce à des affinités de cœur – des compétences qui ont évité l'affrontement, le durcissement de leurs identités culturelles respectives et en ont permis l'enrichissement réciproque.

Je vais donc m'attacher à épingle (ce que je pense pouvoir considérer comme) des manifestations de compétences interculturelles dans les échanges épistolaires entre Sand et Flaubert. Dans telle sorte d'interaction, ces manifestations sont exclusivement d'ordre verbal, d'ordre scriptural plus exactement, car les tensions résultant des différences d'identités culturelles ne peuvent être ni réduites ni exacerbées par les phénomènes paraverbaux (ton, volume de la voix, variation du débit...) ou non verbaux (mimiques, gestes, postures, déplacements...) inhérents aux énoncés oraux.

Dans le cas de la relation entre Sand et Flaubert, ni l'un ni l'autre n'était tenaillé par le besoin d'exhiber et de faire valoir des appartenances ou des désirs d'appartenance à des groupes existants – des coteries, des écoles, des chapelles, des partis... – entrant dans un rapport de concurrence, que ce soit dans le champ politique ou dans le champ artistique, entre autres. Un tel besoin, c'est bien connu, provoque généralement une crispation individuelle sur les opinions qui donnent à ces groupes leur assise idéologique, des opinions dont le partage vaut pour condition d'accueil ou pour certificat de participation. Flaubert est une espèce d'électron libre en art²² et il se tient à l'écart des affaires de la Cité, qui le dégoutent parce que soumises à la dictature du nombre²³. Au moment où commence son dialogue épistolaire avec Sand, celle-ci a pris ses distances envers les

²¹ J'épingle, entre des dizaines d'exemples : « Je n'ai pas de vos nouvelles depuis longtemps. Je m'ennuie de vous » (F. à S., 06.01.67 : 124) ; « Je suis inquiète de n'avoir pas de tes nouvelles [...] » (S. à F., 12.09.67 : 174) ; « *Je ne trouve pas ça gentil*. Point de nouvelles depuis bientôt deux mois !!! Pourquoi ? Je commence à être inquiet » (F. à S., 03.12.67 : 184). « Où es-tu à présent, mon cher troubadour ? Je t'écris encore boulevard du Temple, mais peut-être as-tu pris possession de ton délicieux logement. Je ne sais pas l'adresse bien que j'aie vu la maison, le local et la vue. (S. à F. 05.10.69 : 287). « Il y a bien longtemps que je suis sans nouvelles de mon vieux troubadour » (S. à F. 20.05.70 : 344). « Pourquoi pas de lettres ? Vous n'avez donc pas reçu les miennes envoyées de Dieppe ? Êtes-vous malade ? vivez-vous encore ? qu'est-ce que ça veut dire ? » (F. à S. 24.04.71 : 380).

²² « [...] je m'abîme le tempérament à tâcher de n'avoir pas d'école ! A priori, je les repousse toutes. » (601)

²³ « Le premier remède serait d'en finir avec le suffrage universel, la honte de l'esprit humain. Tel qu'il est constitué, un seul élément prévaut au détriment de tous les autres : le Nombre domine l'esprit, l'instruction, la race, et même l'argent, qui vaut mieux que le Nombre. » (403)

collectivités dont elle a fait partie : d'une part, le cénacle républicain romantique fréquenté par une bohème de luxe internationale²⁴, d'autre part, les associations socio-démocratiques que lui a fait découvrir son amant-avocat Michel de Bourges et en faveur desquelles elle a milité lors de la révolution de 1848²⁵.

Ce n'est pas que Flaubert ou Sand cultivent un solipsisme radical, mais ils adhèrent l'un et l'autre à des communautés *idéales* plutôt qu'à des groupes institués en lutte pour l'hégémonie : une aristocratie de l'esprit férue d'art pour l'art dans le cas de Flaubert, une démocratie éclairée éprise d'art social dans celui de Sand. Leurs affiliations sont diamétralement opposées, mais ce ne sont pas des affiliations à des microcosmes sociaux en situation de rivalité et, incontestablement, l'exercice de leurs compétences interculturelles n'est pas obéré par le souci d'occuper une place ou de tenir un rang au sein de quelque communauté susceptible de protéger, voire d'avantager ses membres, et qui, en tout cas, satisfait plus ou moins le désir d'appartenance qui travaille tout individu. L'un comme l'autre ont assez de confiance en eux-mêmes, l'un et l'autre ont reçu suffisamment de reconnaissance sociale²⁶ pour n'avoir pas à se conformer à la ligne de coterie artistiques ou de familles politiques, pour pouvoir se dispenser de ces témoignages d'allégeance qui sclérosent les identités culturelles. Flaubert est peu enclin à fréquenter, à Paris, les lieux où se forge la mentalité partisane. Quant à Sand, plus « mondaine » que son ami, elle s'abstient, pour sa part, de séjourner dans la capitale en raison même de la difficulté d'y échapper au sectarisme :

²⁴ Liszt, Lamennais, Arago, Meyerbeer, Heine, Sue, Mickiewicz, Chopin...

²⁵ Mise en relation par Liszt avec Lamennais, par Michel de Bourges avec Pierre Leroux, Sand s'est imprégnée d'un socialisme qui se revendique du message du Christ et d'un humanitarisme fondé sur l'idée de la perfectibilité de tout individu. Quand éclate la révolution, en février 1848, elle veut servir la République et répandre en province l'idéal de fraternité et de justice sociale qui animait les plus progressistes de ses dirigeants. Trois mois plus tard, constatant que les rênes du pouvoir républicain sont tenues par une bourgeoisie farouchement hostile au partage, elle se retire dans sa propriété de Nohant. (Michel Winock, *Les voix de la liberté. Les écrivains engagés au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 235-246 et 341-346).

²⁶ Sand est un écrivain à succès depuis la parution de ses analyses romanesques de la condition féminine (*Indiana*, 1832, *Leila*, 1833, *Mauprat*, 1837), elle s'est fait un nom au théâtre et elle collabore à différents organes de presse où sa signature est devenue prestigieuse. La notoriété de Flaubert est moindre, mais *Madame Bovary* (1857) puis *Salammbo* (1862) ont fait de lui un auteur en vue, un styliste provocateur capable de flamboyer dans des genres très différents.

Paris ne m'appelle point. Mon cœur y a des affections que je ne veux pas froisser en me trouvant en désaccord avec les idées. Il est impossible qu'on ne se lasse pas de cet esprit de parti ou de secte qui fait qu'on n'est plus français, ni homme, ni soi-même. On n'a pas de pays, on est d'une Église ; on fait ce que l'on blâme pour ne pas manquer à la discipline de l'école. Moi je ne peux pas me disputer avec ceux que j'aime et je ne sais [pas] mentir. J'aime mieux me taire. (427)

Il s'agit là, incontestablement, d'une de ces « conduites d'évitement » dont Altay A. Manço dit qu'elles « permettent de défendre, de manière provisoire et partielle, l'intégrité de l'identité [...] »²⁷, mais qu'il stigmatise en les qualifiant de « comportements de déréalisation »²⁸. C'est un jugement négatif que je n'avaliserai pas, car j'inclus dans les compétences interculturelles la capacité de saisir l'occasion propice de mettre en question des identités culturelles momentanées différentes et la conscience corollaire du risque de les figer au sein de collectivités soudées par des identités collectives prétendument immuables. L'esprit d'interculturalité étouffe en des compagnies dont quelque credo fait l'unité, car les différences s'y exaspèrent plus fréquemment que n'y prospère le souci de chercher ce qui unit malgré elles, et les possibilités s'y amenuisent de relâcher ses amarres culturelles pour être attentif à celles d'autrui. On peut taxer de lâcheté ou de facilité le refus de fréquenter les Églises, quelles qu'elles soient, car on ne s'expose pas à la déception de n'y pouvoir manifester son identité culturelle, pas plus qu'au danger d'en forcer les traits. Mais on peut penser également que ce n'est pas dans un cercle de convaincus, voire de zélotes, ni lors d'un débat entre partisans que fleurissent les chances d'enrichissement culturel réciproque.

Dans l'échange épistolaire, ces chances-là s'accroissent si les épistoliers construisent réciproquement des images d'eux-mêmes et de leur correspondant qui ne menacent pas la face d'autrui tout en préservant la leur, ce qui peut se faire de bien des manières. On sait toute l'importance que Goffman²⁹ a reconnue au travail de « figuration » (*face work*, élaboration des présentations de soi et d'autrui) dans la réussite des interactions verbales. Sand et Flaubert y excellent en s'avouant réciproquement, à plusieurs reprises, n'avoir pas une bien haute estime d'eux-mêmes, en se gardant de faire prévaloir leurs idées ou leurs pratiques, en manifestant respect et intérêt pour leurs différences respectives et en exaltant leur

²⁷ Altay A. Manço, *Compétences interculturelles des jeunes issus de l'immigration. Perspectives théoriques et pratiques*, op. cit., p. 75.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

correspondant avant de manifester une incompréhension ou de s'autoriser un reproche.

C'est dès les tout premiers échanges que les deux écrivains brossent, par petites touches, des autoportraits et des portraits de leur destinataire qui les mettent l'un comme l'autre à l'abri du soupçon de condescendance et les assurent d'une estime partagée. J'épingle entre autres, de Sand à Flaubert, qui l'a hébergée chez lui à la fin d'août 1866 :

Je suis vraiment touchée du bon accueil que j'ai reçu dans votre milieu de chanoine, où un animal errant de mon espèce est une anomalie qu'on pouvait trouver gênante. Au lieu de ça, on m'a reçue comme si j'étais de la famille et j'ai vu que ce grand savoir-vivre venait du cœur. [...] tu es un brave garçon, tout grand homme que tu es [...] votre maison, votre jardin, votre *citadelle*, c'est comme un rêve, et il me semble que j'y suis encore. (72)

Tout en remerciant Flaubert et en louant ses qualités de cœur, l'invitée manifeste sa sensibilité au milieu de vie de son hôte. Ce milieu allant souvent de pair avec un *modus vivendi*³⁰, elle glisse, dans une relative, l'expression d'une différence avec le sien, en prenant avec ce dernier une distance moqueuse (« un animal errant de mon espèce ») : la diversité culturelle – car il n'est rien de plus culturel qu'une façon de vivre – est d'entrée de jeu pointée, mais avec beaucoup de délicatesse.

Quelques semaines plus tard, Sand toujours, à propos de *Madame Bovary*, qui avait, comme on sait, valu à l'auteur un procès pour outrage aux mœurs et attentat à la religion :

Vous êtes un être très à part, très mystérieux, doux comme un mouton avec tout ça. J'ai eu de grandes envies de vous questionner, mais un trop grand respect de vous m'en a empêchée, car je ne sais jouer qu'avec mes propres désastres, et ceux qu'un grand esprit a dû subir pour être en état de produire, me paraissent choses sacrées qui ne se touchent pas brutalement ou légèrement. Sainte-Beuve, qui vous aime pourtant, prétend que vous êtes affreusement vicieux. Mais peut-être qu'il voit avec des yeux un peu salis. [...] Moi je présume que l'homme d'intelligence peut avoir de grandes curiosités. Je ne les ai pas eues, faute de courage, j'ai mieux aimé laisser mon

³⁰ Le mot grec *ethos*, dont Aristote a fait un des trois piliers de la persuasion désigne à la fois la manière de vivre, l'apparence physique *et l'habitat*, tous trois devant concourir à susciter la confiance en la personne de l'orateur. Dans un essai récent intitulé *George Sand à Nohant* (Paris, Éditions du Seuil, 2018), l'historienne Michelle Perrot évoque les styles de vie successifs de l'écrivaine à partir des transformations qu'elle fait subir à l'ancestrale propriété berrichonne héritée de sa grand-mère : l'aménagement de l'espace occupé *est* un mode d'être au monde.

esprit incomplet. Ça me regarde et chacun est libre de s'embarquer sur un grand navire à toutes voiles ou sur une barque de pêcheur. (77)

L'épistolière aborde ici le sujet très épineux des mœurs de son correspondant, dissolues selon un ouï-dire. Mais elle le fait avec un tact extrême : en protestant de son respect pour la vie privée de Flaubert, en mettant en doute la fiabilité de son informateur, en excusant d'avance, au nom de « l'intelligence », les libertés qu'aurait prises son destinataire envers la morale et en usant d'une métaphore qui dénigre ses propres audaces... lesquelles ne furent pourtant pas dérisoires.

Dans les réponses de Flaubert à ces deux lettres, je relève :

On ne fait que parler de vous depuis votre départ. Car vous avez extrêmement plu à tout le monde. C'est comme ça ! on ne tient pas contre l'irrésistible et involontaire séduction de votre personne. (73)

Peut-on faire en si peu de mots portrait plus flatteur ? Adroitement le portraitiste se fond dans sa maisonnée, donnant à son propos le poids du consensus, et il présente le charme (« irrésistible ») de son invitée comme un pouvoir inné (« involontaire »). Quant à ce qu'il dit de lui-même, ce n'est rien moins qu'un éloge :

Moi « un être mystérieux » ! chère maître³¹, allons donc ! je me trouve au contraire d'une platitude écoeurante et je suis parfois bien ennuyé du bourgeois que j'ai sous la peau. Sainte-Beuve, entre nous, ne me connaît nullement quoi qu'il dise.

Je vous jure même (par le sourire de votre petite fille), que je sais peu d'hommes moins « vicieux » que moi. J'ai beaucoup rêvé et très peu exécuté. Ce qui trompe les observateurs superficiels c'est le désaccord qu'il y a entre mes sentiments et mes idées. Si vous voulez ma confession, je vous la ferai tout entière. (79)

Des centaines de fragments d'images comme celles-là émaillent la correspondance et entretiennent la confiance que les épistoliers peuvent avoir l'un dans l'autre. Par exemple, quatre ans après les premiers échanges suivis, Sand relate à Flaubert ce qui se dit de lui dans son cercle de famille :

³¹ « Maître », dans cette acception, est un mot épïcène, et l'accord de l'adjectif avec le genre grammatical eût été possible. On peut penser qu'en optant pour l'accord selon le sexe de la personne à laquelle il donne du « maître », Flaubert rend hommage au nom que s'est choisi Aurore Dupin et à l'apparence androgyne par laquelle elle s'est singularisée à ses débuts dans le journalisme et la littérature.

Il est plus grand et plus gros que la moyenne des êtres. Son esprit est comme lui, hors des proportions communes. En cela, il a du Victor Hugo au moins autant que du Balzac, mais il a le goût et le discernement qui manquent à Hugo, et il est artiste, ce que Balzac n'était pas. [...] Il n'est pas à la taille du public qui veut manger par petites bouchées, et que les gros morceaux étouffent. Mais le public ira à lui quand il aura compris. – Il ira même assez vite, si l'auteur *descend* à vouloir être bien compris. (313)

Comment réagit celui dont l'épistolière fait l'éloge avant de l'engager à se faire mieux comprendre ?

Quelle *chouette* lettre vous m'avez écrite avant-hier ! Mais votre amitié vous aveugle, chère bon maître ! Je n'appartiens pas à la famille de ceux dont vous parlez. Moi qui me connais, je sais ce qui me manque ! et il me manque énormément !

À quoi bon faire des concessions ? pourquoi se forcer ? Je suis bien résolu, au contraire, à écrire désormais pour mon agrément personnel, et sans nulle contrainte. Advienne que pourra ! (315)

L'auteur de *Madame Bovary* se défend d'être à la hauteur du compliment, mais la conscience qu'il manifeste de ses carences ne tempère pas sa résistance à la suggestion que lui fait Sand de se mettre à portée d'entendement d'un plus large public. De manière générale en effet, le refus d'une image trop flatteuse de moi, le sens autocritique inclus dans les compétences qui me permettent d'entendre quelqu'un faire état d'une identité culturelle différente de la mienne sans me hérissier et de comprendre cette différence sans hiérarchiser les attachements qui concourent à forger le sentiment d'identité d'autrui et le mien n'impliquent pas que je renonce à ma propre identité et que je rompe les amarres auxquelles elle tient.

Deux années plus tard encore, à Flaubert vitupérant une époque dépourvue de sensibilité artistique qui fait de la littérature une marchandise, Sand écrira :

[...] Moi je crois que dans cinquante ans je serai parfaitement oubliée et peut-être durement méconnue. C'est la loi des choses qui ne sont pas de premier ordre et je ne me suis jamais crue de premier ordre. Mon idée a été plutôt d'agir sur mes contemporains, ne fût-ce que sur quelques-uns et de leur faire partager mon idéal de douceur et de poésie. J'ai atteint ce but jusqu'à un certain point, j'ai fait du moins pour cela tout mon possible, je le fais encore et ma récompense est d'en approcher toujours un peu plus près. Voilà pour moi ; mais, pour toi, le but est plus vaste, je le vois bien, et le succès plus lointain. Alors, tu devrais te mettre plus d'accord avec toi-même en étant plus calme et plus content que moi. Tes colères d'un moment sont

bonnes. Elles sont le résultat d'un tempérament généreux et comme elles ne sont ni méchantes, ni haineuses, je les aime ! Mais ta tristesse, tes semaines de spleen, je ne les comprends pas et je te les reproche. [...] (485)

Réponse :

[...] N'allez pas croire que je compte « sur la Postérité pour me venger de l'indifférence de mes contemporains ». J'ai voulu dire seulement ceci : quand on ne s'adresse pas à la Foule, il est juste que la Foule ne vous paye pas. [...] Je ne suis pas *sûr* du tout d'écrire de bonnes choses, ni que le livre que je rêve maintenant puisse être bien fait. Ce qui ne m'empêche pas de l'entreprendre. [...] (488)

À l'autocritique de son amie, assortie d'une opinion admirative sur ses ambitions à lui, l'une et l'autre rendant acceptables l'aveu d'incompréhension et l'expression du reproche, Flaubert ne réagit toujours pas en se rengorgeant : s'il ne conteste pas Sand en la rassurant sur la postérité de son œuvre à elle, il dit ne pas compter lui-même sur l'admiration des générations à venir et douter de la valeur de ses propres écrits. C'est modestie pour modestie. Mais cela n'empêche pas les deux épistoliers de se hisser de concert, à l'occasion, sur le pavois des purs artistes où ne peuvent monter ni les écrivains qui plastronnent, qui ont une mentalité d'épiciers ou qui abandonnent leur indépendance en lapant la gamelle que le pouvoir politique remplit de subsides. Sand et Flaubert gommant pour ce faire leurs différences de genre, d'âge et de notoriété en se donnant l'un à l'autre du « vieux troubadour », expression par laquelle ils se revendiquent, non sans un brin d'autodérision d'un idéal artistique en voie de disparition³² et ils cultivent leur commune différence. Sand à Flaubert :

[...] Je trouve que les [écrivains] étrangers font mieux que nous. Ils ne posent pas, et nous, ou nous nous drapons, ou nous nous vautrons. Le Français n'a plus de milieu social, il n'a plus de milieu intellectuel.

³² En littérature, en peinture, en architecture, en sculpture et dans les arts décoratifs, le « style troubadour », apparu lors de la Restauration en réaction au néo-classicisme du Premier Empire, figure un Moyen Âge idéalisé. Une cinquantaine d'années plus tard, sous le Second Empire, le style troubadour est devenu académique et a complètement perdu son pouvoir de contestation. En s'appelant l'un l'autre « *vieux troubadour* », Flaubert et Sand prennent leurs distances avec la vénalité de certains de leurs confrères (ce qui ne leur est pas *trop* difficile, vu leur situation socio-économique relativement confortable), et, surtout, ils communient dans le souvenir d'un romantisme flamboyant qu'elle a connu à ses débuts dans le monde des Lettres et qui a inspiré les premiers essais de son cadet.

Je t'en excepte, toi qui te fais une vie d'exception, et je m'en excepte à cause du fonds de bohème insouciant qui m'a été départi. Mais moi, je ne sais pas soigner et polir, et j'aime trop la vie, je m'amuse trop à la moutarde et à tout ce qui n'est pas le dîner, pour être jamais un littéraire. [...] Toi, troubadour enragé, je te soupçonne de t'amuser du métier plus que tout au monde. Malgré ce que tu en dis, il se pourrait bien que *l'art* fût ta seule passion, et que ta claustration, sur laquelle je m'attendris comme une bête que je suis, fût ton état de délices. Si c'est comme ça, tant mieux, alors, mais avoue-le pour me consoler. (237)

Sand, écrivaine à succès désireuse d'avoir une influence positive sur son public, pratiquant avant la lettre une sorte de littérature « réparatrice »³³, est consciente que Flaubert appartient à un autre cercle artistique, idéal, qu'elle place plus haut que le sien. Mais tout en l'exaltant, lui, elle met en évidence ce qui les rassemble en dépit de leur différence : ils ne sont ni poseurs, ni rampants et c'est sur fond de cette similitude qu'elle fait état de leur dissemblance, dont elle émousse les arêtes vives en témoignant de sa sollicitude. Au demeurant, elle ne reniera jamais son appartenance personnelle à la sphère des écrivains sociaux, elle ne renoncera ni à écrire pour consoler et pour encourager, ni à inciter son ami à être moins négatif, plus attentif à l'impact moral de ses œuvres et pas seulement soucieux de leur perfection formelle. Six mois avant que la mort ne mette fin à leurs échanges, en décembre 1875, elle lui écrit encore :

[...] Je n'ai pas de conseils littéraires à te donner, je n'ai pas de jugement à formuler sur les écrivains tes amis dont tu me parles [...], je crois qu'ils ont plus d'étude et de talent que moi. Seulement, je crois qu'il leur manque et à toi surtout, une vue bien arrêtée et bien étendue sur la vie. [...] L'art n'est pas seulement de la critique et de la satire. Critique et satire ne peignent qu'une face du vrai. Je veux voir l'homme tel qu'il est. Il n'est pas bon ou mauvais. Il est bon et mauvais. [...]

Il me semble que ton école ne se préoccupe pas du fond des choses et qu'elle s'arrête trop à la surface. À force de chercher la forme, elle fait trop bon marché du fond. Elle s'adresse aux lettrés. Mais il n'y a pas de lettrés proprement dits. On est homme avant tout. On veut trouver l'homme au fond de toute histoire et de tout fait. Ça a été le défaut de *L'Éducation sentimentale* à laquelle j'ai tant réfléchi depuis, me demandant pourquoi tant d'humeur contre un ouvrage si bien fait et si solide. Ce défaut c'était l'absence d'*action* des personnages sur eux-mêmes. Ils subissaient le fait et ne s'en emparaient jamais. Eh bien, je crois que le principal intérêt d'une histoire, c'est ce que tu n'as pas voulu faire. À ta place, j'essaierais le contraire. (597-8)

³³ Alexandre Geffen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.

Ce fragment fourmille de phénomènes discursifs qui manifestent les compétences interculturelles de l'épistolière. Je dis « phénomènes » plutôt que « procédés discursifs » pour ne pas donner à penser que Sand est stratégique, qu'elle manœuvre en vue d'un accord entre Flaubert et elle sur l'art romanesque qu'ils conçoivent et pratiquent différemment. Après une petite dizaine d'années d'échanges où cette conception et cette pratique sont plusieurs fois revenues sur le tapis, elle ne doit plus se faire d'illusion sur la possibilité de négocier un compromis et il ne s'agit, dans cette lettre comme dans beaucoup d'autres, que d'affirmer avec tact une divergence de vues et de conduites qui devrait nourrir la réflexion de son correspondant.

Ce qui me frappe d'abord, c'est le contraste entre la protestation initiale (« Je n'ai pas de conseils littéraires à te donner ») et la suggestion finale (« À ta place, j'essaierais le contraire »). Inconséquence, incontestablement, mais les chances de succès de l'interculturalisation peuvent s'accroître si les personnes concernées prennent le soin d'affirmer qu'elles respectent le « territoire » de l'autre, c'est-à-dire « l'espace matériel ou immatériel que l'acteur considère comme inviolable³⁴ ». Font incontestablement partie du territoire d'un artiste ses idées sur l'art et le traitement du matériau artistique qui en découle. Ce que je remarque ensuite, c'est l'adoption d'un profil bas (« je crois qu'ils ont plus d'étude et de talent que moi ») qui édulcore un jugement de carence (« je crois qu'il leur manque et à toi surtout, une vue bien arrêtée et bien étendue sur la vie. »). C'est encore l'énonciation de ce profil et de ce jugement selon une posture qui évite l'excès d'assertivité (« je crois que... je crois que... » et, plus loin, « Il me semble que... »). C'est aussi la portée générale du jugement, qui n'affecte pas que Flaubert (« les écrivains tes amis dont tu me parles », ensuite « ton école ») encore qu'il le concerne au premier chef (« et à toi surtout »). C'est également le refus de soutenir une opinion radicalement opposée à celle de l'interlocuteur et la désignation d'un « juste milieu » (« L'art n'est pas seulement de la critique et de la satire. Critique et satire ne peignent qu'une face du vrai. Je veux voir l'homme tel qu'il est. Il n'est pas bon ou mauvais. Il est bon et mauvais. »). C'est en outre l'estompage de l'opinion personnelle par l'emploi du pronom indéfini et l'énoncé de vérités générales (« On est homme avant tout. On veut trouver l'homme au fond de toute histoire et de tout fait », au lieu de : Je pense que le lecteur, qui n'est ni tout bon ni tout mauvais, veut...). C'est enfin cette autre manière

³⁴ Jean-Louis Dumortier et Christine Bister, *Conversations. Des dispositifs didactiques pour apprendre à distinguer les facteurs de réussite ou d'échec des interactions verbales quotidiennes*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2017, p. 210.

d'émousser une appréciation négative qui consiste à l'assortir d'un éloge (« le défaut de *L'Éducation sentimentale*... un ouvrage si bien fait et si solide »), un éloge que Sand a déjà fait quelques années auparavant, mais qu'elle réitère après réflexion (« à laquelle j'ai tant réfléchi depuis »).

Dans sa réponse, Flaubert ne manifeste pas de moindres compétences interculturelles que son amie. J'en vois une première preuve quand il « avoue », après avoir relu sa lettre « dix fois », n'être « pas sûr de comprendre ». Faire état d'un doute quant à ses propres capacités de compréhension, c'est mettre l'interlocuteur à l'abri du reproche de s'exprimer confusément, quitte à solliciter des éclaircissements : « précisez vos enseignements », demandera Flaubert (600). Une deuxième preuve tient, selon moi, dans la protestation d'ouverture d'esprit, et une troisième dans l'affirmation d'être induit à penser et à agir par des forces sur lesquelles on n'a pas de prise... du moins si l'on s'adresse à une personne qui, comme Sand, croit que l'on est mû par de telles forces :

Je fais tout ce que je peux continuellement pour élargir ma cervelle et je travaille dans la sincérité de mon cœur. Le reste ne dépend pas de moi. (*ibid.*)

Une troisième manifestation des compétences interculturelles consiste à marquer son accord sur des idées, fût-ce pour ne rien céder sur les pratiques, ce qui expose bien sûr, au risque d'être taxé d'inconséquence, à moins de se défausser sur ce qui nous meut inconsciemment :

Je pense comme vous, mon maître, que l'Art n'est pas seulement de la critique et de la satire. Aussi n'ai-je jamais essayé de faire, intentionnellement, ni de l'un ni de l'autre. (*ibid.*)

C'est une quatrième manifestation des compétences en question que la demande expresse de l'opinion de l'interlocuteur – privilégié – quant à ce qui est à faire ou à penser :

Vous me dites : « Je n'ai pas de conseils littéraires à te donner, je n'ai pas de jugements à formuler sur les écrivains tes amis, etc. » Ah ! par exemple ! mais je réclame des conseils et j'attends vos jugements. Qui donc en donnerait, qui donc en formulerait, si ce n'est vous ? (601)

Depuis les tout premiers échanges, la correspondance abonde en formules de toutes sortes où chacun des épistoliers sollicite l'avis de son destinataire à propos d'une opinion personnelle : s'il s'agit parfois d'interrogation

oratoire, on a le plus souvent affaire à de vraies questions. Je relève, un peu au hasard (mais pas trop quand même) :

Ne vous semble-t-il pas, par moments, que vous commencez la vie sans même savoir ce que c'est, et, d'autres fois, ne sentez-vous pas sur vous le poids de plusieurs milliers de siècles, dont vous avez le souvenir vague et l'impression douloureuse ? (S. à F.1866, 82)

Je n'ai pas de théories. Je passe ma vie à poser des questions et à les entendre résoudre dans un sens ou dans l'autre, sans qu'une conclusion victorieuse et sans réplique m'ait jamais été donnée. J'attends la lumière d'un nouvel état de mon intellect et de mes organes dans une autre vie, car, dans celle-ci, quiconque réfléchit embrasse jusqu'à leurs dernières conséquences les limites du *pour* et du *contre*. [...] Ai-je tort, mon maître ? (S. à F. 1866, 108) [...] croyez-vous (vous qui êtes un Maître en psychologie) qu'on aime deux personnes de la même façon ? et qu'on n'éprouve jamais deux sensations identiques ? Je ne le crois pas, puisque notre individu change, à tous les moments de son existence. (F. à S. 1867, 133)

Les patriotes ne me pardonneront pas ce livre³⁵, ni les réactionnaires non plus ! Tant pis, j'écris les choses comme je les sens, c'est-à-dire comme je crois qu'elles existent. Est-ce bêtise de ma part ? (F. à S. 1868, 211)

Revenant à la réponse de Flaubert à la lettre écrite par Sand en décembre 75, je pointe encore quatre autres preuves de compétences interculturelles, récurrentes dans leur correspondance :

Il me manque une vue bien arrêtée et bien étendue sur la vie. Vous avez mille fois raisons ! mais le moyen qu'il en soit autrement ? je vous le demande. Vous n'éclairerez pas mes ténèbres avec de la Métaphysique, ni les miennes ni celles des autres. Les mots Religion ou Catholicisme, d'une part, Progrès, Fraternité, Démocratie de l'autre ne répondent plus aux exigences spirituelles du moment. Le dogme tout nouveau de l'Égalité que prône le Radicalisme, est démenti expérimentalement par la Physiologie et par l'Histoire. Je ne vois pas le moyen d'établir, aujourd'hui, un principe nouveau, pas plus que de respecter les anciens. Donc je cherche, sans trouver, cette Idée dont doit dépendre tout le reste.

En attendant, je me répète le mot que le père Littré m'a dit un jour : « Ah ! mon ami, l'Homme est un composé instable, et la terre une planète bien inférieure. » (602)

La première de ces preuves est l'aveu de la conscience de ses propres carences, faiblesses, handicaps, etc. : « il me manque... », « mes ténèbres ».

³⁵ *L'Éducation sentimentale*. Par « patriotes », il faut entendre les partisans de la république et par « réactionnaires », ceux de la monarchie.

La deuxième consiste à admettre que bien des raisons – bien des jugements en accord avec les faits – sont dans le camp de l'interlocuteur : « vous avez mille fois raison ». La troisième, à prendre une perspective large sur la question en débat, à l'envisager dans le temps comme dans l'espace et à différer la réponse au lieu de la chercher *hic et nunc* : « ...ne répondent plus aux exigences spirituelles du moment », « je ne vois pas le moyen d'établir, aujourd'hui, un principe nouveau, pas plus que de respecter les anciens ». Et la quatrième preuve, corollaire de la précédente, c'est de se déclarer en quête d'une vérité qui, momentanément se dérobe (« je cherche sans trouver... »), quitte à se contenter d'idées provisoires (« En attendant... »). Un individu pourvu de compétences interculturelles sait que l'identité culturelle est non seulement métisse mais fluctuante et que, pour éviter les heurts que des identités différentes peuvent provoquer, il faut connaître ses limites et pouvoir en faire état, il faut également admettre que les raisons de l'autre puissent être partagées et que certaines puissent prévaloir, il faut encore voir la relativité des problèmes comme celle des solutions et ne pas prétendre détenir ces dernières a priori.

Je clos ce modeste aperçu des faits de discours qui témoignent des compétences interculturelles des épistoliers en signalant qu'à deux reprises Sand s'abstient de dire trop vivement ce qu'elle pense des idées de Flaubert en matière de morale, de politique, de religion et d'art, quatre domaines où elle est en désaccord partiel avec lui et sur lesquels elle le sait aussi peu disposé qu'elle-même à revoir ses positions. Dans la première année de leur correspondance, elle ne lui envoie tout bonnement pas une lettre qu'elle lui a écrite et elle la remplace dès le lendemain par une autre où elle s'exprime de manière moins abrupte. Cinq ans plus tard, alors que les événements relatifs à la Commune de Paris ont exacerbé les opinions anti-démocratiques de son ami, elle choisit d'affirmer sa foi dans les possibilités de progrès de tout être humain et son désir d'une république « sociale » non en lui faisant part directement de ses convictions, mais en lui signalant qu'elle les a exprimées dans la presse, sous la forme d'une « Réponse à un ami ». Elle justifie le procédé en prétextant une promesse de « donner deux feuillets par mois » au *Temps*, et elle rassure ainsi son « chéri troubadour » qu'elle sait très soucieux de ne pas exhiber ses convictions :

Cette lettre à *un ami* ne te désigne pas même par une initiale, car je ne veux pas plaider contre toi en public. Je t'y dis mes raisons de *souffrir* et de *vouloir* encore. Je te l'enverrai et ce sera encore causer avec toi. (404)

Ce sont là deux exemples particulièrement remarquables de ce sens de l'opportunité – du *kairos*, disaient les Grecs – qui fait partie des compétences interculturelles : il est un temps pour afficher, pour asserter certaines composantes de son identité culturelle, un autre temps pour les signifier indirectement ou, tout bonnement, pour les taire. Et c'est en faisant attention à l'autre que l'on saisit le moment propice à l'expression ou à la dissimulation des différences.

La pragmatique n'aurait aucune peine à analyser les fragments de correspondance ci-dessus en puisant dans le répertoire des termes dont se sont servis Lakoff, Leech, Brown et Levinson, Picard, Montandon, Kerbrat-Orecchioni³⁶ et bien d'autres encore pour décrire les procédés employés afin d'établir et de préserver l'harmonie des relations interpersonnelles : politesse, tact, hésitation, approbation et demande d'approbation, modestie, recherche d'accord, égalisation des statuts, adoucissement, amadouement, etc. En tenant ces procédés, relevant du *face work*, pour des ressources impliquées dans les compétences interculturelles, qui permettent de résoudre bien d'autres problèmes que la préservation des faces, je ne surprendrai que les personnes qui ne considèrent pas la politesse, le tact, l'hésitation, etc. comme des phénomènes culturels, comme des manifestations d'un savoir vivre résultant d'une éducation à la sociabilité, elle-même partie intégrante des processus de socialisation et d'individuation.

Mais on s'interrogera peut-être sur la pertinence de l'adjectif « interculturel » s'agissant de ressources *communes* à deux individus issus de milieux favorisés et ayant bénéficié d'une éducation ainsi que d'une instruction dont les ressemblances l'emportent sur les différences³⁷. C'est que ce bénéfice partagé – ce privilège pourrait-on dire – n'empêche pas la diversité des identités culturelles, des manières de vivre, des façons de s'individuer dans un cadre de références en partie commun, il permet seulement de faire état d'idées et de pratiques dissemblables, sans provoquer de heurts. Un milieu de naissance, une éducation, une instruction, une

³⁶ Pour une très brève synthèse, on consultera l'article de cette dernière dans le *Dictionnaire d'analyse du discours* dirigé par Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Politesse », dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 439-443).

³⁷ Ces dernières n'ont rien de négligeables dans le cas qui nous occupe : les « bibliothèques intérieures » de Sand et de Flaubert, telles qu'elles se manifestent dans la correspondance, témoignent de lectures assez dissemblables. Par ailleurs, les connaissances des deux amis relevant de ce que nous appelons les sciences humaines proviennent, chez Sand, plus des contacts humains dans des cercles variés que du commerce des livres, et c'est l'inverse chez Flaubert.

trajectoire professionnelle, un statut social, un réseau de relations partagés ne se configurent jamais à l'identique, et à la variété – aux *nuances* – de ces configurations sont liées des différences de styles³⁸, des différences de manières de vivre qu'il importe d'observer *dans le détail*, avec une curiosité matinée d'empathie, avant de tenter de les étiqueter au moyen de termes qui laissent toujours un peu trop de détails de côté ou, a fortiori, avant de les hiérarchiser en rendant saillants quelques-uns de ces derniers et en négligeant les autres. Voilà bien là quelque chose que l'on ne devrait pas oublier si l'on entreprend de favoriser l'interculturalité : ses chances de réussite dépendent en partie d'un savoir vivre, d'un savoir voir, d'un savoir exhiber, d'un savoir dire la différence sans déplaire ni tomber dans la complaisance.

Je ne puis terminer sans dire qu'aujourd'hui, en certains lieux publics partiellement dédiés à l'entreprise d'interculturalité – je songe tout particulièrement aux établissements scolaires –, l'exercice des compétences interculturelles ne va pas sans la *défense* des principes et des pratiques au fondement de la vie commune dans ces sociétés culturellement bigarrées dont les représentants prônent l'ouverture aux différences. Il est des crans d'arrêt à cette ouverture. Des crans d'arrêt que d'aucuns voudraient forcer en proclamant le droit au respect *inconditionnel* des idées et des mœurs des communautés minoritaires, et en taisant l'oppression des minorités là où ces mêmes idées et ces mêmes mœurs sont celles du plus grand nombre. Flaubert dénonçait cette tyrannie du nombre et, la redoutant, il refusait la démocratie. Sand, pour sa part, y aspirait à la condition que tout citoyen, susceptible selon elle de progrès moral, fût éduqué. Là-dessus, les deux amis ne s'accordaient pas. Mais sans se heurter pour autant. Sans non plus proclamer l'éminence de leurs opinions personnelles. « Chacun part d'un point de vue dont je respecte le libre choix », écrit Sand à Flaubert dans l'une de ses dernières lettres (604). Cette tolérance empathique *sans réserve* qui s'arc-boute sur la conviction partagée d'une commune bonté de cœur n'est malheureusement possible que dans le cadre d'une relation privée empreinte d'une indéfectible affection.

³⁸ Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.

BIBLIOGRAPHIE

- Blanchet, Philippe et Francard, Michel, « Identités culturelles », dans Gilles Ferréol et Guy Jucquois (dir.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2003.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- Dubois, Jacques, *L'institution de la littérature*, Paris-Bruxelles, Nathan & Labor, 1978.
- Dumortier, Jean-Louis et Bister, Christine, *Conversations. Des dispositifs didactiques pour apprendre à distinguer les facteurs de réussite ou d'échec des interactions verbales quotidiennes*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2017.
- Dumortier, Jean-Louis et Bister, Christine, *Enseigner la lecture littéraire dans une perspective d'éducation interculturelle*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2019.
- Dumortier, Jean-Louis, « Formation littéraire des enseignants et dialogue interculturel en Belgique francophone », dans Viviane Devrièsère et Marina Geat (dir.), *L'interculturel. Quels défis et problématiques aux niveaux européen et international*, Roma, TrE-Press, 2020.
- Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- Goffman, Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- Heinich, Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, « Politesse », dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- Macé, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.
- Manço, Altay A., *Compétences interculturelles des jeunes issus de l'immigration. Perspectives théoriques et pratiques*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Pépin, Charles, *La confiance en soi*, Paris, Éditions Allary, 2018.
- Perrot, Michelle, *George Sand à Nohant. Une maison d'artiste*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.
- Schaeffer, Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.
- Winock, Michel, *Les voix de la liberté. Les écrivains engagés au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

Isabelle Malmon¹

*La lettre, lien vers l'Autre
dans la correspondance de Paul Gauguin*

ABSTRACT

Les lettres de Paul Gauguin constituent un espace privilégié d'expression de son ressentiment envers l'Europe, chargée de toutes les tares. Parallèlement, elles tiennent lieu de tribune pour diffuser son indigénisation fantasmatique, répandant le sentiment de sa différence et le désir de fuir le vieux continent pour recouvrer la vitalité créatrice. Cela va évidemment de pair avec une exaltation des cultures excentrées puis, une fois en Polynésie, des paysages exotiques, des habitudes ancestrales, des modes de vie locaux. Sur place, l'artiste déplore aussi les effets néfastes de la colonisation, notamment la disparition de l'art traditionnel. Dès lors, dans un contexte de stigmatisation de l'indigène et de ses productions, la correspondance laisse entendre une voix détonante dans le discours dominant convaincu de la supériorité de l'Europe et de son droit à détruire la singularité de l'étranger. Ses lettres témoignent enfin de l'éclosion d'une esthétique innovante, favorisée par l'éloignement, nourrie à la virginité de l'Ailleurs, loin des codes narcissiques de l'académisme. Ainsi, par-delà les océans et face à l'eurocentrisme, la lettre entend transmettre la voix de l'Autre, du Sauvage.

MOTS-CLÉS : Paul Gauguin, Correspondance, Interculturel, L'Autre exotique, Polynésie

Paul Gauguin's letters are a privileged space for expressing his resentment towards Europe, which is full of all its flaws. At the same time, they serve as a platform for spreading his fantastical indigenous identity, responding to the feeling of his difference and the desire to flee the old continent to regain creative vitality. This obviously goes hand in hand with an exaltation of outlying cultures and then, once in Polynesia, exotic landscapes, ancestral habits and local lifestyles. On the spot, the artist also deplores the harmful effects of colonization, particularly the disappearance of traditional art. Therefore, in a context of stigmatization of the native people and their productions, the correspondence gives voice to a detonating voice in the dominant discourse convinced of the superiority of Europe and its right to destroy the singularity of the foreigner. His letters finally bear witness to the blossoming of an innovative aesthetic, favoured by distance, nourished by the virginity of Elsewhere, far from the narcissistic codes of academism. Thus, across the oceans and in the face of euro-centrism, the correspondence intends to convey the voice of the Other, of the Savage.

KEYWORDS : Paul Gauguin, Correspondence, Intercultural, The Exotic Other, Polynesia

¹ Université de la Réunion. EA 7387 DIRE - Déplacements, Identités, Regards, Écritures, <<http://dire.univ-reunion.fr>>. E-mail : <malmon.isabelle@orange.fr>.

Bien avant les séjours en Océanie qui ont consacré la célébrité de son art, les premières lettres de Paul Gauguin (1848-1903) font état de son désir d'aller à la rencontre de contrées inconnues. « [...] il est désolant que je ne puisse voyager² », déplore-t-il dès 1874. Auparavant, il avait expliqué : « Je suis de ceux que la destinée a condamné à leur sol ; pour avoir trop voyagé, je suis forcé de rester au travail perpétuel³ ». Ces mots rappellent que Gauguin connut très jeune les horizons lointains. À dix-huit mois à peine, il s'installe avec sa mère au Pérou où il réside jusqu'en 1854. Puis, à dix-sept ans, il s'embarque dans la marine marchande et navigue autour du monde durant six années. La rédaction des missives citées ci-dessus suit de près son retour en France en 1871, son installation à Paris l'année suivante et son mariage avec la Danoise Mette Gad en 1873. La stabilité financière et affective qu'il offrira à son épouse et aux cinq enfants nés de cette union ne durera qu'une dizaine d'années. Emporté par une passion irrépressible, il décide en 1882 de se consacrer entièrement à une carrière d'artiste. Ce choix provoque un effondrement rapide des ressources du couple et précipite la décision de Mette de regagner le Danemark avec sa progéniture en 1884. Gauguin les rejoint mais doit bientôt retourner en France, confronté aux chicanes de sa femme et de sa belle-famille. Dès lors, les relations entre les deux époux emprunteront le plus souvent le biais épistolaire.

Les lettres que Gauguin adresse à Mette et à ses amis, peintres pour la plupart, rendent compte de conflits entre des perceptions antinomiques de la culture européenne. Ouvert dès son plus jeune âge aux pays excentrés, habité par ce qu'il nommait une « terrible démangeaison d'inconnu⁴ », Gauguin a toujours été à l'affût d'ailleurs, de nouveauté. Aussi ressent-il rapidement en lui une sorte de dissension avec sa société d'origine, cette Europe capitaliste gavée de respectabilité et de frilosité bourgeoises, assurée aussi de sa suprématie ethnique et de la primauté de ses arts visuels. Le peintre comprend vite que cet européocentrisme ne peut lui fournir un univers de significations susceptible d'épanouissement personnel et esthétique. Ses lettres seront le lieu où se manifesterait ce désir de fuir la France pour côtoyer l'Autre au plus près.

Cet intérêt pour la culture d'autrui se traduit d'abord par une indigénisation identitaire proprement scandaleuse en période d'expansionnisme

² Paul Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. Maurice Malingue, Paris, Grasset, 1992, lettre à Mme Heegaard, Paris, 12 septembre 1874, p. 35.

³ *Ibid.*, lettre à Mme Heegaard, Paris, 8 juillet 1874, p. 33.

⁴ *Ibid.*, lettre à Émile Bernard, le Pouldu, août 1889, p. 184.

colonial et de mépris envers les peuples conquis. Puis, Gauguin envisage de s'installer outremer et tente de convaincre ses interlocuteurs des atouts de l'expatriation, avec l'espoir que ces derniers approuveront et excuseront son choix, voire même le rejoindront. Son ambition première est en effet de fonder un Atelier des Tropiques, phalanstère d'artistes au sein duquel il espérera longtemps réunir un certain nombre de camarades. Demeuré seul dans son exil océanien, il n'en continue pas moins de louer auprès de ses correspondants les vertus des terres exotiques, dont, jusque sa mort, il demeure persuadé des qualités inspiratrices. Les lettres adressées à ses destinataires, qui ne l'ont pas suivi dans ses envies d'ailleurs, s'efforcent alors de justifier son rejet de l'uniformisation culturelle et de promouvoir cet « art du dehors⁵ » qu'il est en train de forger en Polynésie.

L'Europe froide et stérilisante

« [...] tes rares lettres sont devenues la glace...⁶ ». Ainsi Gauguin qualifie-t-il les mots envoyés par son épouse depuis qu'il a décidé de tenter l'aventure hors de France. L'image est éloquente : comme le Danemark, sa patrie de naissance, Mette lui semble une femme glaciale dont le tempérament est perceptible dans la froideur de ses messages. Aux yeux de Gauguin, elle cristallise en effet une rigidité bourgeoise sclérosante, elle est ce « mur debout » contre lequel il se brise inexorablement : « Je vois dans ta lettre qu'il y a chez toi un mur toujours debout, tout bonnement comme la première bourgeoise venue⁷ ». La métaphore convie deux particularités de l'Europe de ce temps : les murailles de l'argent et les enceintes de la morale, qui enserrant toute relation sociale.

Enrichis par le capitalisme, les nouveaux dominants sont en effet des parvenus sans culture, occupés à faire triompher le culte des affaires au détriment de l'art, dédaigné et mercantilisé. Bien plus, le mauvais goût bourgeois n'accorde son intérêt qu'aux seules œuvres subordonnées à un académisme normé. Soucieux d'originalité, Gauguin va forcément se heurter à cette domination capitaliste qui, régissant le marché de l'art, motive le jugement des critiques et du public. Aussi exprime-t-il incessamment

⁵ Bernard Terramorsi, « Paul Gauguin et le démon des tropiques », dans Marie-Françoise Bosquet, Serge Meitinger et Bernard Terramorsi (dir.), *Aux confins de l'ailleurs : voyage, altérité, utopie*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 88-106.

⁶ Paul Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Mette, Pont Aven, vers le 15 juin 1888, p. 146.

⁷ *Ibid.*, lettre à Mette, février 1888, p. 140.

sa répugnance pour cette Europe positiviste : « Une terrible épreuve se prépare en Europe pour la génération qui vient : le royaume de l'or. Tout est pourri, et les hommes et les arts. Il faut se déchirer sans cesse⁸ ». Or, c'est aussi en compagnie de Mette que Gauguin prend la mesure de cet état de fait : selon lui, elle serait une femme vénale et dépensière à l'esprit pragmatique. Accoutumée à vivre auprès d'un agent de change qui lui avait offert un train de vie élevé, elle se sentirait humiliée par la chute brutale de leurs revenus et l'obligation de travailler, constat infâmant dans la société bourgeoise. Alors qu'il séjourne encore à Copenhague, Gauguin constate :

[...] naturellement pour la famille je suis un monstre de ne pas gagner d'argent, à notre époque on estime [*sic*] que celui qui réussit. [...] [Ma femme] n'est pas aimable en ce moment. La misère l'a complètement aigrie surtout dans sa vanité [...] et moi je subis tous les reproches. Naturellement c'est à cause de ma peinture que je ne suis pas un éminent boursier, etc...⁹

Mette devient alors l'incarnation d'un capitalisme impitoyable : « Je vous ai demandé que le 7 juin jour de ma naissance les enfants m'écrivent "Mon cher Papa" et une signature. Et vous m'avez répondu : "Vous n'avez pas d'argent, n'y comptez pas"¹⁰ ». Blâmant sa femme de le harceler pour lui réclamer des espèces sonnantes et trébuchantes, Gauguin dénonce la vénalité de l'union conjugale telle que pratiquée en Europe : « Dans cette noble institution, on ne parle que devoirs [*sic*], honneurs, etc. Que ne dit-on pas une fois pour toutes la vérité ; qu'il n'est question que d'argent, prostitution s'il en fut¹¹ ». Depuis Tahiti, l'artiste justifie une dernière fois son comportement vis-à-vis de sa famille, légitimant par la même occasion son exil définitif :

Pour mettre ma conscience bien au repos à ce sujet, j'ai tout essayé près d'elle. L'héritage venait à point pour essayer une installation au Danemark, là où je pouvais vendre facilement et gagner l'existence pour tous. Mais non, ma femme ne veut à aucun prix un mari qui la gêne, dont la vue est un remords [...] Il faudrait donc que je continue à vivre seul, sans aucune

⁸ *Id.*, *Oviri. Écrits d'un sauvage*, éd. Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1974, lettre à J.F. Willumsen, Bretagne, automne 1890, p. 67.

⁹ *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Émile Schuffenecker, Copenhague, 24 mai 1885, p. 68.

¹⁰ *Ibid.*, lettre à Mette, Tahiti, juin 1897, p. 319.

¹¹ *Id.*, *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, Paris, Georges Crès et Cie, 1918, lettre de mai 1899, Tahiti, p. 249.

affection de la part des miens, et que je sois une machine à gagner de l'argent pour eux. Non... Non...¹².

Par ailleurs, la correspondance de Gauguin prouve que Mette emblématise à ses yeux un ordre moral restrictif et pudibond qui, pétri de christianisme, limite la sexualité à sa fonction procréatrice et couvre de honte tout plaisir charnel. À l'inverse de ce conservatisme satisfait qui inscrit le destin de la femme dans les limites du foyer familial, Gauguin souhaite une épouse qui soit amante avant d'être mère :

[...] aussi c'est avec beaucoup de calme que j'examine toutes tes lettres qui me disent avec beaucoup de sang-froid et de raison du reste que je t'ai aimée mais que tu n'es que mère et non épouse, etc ; ce sont des souvenirs pour moi très agréables mais qui ont un très grand désavantage de ne me laisser aucune illusion pour l'avenir ; aussi ne faudra-t-il pas t'étonner qu'un jour, lorsque ma position sera meilleure, je trouve une femme qui soit pour moi autre chose que mère, etc¹³.

Bien davantage, une lettre à Mette en provenance de Tahiti glisse cette grivoiserie : « Toi qui aimes les beaux hommes, ils ne manquent pas ici, bien plus grands que moi et membrés comme des hercules¹⁴ ». L'épistolier désavoue ici l'intransigeance conjugale de son épouse en lui supposant des désirs adultérins et en l'incitant à la liberté sexuelle prônée par les traditions tahitiennes : Mette est invitée à basculer dans le camp des « pervers », à abandonner la doxa européenne moralisatrice pour rejoindre son mari dans sa vision exotique de la sexualité. Au rebours de l'idéal bourgeois de l'épouse-mère fidèle, il convie sa femme à goûter d'autres manières de vivre sa féminité, non plus dans le cadre du mariage monogamique à dessein reproducteur, mais de façon libérée, telle qu'il l'expérimente en Océanie. En d'autres termes, il requiert de son épouse une approche interculturelle de la sexualité !

Contre cette société bourgeoise affairiste et moralisatrice, Gauguin affiche son aspiration au départ, loin de l'Europe, quand bien même son exil sera synonyme de privations et de solitude : « Que de pourriture et de lâcheté à notre époque en Europe... La fuir à tout jamais serait mon rêve...¹⁵ », « Rien ne m'empêchera de partir et ce sera pour toujours.

¹² *Id.*, *De Bretagne en Polynésie. Paul Gauguin. Pages inédites* [1995], éd. Victor Merlhès, Tahiti, Avant et Après, 2003, lettre à Émile Schuffenecker, Tahiti, juin 1895, p. 89.

¹³ *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Mette, vers le 25 avril 1886, p. 94.

¹⁴ *Ibid.*, à la même, Tahiti, juin ou juillet 1891, p. 251.

¹⁵ *Id.*, *De Bretagne en Polynésie. Paul Gauguin. Pages inédites*, éd. cit., lettre à Émile Schuffenecker, Le Pouldu, 25 octobre 1890, p. 53 et 56.

Quelle bête existence que l'européenne vie¹⁶ ». Il ne supporte plus, en particulier, d'entendre les reproches et les railleries qui confluent sur sa peinture : « Quant à moi, de tous mes efforts de cette année, il ne reste que des hurlements de Paris qui viennent ici me décourager au point que je n'ose plus faire de peinture et que je promène mon vieux corps par la bise du Nord sur les rives du Pouldu !¹⁷ ». Il ne tolère pas davantage les intrigues parisiennes du marché de l'art ou l'attitude de ses amis peintres qui, les uns après les autres, déclineront sa proposition de l'accompagner. Cette « éternelle lutte contre les Imbéciles¹⁸ » frigorifie son inspiration : « [...] avec le dégoût que j'en ai [de la France], mon cerveau serait peut-être stérile ; le froid me glace au physique et au moral, tout devient laid à mes yeux¹⁹ ».

La revendication d'une identité extra-européenne

Son divorce avec l'« Europe pourrie et méchante²⁰ » se traduit par la proclamation d'une identité fantasmatique l'autorisant à prendre des distances avec son statut d'Occidental. Sa correspondance ressasse en effet les autodésignations suivantes : « sauvage », « primitif », « indien », « inca ». Dès 1887, il avertit Mette qu'il envisage de se rendre sur l'île de Taboga « pour vivre en *sauvage*²¹ » ; depuis Panama, il renchérit : « D'ici huit jours nous [...] vivrons comme des sauvages et je t'assure que ce n'y sont pas les plus malheureux²² ». Plus tard, il explique : « J'ai un fond de naissance indien, inca et tout ce que je fais s'en ressent. C'est le fond de ma personnalité²³ ». À son ami Schuffenecker, il se présente comme « un sauvage du Pérou²⁴ » et

¹⁶ *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à William Molard, Pont-Aven, septembre 1894, p. 298.

¹⁷ *Ibid.*, lettre à Émile Bernard, Le Pouldu, novembre 1889, p. 195.

¹⁸ *Id.*, *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, op.cit., lettre de Pont-Aven, octobre-novembre 1894, p. 126.

¹⁹ *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre au Dr Gouzer, Tahiti, 15 mars 1898, p. 325.

²⁰ *Ibid.*, lettre à Émile Schuffenecker, Le Pouldu, 7 août 1890, p. 47.

²¹ *Ibid.*, lettre à Mette, Paris, début avril 1887, p. 113. Souligné dans le texte.

²² *Ibid.*, à la même, Panama, fin avril 1887, p. 118.

²³ *Id.*, *Paul Gauguin : 45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh*, éd. Douglas Cooper, Amsterdam, Bibliothèque des arts, 1983, lettre à Théo Van Gogh, 20-21 novembre 1889, p. 192.

²⁴ *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Émile Schuffenecker, Pont-Aven, 8 juillet 1888, p. 151.

lui envoie son portrait avec ces mots : « Ci-inclus une photog. de ma figure de sauvage²⁵ ». Revenu en Bretagne, il se vante de vivre « là comme un paysan sous le nom de sauvage²⁶ » et de s'y promener « en sauvage en cheveux longs²⁷ ». Depuis Tahiti, il prétend que « [sa] vie est maintenant celle d'un sauvage le corps nu²⁸ ». Une de ses dernières lettres confirme encore : « Cela est cependant vrai : je suis un sauvage. Dans mes œuvres, il n'y a rien qui surprenne, déroute, si ce n'est ce "malgré-moi-de-sauvage". C'est pourquoi c'est inimitable²⁹ ». L'appellation d'indien se manifeste aussi sous sa plume dans des lettres à Mette, à Morice, à Vincent Van Gogh³⁰ : elle se réfère à une prétendue parenté avec les Précolombiens du Pérou, filiation fantaisiste née du souvenir de l'enfance à Lima et de la présence d'ancêtres espagnols, possiblement métissés d'Amérindiens.

Pour cet artiste qui « ne peu[t] littéralement vivre qu'avec du soleil³¹ », de telles qualifications ne manifestent pas uniquement une bravade ou une volonté de revanche, reflets de son aigreur d'être incompris et exclu. La fière protestation d'une appartenance extra-européenne exprime surtout le sentiment profond d'une différence intime, *atavique*, lui permettant de motiver *de l'intérieur* son retrait du monde occidental, « loin de tous les hommes³² ». Cette ascendance légitime son désir de s'évader vers des terres baignées de chaleur et de lumière, comme l'attestent les énoncés suivants : « L'Inca est selon la légende venu tout droit du soleil et j'y retournerai³³ », « Le sauvage retournera au sauvage³⁴ ». De fait, pour Gauguin, la mise à distance de l'Europe est indispensable pour retrouver

²⁵ *Id.*, *Correspondance de Paul Gauguin. Documents, témoignages*, tome premier : 1873-1888, éd. Victor Merlhès, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1984, lettre à Émile Schuffenecker, Pont-Aven, vers le 23 novembre 1888, lettre 184.

²⁶ *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Mette, Le Pouldu, fin juin 1889, p. 180-181.

²⁷ *Ibid.*, lettre à Émile Bernard, Le Pouldu, août 1890, p. 224.

²⁸ *Id.*, *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid, op.cit.*, lettre de Tahiti, 11 mars 1892, p. 86.

²⁹ *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Charles Morice, Atuana, avril 1903, p. 369.

³⁰ Voir : *Ibid.*, lettre à Mette, Paris, février 1888, p. 141-142 et lettre à Ch. Morice, Atuana, avril 1903, p. 368-369 ; *id.*, *Paul Gauguin : 45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh*, éd. cit., lettre à Théo Van Gogh, 20-21 novembre 1889, p. 192.

³¹ *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Mette, Paris, mars 1895, p. 308.

³² *Ibid.*, à la même, Paris, début avril 1887, p. 113.

³³ *Ibid.*, lettre à Émile Schuffenecker, 20 décembre 1888, p. 238.

³⁴ *Id.*, *Paul Gauguin : 45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh*, éd. cit., lettre à Vincent Van Gogh, Le Pouldu, vers le 24 juin 1890, p. 327.

la vitalité créatrice, entravée par les contraintes financières, affectives, artistiques, ce qu'il synthétise au moyen de cette formule inspirée par une fable de La Fontaine : « ... je suis un sauvage, un loup dans les bois sans collier³⁵ ». D'autres extraits de sa correspondance témoignent du lien établi dans son esprit entre la sauvagerie de son tempérament et la régénération de sa puissance inventive :

Mon nom d'artiste grandit tous les jours mais en attendant je reste quelquefois trois jours sans manger ce qui détruit non seulement ma santé mais mon *énergie*. Cette dernière chose je veux la reprendre et je m'en vais à Panama pour vivre en *sauvage*³⁶.

Depuis mon départ afin de conserver mes forces morales j'ai fermé petit à petit le cœur sensible. [...]. Il faut te souvenir qu'il y a deux natures chez moi: l'Indien et la sensitive. La sensitive a disparu ce qui permet à l'indien de marcher tout droit et fermement³⁷.

Fortement stigmatisants, les titres d'inca et de sauvage expriment également une cassure nette avec l'Europe coloniale, certaine de sa supériorité ethnique et culturelle. À l'aune de la « normalité » européenne, l'indigène est fréquemment perçu comme un être frustré, assoiffé de bestialité et gorgé de fétichisme obscurantiste, à qui l'on doit imposer les « lumières » du « rayonnement civilisateur » occidental contre « les ténèbres de la barbarie ». Cet idéal « émancipateur » est cautionné par certaines théories scientifiques réduisant les habitants des nouvelles colonies à un stade « arriéré » de l'espèce humaine. Faisant fi de ces appréciations ségrégationnistes, Gauguin brandit sa pseudo-généalogie d'Inca par laquelle il se pose en héritier d'une culture naguère florissante, que l'Occident a décimée par la violence de sa conquête. Cette étiquette lui permet de s'inventer une antériorité légitime face à la fausse civilisation européocentriste. Elle fait de lui un déraciné, coupé de sa terre natale, ce qu'il magnifiera dans ses autoportraits en accusant la courbure de son nez et la matité de son teint, signes physiques de son origine péruvienne. À son époque, il y a là un renversement des valeurs pour le moins politiquement incorrect, marqué ci-après par la modalisation « soi-disant » : « Je partirai là-bas et je vivrai

³⁵ *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Charles Morice, Tahiti, juillet 1901, p. 344.

³⁶ *Ibid.*, lettre à Mette, Paris, début avril 1887, p. 113. Souligné dans le texte.

³⁷ *Ibid.*, à la même, Paris, février 1888, p. 141-142.

en homme retiré du monde soi-disant civilisé pour ne fréquenter que les soi-disant [*sic*] sauvages³⁸.

Progressivement, Gauguin ressentira d'ailleurs cette identité comme constitutive de son être. À Tahiti, conscient de ne pas être un authentique Polynésien, il s'attribue la périphrase oxymoronique de « sauvage civilisé³⁹ ». Puis, quelques temps avant sa mort, l'indigénisation dont il s'enorgueillit lui paraît intrinsèque : « Nous autres indigènes des Marquises, nous ne connaissons pas cela ; nous savons seulement *quelquefois* allonger la main amicalement. Notre main ne saurait être gantée⁴⁰ ». Dans cet extrait, l'inclusion énonciative dans la population marquisienne souligne la bonté naturelle des autochtones, incapables de bassesse et de calcul, qualités que l'épistolier oppose implicitement à l'hypocrisie des Européens.

La terre promise : de la Martinique aux Marquises

La mise à distance de son identité originaire va de pair chez Gauguin avec une empathie pour les cultures extra-européennes et une exaltation des atouts de l'existence tropicale. Déjà accoutumé aux expatriations, il a bien du mal à concevoir que ses destinataires ne partagent pas son ouverture à l'Autre, et il s'efforcera longtemps, mais en vain, de briser leurs réticences. Les formules en ce sens fourmillent dans sa correspondance, telles que celle-ci destinée à son épouse : « Je ne pourrai te dire mon enthousiasme de la vie dans les colonies françaises et je suis sûr que tu serais la même chose [...] J'espère bien te voir ici un jour avec les enfants ; ne jette pas les hauts cris⁴¹ ».

Que l'espace convoité soit la Martinique, le Tonkin, Madagascar, Tahiti ou les Marquises, l'argument le plus fréquemment ressassé est relatif au moindre coût de la vie qui permet de n'avoir d'autres préoccupations qu'esthétiques⁴². De manière plus générale, les lettres de Gauguin soulignent la qualité de vie sous les tropiques : nature généreuse prodiguant de la nourriture à profusion, air sain, climat doux, population aimable. Pourtant le contenu de ces descriptions laudatives varie en fonction des

³⁸ *Ibid.*, lettre à Émile Bernard, Le Pouldu, juin 1890, p. 215.

³⁹ *Ibid.*, lettre à une inconnue, Tahiti, février 1899, p. 327.

⁴⁰ *Ibid.*, lettre à André Fontainas, Atuana, février 1903, p. 358. Souligné dans le texte.

⁴¹ *Ibid.*, lettre à Mette, Saint Pierre, 20 juin 1887, p. 124-125.

⁴² Voir les lettres suivantes dans *ibid.* : à Mette (p. 121-122), à Émile Bernard (p. 217 et 220), à Émile Schuffenecker (p. 214). Et dans *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, *op.cit.*, p. 310.

interlocuteurs. À son épouse dont il ne connaît que trop les goûts bourgeois, l'artiste prend soin de compléter ses évocations par des remarques concernant la présence d'écoles pour les enfants, l'opportunité de s'enrichir et la possibilité d'être à la tête d'un grand domaine où la population locale est au service du maître blanc :

Au-dessous de nous la mer bordée de cocotiers, au-dessus des arbres fruitiers de toutes espèces à 25 minutes de la ville. [...] La nature la plus riche, le climat chaud mais avec intermittence de fraîcheur. Avec un peu d'argent il y a de quoi être heureux mais il faut une certaine somme. Ainsi avec trente mille francs on peut ici avoir une propriété en ce moment qui rapporte de 8 à 10000 Frs par an et vivre en plus, c'est-à-dire manger en gourmands. Pour tout travail surveiller quelques nègres pour la récolte des fruits et des légumes sans aucune culture [...] il y a des collègues à la Martinique et les blancs sont choyés comme des merles blancs⁴³.

Les lettres adressées aux camarades présentent les mêmes apologies des terres exotiques, mais font état de prétentions beaucoup plus modestes concernant le mode de vie médité. Les ambitions de Gauguin ne sont plus celles d'un propriétaire terrien à la tête d'un vaste domaine agricole, comme il le faisait miroiter à Mette. Il aspire à vivre comme un petit colon, construisant lui-même son habitation et exploitant un lopin de terre pour ses propres besoins. La perspective est bien différente : il s'agit ici de se fondre à l'existence des autochtones dans un processus de *dé-civilisation* que Gauguin s'efforcera de mettre en œuvre en Océanie :

Avec la somme que j'aurai, je peux acheter une case du pays comme celles que vous avez vues à l'Exposition Universelle. En bois et terre, couverte de chaume (à proximité de la ville mais cependant à la campagne). Cela ne coûte presque rien, je l'agrandis en coupant du bois et j'en fais une demeure à notre commodité, vache, poules et fruits, voilà les principaux agents de notre nourriture et nous finirons par vivre pour rien. Libres...⁴⁴.

Le peintre opte finalement pour Tahiti, charmé par les descriptions dithyrambiques lues dans un ouvrage consacré aux colonies du Pacifique, ouvrage dont il s'inspire mot pour mot dans l'extrait suivant :

⁴³ *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Mette, Saint Pierre, 20 juin 1887, p. 123-125. Voir aussi *ibid.*, lettre d'avril 1887, p. 114.

⁴⁴ *Ibid.*, lettre à Émile Bernard, Le Pouldu, juin 1890, p. 215-216. Voir aussi *ibid.*, lettres d'avril 1890, p. 210 et de septembre 1890, p. 232.

Je ne vis plus ici que dans cette espérance de la terre promise. [...] Pendant qu'à l'extrémité opposée de la planète terrestre hommes et femmes n'obtiennent qu'après un labeur sans répit la satisfaction de leurs besoins, pendant qu'ils se débattent dans les convulsions du froid et de la faim, en proie à la misère et à toutes les privations, Tahitiens au contraire, heureux habitants des paradis ignorés de l'Océanie, ne connaissent de la vie que les douceurs. Pour eux, vivre, c'est chanter et aimer. Voilà, mon cher, de quoi donner à réfléchir aux Européens qui se plaignent de leur existence⁴⁵.

Gauguin se laisse ici envoûter par les délices du « mirage océanien » présentant Tahiti comme un paradis perdu, vision utopique forgée par les récits de Bougainville et la philosophie rousseauiste. Dès lors, le voilà déterminé à gagner les îles du Pacifique, dont il a l'ambition « de fixer le caractère et la lumière⁴⁶ ». Au cours de ses deux séjours à Tahiti, « un pays merveilleux⁴⁷ », il est séduit par la douceur de la vie tropicale dont il ne se lassera jamais (« Ah mon cher Daniel, que ne connaissez-vous pas cette vie tahitienne, vous ne voudriez plus vivre autrement⁴⁸ »). Il choisit rapidement de s'installer en brousse, loin de Papeete et des autres métropolitains, pour partager l'existence des autochtones et se mettre en ménage avec une vahiné ; vêtu d'un paréo, logé dans un faré en bambous, il s'efforce d'apprendre le tahitien et d'embrasser le mode de vie local. En réalité, en raison de faibles aptitudes en langues⁴⁹ et du manque de temps dont il dispose pour pêcher, chasser et cultiver comme les indigènes, il ne parvient à vivre à la Tahitienne que de manière imparfaite et s'approvisionne le plus souvent en nourriture importée. Cependant, on ne peut nier ni ses efforts pour rompre avec les autres expatriés qui tiennent le haut du pavé à Tahiti, ni ses tentatives pour se fondre dans la vie villageoise, ni enfin son admiration sincère pour les us et coutumes locaux. S'il ne devient pas effectivement « un sauvage », s'il ne rompt jamais totalement avec la communauté française, il expérimente des conditions de vie voisines de

⁴⁵ *Id.*, *De Bretagne en Polynésie. Paul Gauguin. Pages inédites*, éd. cit., lettre à É. Schuffenecker, Le Pouldu, 7 août 1890, p. 46-47.

⁴⁶ *Id.*, cité par Bengt Danielsson, *Gauguin à Tahiti et aux Marquises*, Paris, Press Pocket, 1988, lettre au Ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts, 15 mars 1891, p. 55.

⁴⁷ *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Mette, Tahiti, 4 juin 1891, p. 248.

⁴⁸ *Id.*, *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid, op.cit.*, lettre de Tahiti, novembre 1896, p. 153-154.

⁴⁹ La barrière de la langue a pu freiner sa compréhension de la mentalité polynésienne, en dépit de ses affirmations – « Je parle maintenant assez bien le Maori et je trouve cela très amusant » (*Ibid.*, lettre de Tahiti, 31 mars 1893, p. 113).

celles des Polynésiens. Cet effort d'immersion sera encore plus clair aux Marquises où il se fera des amis parmi la population autochtone.

La première lettre qu'il adresse de Tahiti témoigne de cette découverte exaltée de traditions inconnues qui l'enchantent :

Le Roi est mort quelques jours après mon arrivée ; pour ses funérailles il a fallu attendre que tout le monde dans l'île et les îles voisines soient prévenues [*sic*]. Tu ne peux t'imaginer cet enterrement ; chaque village groupé sur l'herbe le soir chantait à tour de rôle leurs fameux hyménées (chant choral de plusieurs parties) et comme cela toute la nuit. Pour celui qui aime la musique c'est un vrai régal car ce peuple est extraordinairement doué pour la musique. [...] Non il est impossible d'imaginer quelque chose de plus harmonieux et abstrait. Pas un qui donne une note fausse. Le char tout couvert de fleurs était traîné par des mules que l'artillerie avait habillées de filets en laine noire. Arrivés au tombeau dans le bois, les pasteurs et les chefs ont fait des discours en tahitien. Ce serait long à raconter⁵⁰.

Une autre missive évoque la peur du *tupapa'u*, l'esprit des ancêtres, qui servira de motif à bon nombre de ses créations : « Ce peuple a de tradition une très grande peur de l'esprit des morts. [...] Pour les Canaques les phosphorescences de la nuit sont de l'esprit des morts, ils y croient et en ont peur⁵¹ ».

Gauguin est également ébloui par les paysages de ce « véritable éden⁵² » – « Par exemple c'est superbe comme exposition, à l'ombre sur le bord de la route, et derrière moi une vue de la montagne époustouflante⁵³ » – et il dépeint avec délectation la suavité de son existence : « Un hamac pour faire la sieste à l'abri du soleil, et rafraîchi par la brise de mer qui arrive à 300 mètres plus loin tamisée par les cocotiers⁵⁴ », « Que je vous plains de ne pas être à ma place tranquillement assis dans la case ; j'ai devant moi la mer, et Morea qui change d'aspect tous les quarts d'heure. Un paréo et c'est tout : pas de souffrance du chaud ni du froid. Ah l'Europe !⁵⁵ ».

⁵⁰ *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Mette, Tahiti, juillet 1891, p. 249-251.

⁵¹ *Ibid.*, à la même, Tahiti, 8 décembre 1892, p. 271. Voir Isabelle Malmon, « Détail folklorique ou motif primordial de l'imaginaire ? Enquête sur une figure entêtante dans l'œuvre de Paul Gauguin », *Revue de Littérature Comparée*, juillet-septembre 2018, n° 367, p. 327-341.

⁵² *Id.*, *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, op.cit., lettre de Tahiti, avril 1899, p. 244.

⁵³ *Ibid.*, lettre de Tahiti, novembre 1895, p. 128.

⁵⁴ *Ibid.*, lettre de Hiva-Oa (Iles Marquises), novembre 1901, p. 329.

⁵⁵ *Id.*, lettre à William Molard, Tahiti, novembre 1895, lettre non publiée.

Ce qui, entre autres, le fascine est la quiétude qui, imprégnant toute chose, détonne agréablement avec l'agitation européenne :

Je t'écris le soir. Ce silence la nuit à Tahiti est encore plus étrange que le reste. Il n'existe que là, sans un cri d'oiseau pour troubler le repos. Par ici, par-là, une grande feuille sèche qui tombe mais qui ne donne pas l'idée du bruit. C'est plutôt comme un frôlement d'esprit. Les indigènes circulent souvent la nuit mais pieds nus et silencieux. Toujours ce silence. Je comprends pourquoi ces individus peuvent rester des heures, des journées assis sans dire un mot et regarder le ciel avec mélancolie. Je sens tout cela qui va m'envahir et je me repose extraordinairement en ce moment. Il me semble que tout ce trouble de la vie en Europe n'existe plus et que demain toujours sera la même chose, ainsi de suite jusqu'à la fin. [...] Quelle belle nuit ce soir⁵⁶.

À la suite d'un bref retour calamiteux en France, Gauguin choisit de finir son existence en Océanie. Sa décision de mourir aux antipodes, au sein d'un peuple caractérisé par des modes de vie spécifiques, prévaut alors sur sa passion pour l'art puisqu'il affirme renoncer à la peinture et à la célébrité, pour « vivre tranquille ici dans [s]on adorable coin⁵⁷ » :

Depuis que j'ai connu la vie simple d'Océanie je ne songe qu'à me retirer loin des hommes par conséquent loin de la gloire : aussitôt que possible j'irai enfouir mon talent chez les sauvages et on n'entendra plus parler de moi. [...] Les Européens ne me font pas trêve, ces bons sauvages me comprendront⁵⁸.

L'ouverture à l'autre indigène

Les jugements de Gauguin concernant les indigènes s'inscrivent eux aussi en désaccord complet avec les opinions discriminatoires de ses contemporains. Loin des clichés racialisés de son époque autour du vocable « sauvages », Gauguin s'enchant de la décontraction des Tahitiens chez qui il ne constate que gentillesse et sens de l'hospitalité.

⁵⁶ *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Mette, Tahiti, juillet 1891, p. 250-251.

⁵⁷ *Id.*, *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, op.cit., lettre de Tahiti, 14 février 1897, p. 162.

⁵⁸ *Id.*, *De Bretagne en Polynésie. Paul Gauguin. Pages inédites*, éd. cit., lettre à Émile Schuffenecker, Pont-Aven, 26 juillet 1894, p. 82-84.

Tous ces gens-là vont partout dans n'importe quel village, n'importe quelle route, couchent dans une maison, mangent, etc... sans même dire merci, à charge de revanche. Et on les appelle des sauvages ? Ils chantent ; ne volent jamais, ma porte n'est jamais fermée, n'assassinent pas. Deux mots tahitiens les désignent : *Iorama* (bonjour), adieu, merci, etc... et *Onatu* (je m'en fiche, qu'importe, etc...) et on les appelle des sauvages⁵⁹ ?

L'impression de sérénité qui caractérise les insulaires l'émerveille car il croit y retrouver quelque chose des mentalités de l'ère précoloniale :

Ici, près de ma case, en plein silence, je rêve à des harmonies violentes dans les parfums naturels qui me grisent. Délice relevé de je ne sais quelle horreur sacrée que je devine vers l'immémorial. Autrefois, odeur de joie que je respire dans le présent. Figures animales d'une rigidité statuaire : je ne sais quoi d'ancien, d'auguste, religieux dans le rythme de leur geste, dans leur immobilité rare. Dans des yeux qui rêvent, la surface trouble d'une énigme insondable⁶⁰.

La lettre autorise alors le glissement d'une dissidence larvée à l'encontre de la colonisation et de l'évangélisation forcée des populations. De fait, une fois à Tahiti, Gauguin est affligé de constater que l'ancienne société maorie a disparu sous le joug missionnaire puis colonial. Les anciennes croyances et les formes d'art traditionnelles ont été interdites (« Le sol Tahitien devient tout à fait français et petit à petit tout cet ancien état de chose va disparaître⁶¹ ») et les autochtones ont adopté la religion, l'habillement, les produits et les techniques des envahisseurs (« Quel changement ici depuis mon départ. Papeete, la capitale de cet éden, est maintenant éclairée à l'électricité. La grande pelouse devant l'ancien jardin du Roi est abîmée par des chevaux de bois, qui coûtent 0 f 25 la tournée, un phonographe aussi...⁶² »). De plus, un effroyable déclin démographique frappe les îles en raison d'épidémies dévastatrices venues d'Europe (« Nos missionnaires avaient déjà apporté beaucoup d'hypocrisie protestante et enlèvent une partie de la poésie sans compter la vérole qui a envahi toute la race (sans trop l'abîmer ma foi)⁶³ », « [...] c'est extraordinaire que je n'ai [*sic*] pas attrapé l'influenza qui sévit à Tahiti très fortement. Tous les jours il meurt quelques enfants et des vieux et tout le monde tousse autour de moi⁶⁴ »).

⁵⁹ *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Mette, Tahiti, juillet 1891, p. 250.

⁶⁰ *Ibid.*, lettre à André Fontainas, Tahiti, mars 1899, p. 330.

⁶¹ *Ibid.*, lettre à Mette, Tahiti, juillet 1891, p. 251.

⁶² *Ibid.*, lettre à William Molard, Tahiti, juillet 1895, p. 310.

⁶³ *Ibid.*, lettre à Mette, Tahiti, juillet 1891, p. 251.

⁶⁴ *Ibid.*, à la même, Tahiti, juillet 1892, p. 263.

Par ailleurs, si ses lettres expédiées de Polynésie ne sont bien souvent qu'une litanie de plaintes, c'est qu'elles mentionnent des tracasseries financières relatives à la cherté de la vie, imputable à la présence française. Comme en métropole, Gauguin doit se battre pour gagner son pain quotidien, ce qui l'exaspère : « À force de me priver de nourriture mon estomac s'abîme atrocement et je maigris tous les jours. Mais il faut que je continue la lutte, toujours, toujours. Et la faute retombe sur la Société⁶⁵ ». Ses missives rabâchent également les aléas de son état de santé qui ira en se détériorant. Là non plus, il n'est pas question d'incriminer les Tropiques : la responsabilité en incombe à des défaillances de son organisme, mis à mal par les récriminations de son épouse et les trahisons de ses camarades, ou encore au coût de la vie sur place, qui oblige à des diètes forcées. Dès lors, Gauguin saisit chaque occasion pour blâmer cette européanisation à outrance qui altère la Polynésie : « Dans ce cas je vais aux Marquises, la Dominique, petite île qui ne contient que trois européens et où l'océanien est moins abîmé par la civilisation européenne⁶⁶ ».

Le rejet de l'expansionnisme français prend parfois un tour plus polémique. En 1895, l'artiste fut invité à se joindre à une mission tendant à l'annexion des Iles-sous-le-vent. Comme la reine de Raiata-Tahaa menace de s'opposer par la force à un débarquement français, Gauguin note, désillusionné : « Il reste maintenant à conquérir Raiatea et cela c'est une autre histoire car il va falloir tirer le canon, brûler, tuer. Œuvre de civilisation à ce qu'il paraît⁶⁷ ». De fait, une nouvelle expédition est organisée afin de venir à bout de la résistance. Gauguin suggère alors à Charles Morice de rédiger l'interview imaginaire d'un Tahitien, à qui il prête des propos très rudes envers la colonisation. Cet insulaire fictif affirme qu'il ne veut pas être Français « parce que nous ne sommes pas vendus, ensuite parce que nous sommes très heureux tels que nous sommes gouvernés, lois conformes à notre nature et à notre sol⁶⁸ ». Et de récrier toutes les chicaneries administratives incompréhensibles et les impôts auxquels sont soumis des autochtones illettrés :

⁶⁵ *Ibid.*, à la même, Tahiti, 5 novembre 1892, p. 268.

⁶⁶ *Ibid.*, à la même, Tahiti, mai 1892, p. 257.

⁶⁷ *Id.*, cité par Bengt Danielsson, *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises*, op.cit., lettre à William Molard, Tahiti, novembre 1895, p. 213.

⁶⁸ *Id.*, lettre non publiée à Charles Morice, Tahiti, vers le 15 janvier 1897, Collection fondation Singer-Polignac, Musée Gauguin, Tahiti. En partie publiée dans *id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., p 315-316.

Aussitôt que vous vous installez quelque part, tout est à vous le sol et les femmes que vous quittez deux ans après avec un enfant dont vous n'avez plus souci. Partout des fonctionnaires, des gendarmes qu'il faut entretenir de petits cadeaux sous peine de vexations sans nombre. Et pour la moindre circulation nécessaire à notre commerce, il nous faut perdre plusieurs journées afin d'avoir un morceau de papier incompréhensible, des formalités sans nombre. Et comme cela coûte très cher on nous grèverait d'impôts auxquels l'indigène ne peut suffire. Nous connaissons de longue date vos mensonges vos belles promesses. Des amendes, de la prison, aussitôt qu'on chante et qu'on boit, tout cela pour nous donner des soi-disant vertus que vous ne pratiquez pas⁶⁹.

Puis, revenant à son cas personnel, Gauguin évoque les contrariétés rencontrées avec les fonctionnaires métropolitains de Papeete qu'il oppose aux habitants de son village, « comme toujours très bons et très respectueux à mon égard⁷⁰ ».

C'est surtout à la fin de sa vie que l'artiste se posera en défenseur de la cause marquisienne. À Morice, il explique : « Il se passe ici aux Marquises des choses monstrueuses – et tel que tu me connais je suis à la veille d'être expulsé pour ne pas me soumettre à un gendarme, accusé de pousser à la révolte des indigènes en leur disant quels sont leurs droits⁷¹ ». Puis, dans une lettre destinée à deux inspecteurs venus de Paris, il déballe des critiques acerbes sur les absurdités de la prétendue justice coloniale, imbue de préjugés à l'encontre des natifs et de méconnaissance patente de la situation locale :

Le juge arrive donc pressé de juger les affaires nombreuses de toute l'année, n'y connaissant rien... rien de ce que peut être l'indigène, rien... rien des affaires si ce n'est le dossier présenté par le gendarme. Voyant devant lui un visage tatoué, il se dit « voilà un brigand cannibale » surtout quand le gendarme intéressé le lui affirme⁷².

Gauguin dénonce aussi le montant ahurissant des contraventions abusives pesant sur une population quasi indigente, il invoque la barrière de la langue et la terreur de l'autorité française qui pénalisent les indigènes. Offusqué que ceux-ci ne bénéficient pas des mêmes droits que les autres

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., au même, Atuana, février 1903, p 359-360.

⁷² *Ibid.*, lettre à Messieurs les inspecteurs des colonies et de passage aux Marquises, Atuana, février 1903, p 361.

Français, il pointe du doigt l'hypocrisie des ambitions égalitaires de la république coloniale. Il vilipende enfin le despotisme du gendarme et sa pratique généralisée de la corruption. Condamné pour ces accusations, Gauguin avertit Morice de sa décision de faire appel en ces termes : « Si nous sommes vainqueurs la lutte aura été belle et j'aurais fait une grande œuvre aux Marquises. Beaucoup d'iniquités seront abolies, et cela vaut la peine de souffrir pour cela⁷³ ».

Dans une ultime missive adressée au chef de la gendarmerie à Papeete, l'artiste se pose de nouveau en protecteur des autochtones opprimés par le pouvoir colonial :

Il est heureux que je sois le défenseur des indigènes car jusqu'à présent les colons, qui sont tous pauvres, gagnant leur vie comme commerçants, ont toujours eu peur de tenir tête aux gendarmes, ils ont préféré se taire. C'est pourquoi les gendarmes, libérés de tout contrôle [...] sont les maîtres absolus... On veut m'incriminer d'être le défenseur de malheureux sans défense ! Il y a bien cependant une société protectrice des animaux⁷⁴.

Certes, ces prises de position en faveur des Polynésiens sont rares et tardives dans sa correspondance. À l'occasion de son second séjour, il rédigera même une lettre incendiaire au procureur pour se plaindre de vols répétés dans sa case dont il accuse les insulaires⁷⁵. En outre, s'il critique fréquemment l'administration coloniale, c'est surtout parce qu'elle lèse ses intérêts personnels. Cependant ce constat n'ôte rien à la justesse de son analyse de la situation locale et à la sincérité de sa compassion envers les Polynésiens, victimes d'une machinerie administrative pesante, prohibitive et incompréhensible. Il faut en outre remettre les choses dans leur contexte. En Europe, le peintre a baigné dans toute une « culture coloniale » visant à faire approuver les interventions françaises dans les pays « non civilisés », afin de conduire les « peuples inférieurs » sur la voie du progrès. Nourri de cette « bonne conscience » impérialiste, Gauguin n'en a pourtant jamais été dupe, estimant vigoureusement que la culture et les productions de l'Autre méritaient l'admiration. Une de ses dernières lettres affirme encore : « Décidément le sauvage est meilleur que nous⁷⁶ ».

⁷³ *Ibid.*, lettre à Charles Morice, Atuana, avril 1903, p. 368.

⁷⁴ *Id.*, cité par Bengt Danielsson, *Gauguin à Tahiti et aux Marquises*, *op.cit.*, p. 333.

⁷⁵ *Id.*, lettre au procureur Charlier de juin 1899, publiée dans la tribune libre du journal *Les Guêpes*, 5-12 juin 1899. Voir Bengt Danielsson, *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises*, *op.cit.*, p. 254 à 256.

⁷⁶ Paul Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Ch. Morice, Atuana, avril 1903, p. 369.

Nous partageons dès lors l'avis de Jean-François Staszak qui considère que, sans remettre en cause le projet colonial, Gauguin fut un farouche opposant à une certaine forme de colonisation imposée par une bureaucratie incompétente et hautaine. Et le géographe de souligner que parmi les colons de son temps, « Gauguin a sans doute été un de ceux qui se sont le plus intéressés aux Polynésiens et à leur art, qui [...] ont le plus vécu à l'indigène et parmi les indigènes, et qui les ont le plus défendus – même si c'est pour des raisons dont on peut débattre⁷⁷ ».

Les relations de Gauguin avec les femmes indigènes entretiennent également la polémique. Ses lettres témoignent de sentiments divers : attirance charnelle attisée par la sexualité libérée des beautés locales (« Je te promets qu'ici un Blanc a du mal à conserver sa robe intacte car les dames Putiphar ne manquent pas⁷⁸ », « Je vous assure qu'on a parlé, hué, chanté quatre jours et quatre nuits extraordinaires de réjouissance, tout comme à Cythère⁷⁹ »), désir d'être aimé alors que son épouse le rejette (« [...] la femme malgache a un cœur tout aussi bien qu'une française avec beaucoup moins de calculs⁸⁰ », « Là à Tahiti je pourrai [...] écouter la douce musique murmurante des mouvements de mon cœur en harmonie amoureuse avec les êtres mystérieux de mon entourage⁸¹ »), admiration pour la vénusté des vahinés, qualifiées par ses contemporains de « femelles de quadrumanes⁸² » parce qu'elles ne correspondent pas aux canons occidentaux (« Tahiti n'est pas dénuée de charme et les femmes à défaut de beauté proprement dite ont je ne sais quoi de pénétrant, de mystérieux à l'infini⁸³ »). Plus dérangeantes pour les thuriféraires de l'artiste, certaines missives, expédiées à des correspondants masculins, sont la preuve de rapports de pouvoir entre les sexes, entretenus par des valeurs patriarcales prépondérantes : « Toutes les nuits des gamines endiablées envahissent mon lit ; j'en avais hier trois pour fonctionner⁸⁴ ».

⁷⁷ Jean-François Staszak, *Géographies de Gauguin*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2003, p. 192.

⁷⁸ Paul Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Mette, Martinique, 20 juin 1887, p. 124.

⁷⁹ *Id.*, cité par Bengt Danielsson, *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises*, *op.cit.*, lettre à W. Molard, septembre 1895, p. 212.

⁸⁰ *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Émile Bernard, Le Pouldu, juin 1890, p. 215.

⁸¹ *Ibid.*, lettre à Mette, Paris, février 1890, p. 207.

⁸² Article de Thiébaud-Sisson de 1893, cité par Paul Gauguin dans *Diverses choses*, manuscrit conservé au Louvre, fol. 255-25.

⁸³ Paul Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Mette, Tahiti, juin 1892, p. 260.

⁸⁴ *Id.*, *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, *op.cit.*, lettre de Tahiti, novembre 1895, p. 128.

Vantardises machistes ? Désir de combler les frustrations générées par la pudibonderie occidentale ? Défi au joug missionnaire souhaitant juguler la sexualité en Océanie ? Tout cela peut-être...⁸⁵

L'avènement de « l'art de Papou »

La soif d'ailleurs s'alimente enfin et surtout à des considérations esthétiques, le contact avec les contrées exotiques devant, dans l'esprit de Gauguin, ragaillardir sa création. En premier lieu, il pense que l'exil le dégagera des contraintes subies en Europe, ce qui lui permettra d'avoir l'esprit libre pour se consacrer à son art. Ainsi, en 1887, il écrit à sa femme qu'il part à Taboga afin de se « retrem[p]er loin de tous les hommes⁸⁶ ». Plus tard, il espère que Madagascar lui offrira l'occasion de « faire de l'art sans aucun souci des autres en Europe⁸⁷ ». Lorsqu'il se décide pour Tahiti, il allègue les vertus revigorantes de la terre exotique, dont l'éloignement favorisera l'éclosion esthétique :

J'y veux oublier [à Tahiti] tout le mauvais du passé et mourir là-bas ignoré d'ici, libre de peindre sans gloire aucune pour les autres. [...] Aussi ma vie matérielle une fois bien organisée, je puis, là-bas, me livrer aux grands travaux de l'art, dégagé de toutes jalousies artistiques, sans aucune nécessité de vils trafics⁸⁸.

Lorsqu'il prend la résolution de s'installer définitivement en Océanie, son souhait est encore et toujours de ne s'occuper que de son art, que celui-ci soit ou non reconnu. Son acrimonie se résume en un mot : l'Europe, en regard de laquelle la terre étrangère se trouve parée de toutes les vertus : « En Bretagne de la pluie de l'eau que d'eau ; où es-tu doux pays d'Océanie...⁸⁹ ». Gauguin finira par quitter Tahiti pour les Marquises, où la présence française se fait moins sentir. Une fois sur place, la sérénité et l'isolement du lieu l'incitent à reprendre ses pinceaux.

⁸⁵ Pour une analyse des relations de Gauguin avec les vahinés, voir Isabelle Malmon, « Paul Gauguin et la sorcière de *Fatu Hiva* : l'illumination primitive », *TRoPICS* n°5, décembre 2018, p. 65-74.

⁸⁶ *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., à Mette, Paris, début avril 1887, p. 113.

⁸⁷ *Ibid.*, lettre à Émile Bernard, Le Pouldu, septembre 1890, p. 232.

⁸⁸ *Id.*, *Oviri. Écrits d'un sauvage*, éd. cit., lettre à J.F. Willumsen, Bretagne fin 1890, p. 67-68.

⁸⁹ *Id.*, *De Bretagne en Polynésie. Paul Gauguin. Pages inédites*, éd. cit., lettre à Émile Schuffenecker, Pont-Aven, 11 juillet 1894, p. 79.

J'ai commencé à me remettre au travail assez sérieusement, quoique toujours malade : on n'a pas idée de la tranquillité avec laquelle je vis ici dans ma solitude, tout à fait seul, entouré de feuillages. C'est le repos, et j'en avais besoin loin de tous ces fonctionnaires qui étaient à Tahiti⁹⁰.

L'appel de l'inconnu n'est pas uniquement désir de rupture avec sa propre culture mais aussi volonté d'approcher au plus près celle de l'Autre. En effet, les contrées lointaines présentent l'avantage d'offrir des ressources propres : des types ethniques variés et des sujets exotiques inédits, « du primitif, du nouveau pour exciter [l'] imagination⁹¹ ». Ainsi, Gauguin s'enthousiasme en découvrant la Martinique, « pays merveilleux où il y a à faire pour un artiste...⁹² » : « Je suis un peu de l'avis de Vincent, l'avenir est aux peintres des tropiques qui n'ont pas été encore peints et il faut du nouveau comme motifs pour le public stupide acheteur⁹³ ». Le Tonkin l'attire également en raison de l'aura dont bénéficient les civilisations asiatiques : « Tout l'Orient, la grande pensée écrite en lettres d'or dans tout leur art, tout cela vaut la peine d'étudier et, il me semble que je me retremperai là-bas⁹⁴ ». Puis, Madagascar profite un temps de son engouement, car l'île pourra procurer des modèles d'une grande variété ethnique et des motifs divers : « [...] Madagascar offre plus de ressources comme types, religion, mysticisme, symbolisme. Vous avez là des Indiens de Calcutta, des tribus noires, des Arabes et des Hovas, types de la Polynésie⁹⁵ ». Le désir de se rendre en Océanie répondra aux mêmes espérances. Jugeant « que [s]on art [...] n'est qu'en germe », Gauguin écrit qu'il « espère là-bas le cultiver pour [lui]-même à l'état primitif et sauvage⁹⁶ ». C'est cette primitivité qui l'attire enfin aux Marquises, vecteur dans l'imaginaire européen d'une altérité plus radicale que Tahiti en raison de la figure effrayante du « Canaque » tatoué et cannibale :

Je crois qu'aux Marquises, avec la facilité qu'on a pour avoir des modèles, (chose qui devient de plus en plus difficile à Tahiti), et avec des paysages alors à découvert – bref des éléments tout à fait nouveaux et plus sauvages, je vais faire de belles choses. Ici mon imagination commençait à

⁹⁰ *Id.*, *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, *op.cit.*, lettre de Hiva-Oa (Iles Marquises), mars 1902, p. 335.

⁹¹ *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Mette, Tahiti, début avril 1893, p. 275.

⁹² *Ibid.*, à la même, Panama, début mai 1887, p. 121.

⁹³ *Ibid.*, lettre à Émile Bernard, Pont Aven, octobre 1888, p. 154.

⁹⁴ *Ibid.*, au même, Le Pouldu, juin 1890, p. 217.

⁹⁵ *Ibid.*, au même, Le Pouldu, fin juillet 1890, p. 223.

⁹⁶ *Ibid.*, lettre à Odilon Redon, 1890, p. 373-374.

se refroidir, puis aussi le public à trop s'habituer à Tahiti. Le monde est si bête que lorsqu'on lui fera voir des toiles contenant des éléments nouveaux et *terribles*, Tahiti deviendra compréhensible et charmant. Mes toiles de Bretagne sont devenues de l'eau de rose à cause de Tahiti ; Tahiti deviendra de l'eau de Cologne à cause des Marquises⁹⁷.

Aurai-je quelque répit pour terminer mon œuvre, je n'ose l'espérer : en tous cas je fais un dernier effort en allant le mois prochain à Fatu Hiva, île des Marquises presque encore anthropophage. Je crois que là, cet élément tout à fait sauvage, cette solitude complète me donnera avant de mourir un dernier feu d'enthousiasme qui rajeunira mon imagination et fera la conclusion de mon talent⁹⁸.

La virginité du lieu étranger, la simplicité de la vie expérimentée et des populations côtoyées, permettent dès lors à l'artiste d'extirper une part authentique de lui-même, de trouver une liberté d'esprit qui se traduira par des audaces stylistiques et thématiques. Cette influence inspiratrice de l'espace tropical est métaphorisée dans sa correspondance par l'image du géant mythologique Antée, recouvrant sa puissance au contact de sa mère Gaïa, la Terre :

L'Occident est pourri en ce moment et tout ce qui est hercule peut comme Antée prendre des forces nouvelles en touchant le sol de là-bas. Et on en revient un ou deux ans après, solide⁹⁹.

L'animalité qui est en nous n'est pas tant à mépriser qu'on veut bien le dire – Ces satanés Grecs qui ont tout compris, ont imaginé Antée qui reprenait ses forces en touchant la terre – La terre, c'est notre animalité, croyez-le bien¹⁰⁰.

Ces deux extraits figurent dans des lettres rédigées à plus de dix ans d'intervalle, preuve de l'importance de cette mystique du lieu régénérateur : « Du reste, dans mon isolement ici on a de quoi se retremper. Ici la poésie se dégage toute seule et il suffit de se laisser aller au rêve en peignant pour la suggérer¹⁰¹ ».

⁹⁷ *Id.*, *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, *op.cit.*, lettre de Tahiti, juin 1901, p. 315. Souligné dans le texte.

⁹⁸ *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Charles Morice, Tahiti, juillet 1901, p. 343.

⁹⁹ *Ibid.*, lettre à Émile Bernard, Le Pouldu, juin 1890, p. 217.

¹⁰⁰ *Id.*, *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, *op.cit.*, lettre de Hiva-Oa (Iles Marquises), 25 août 1902, p. 343.

¹⁰¹ *Ibid.*, Hiva-Oa (Iles Marquises), novembre 1901, p. 333.

L'appréhension du sol exotique débute toujours pour l'artiste par une période d'acclimatation durant laquelle il se pénètre de la mentalité locale, se contentant d'esquisses. Ainsi écrit-il depuis Tahiti : « [...] j'ai déjà tant vu de nouveau que je suis tout troublé. Il me faudra encore quelque temps pour faire un bon tableau. Petit à petit je m'y mets en étudiant chaque jour un peu¹⁰² ». Ce délai nécessaire pour apprivoiser l'Autre, pour « posséder le caractère océanien¹⁰³ », souligne les efforts pour saisir une typicité locale : « Je suis en plein travail, maintenant je connais le sol, son odeur et les Tahitiens que je fais d'une façon très énigmatique n'en sont pas moins des Maoris et non des Orientaux des Battignoles. Il m'a fallu presque un an pour arriver à le comprendre¹⁰⁴ ». En distinguant les Maoris observés sur le terrain, des Orientaux indifférenciés, croqués par des peintres qui ne quittent pas Paris, Gauguin entend se situer dans une perspective ethnologique soucieuse de précision et de rejet des stéréotypes.

À dire vrai, la réalité de son art est plus complexe. Ses œuvres polynésiennes recourent effectivement au substrat local, en magnifiant les corps des vahinés, les couleurs et la lumière des paysages, en empruntant des motifs décoratifs aux tatouages, aux objets usuels. En outre, ce présent est expurgé des éléments exogènes européens qui en maculent la spécificité, car l'artiste souhaite que ses peintures ne portent « aucune souillure de l'homme civilisé¹⁰⁵ ». Ses productions s'inspirent également des traditions ancestrales (« Quelle religion que l'ancienne religion océanienne. Quelle merveille ! Mon cerveau en claque et tout ce que cela me suggère va bien effrayer¹⁰⁶ »). Mais son œuvre puise tout aussi bien aux fresques égyptiennes, aux estampes japonaises, aux tapis persans, aux bas-reliefs javanais et khmers et même à l'art occidental. En réalité, l'artiste recherche moins la fidélité à un peuple donné, moins un vérisme pittoresque, qu'une vision du monde authentique, primitive, une forme de « pensée magique » précoloniale battue en brèche par la colonisation et l'évangélisation. L'important pour lui est que ses créations soient « ultra sauvages¹⁰⁷ » car, dit-il, « à la civilisation pourrie je cherche à opposer quelque chose de plus naturel

¹⁰² *Id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Mette, Tahiti, juillet 1891, p. 249.

¹⁰³ *Ibid.*, à la même, Tahiti, juin 1892, p. 260.

¹⁰⁴ *Ibid.*, à la même, Tahiti, juillet 1892, p. 263.

¹⁰⁵ *Ibid.*, lettre à Charles Morice, Tahiti, juillet 1901, p. 344.

¹⁰⁶ *Id.*, cité par Bengt Danielsson, *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises*, op.cit., lettre à Paul Sérusier, Papeete, 25 mars 1892, p. 115.

¹⁰⁷ *Id.*, *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, op.cit., lettre de Tahiti, avril-mai (?) 1893, p. 116.

partant de la sauvagerie¹⁰⁸ ». Ainsi, l'art occidental cesse-t-il pour Gauguin d'être l'étalon absolu. Il est mêlé à des références hétéroclites, dont certaines bénéficiaient à son époque d'une certaine aura (les « arts de cour » des grandes civilisations asiatiques) mais dont d'autres étaient ouvertement dépréciées, comme les objets confectionnés en Polynésie. Dès lors, en cassant le dogme de la soi-disant supériorité artistique de l'Occident, Gauguin intègre et restitue la diversité culturelle : il opte pour une hybridation jugée scandaleuse qui propose à ses correspondants une *alter-native* esthétique. « Ayez toujours devant vous les Persans, les Cambodgiens et un peu l'Égyptien. La grosse erreur, c'est le Grec, si beau qu'il soit¹⁰⁹ », conseillait-il avant son départ.

La périphrase « art de Papou », par laquelle il désigne son œuvre dans sa correspondance est caractéristique de cette volonté interculturelle¹¹⁰. Cette expression fut à l'origine formulée avec une intention railleuse par le critique Camille Maclair. Le peintre retourne à son profit la moquerie à connotation raciste et revendique cette altérité comme sa marque de fabrique : la différence lui permet de créer un art du métissage qui, refusant la « normalité » européenne, ne peut que déranger : « Ce que je fais ici, je n'ose en parler tellement mes toiles m'*épouvantent* ; jamais le public ne l'admettra¹¹¹ ». Angoissante mais recherchée et acceptée, la rencontre avec l'Autre, dénigré par ses compatriotes, a donc été transformatrice et bénéfique. L'échange a été riche et radical : comme Gauguin ne reviendra jamais en Europe, son œuvre jettera un regard neuf sur des formes esthétiques désormais qualifiées d'Arts Premiers.

« *Le civilisé et le barbare en présence* »

Infiltrée de subjectivité, la correspondance de Gauguin est le lieu privilégié où s'élabore son identité d'« indien du Pérou », indigénisation fantasmatique qui rappelle que, dès son plus jeune âge, il a rencontré l'Autre. Ce contact précoce l'a interrogé sur lui-même et sur la société dans laquelle il

¹⁰⁸ *Id.*, *Paul Gauguin : 45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh*, éd. cit., lettre à Théo Van Gogh, 20-21 novembre 1889, p. 192.

¹⁰⁹ *Id.*, *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, *op.cit.*, lettre de Tahiti, octobre 1897, p. 190.

¹¹⁰ Voir *id.*, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à Maurice Denis, Tahiti, juin 1899, p. 334 ; *ibid.*, lettre à André Fontainas, Tahiti, août 1899, p. 335.

¹¹¹ *Id.*, cité par Bengt Danielsson, *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises*, *op.cit.*, lettre à Paul Sérusier, Papeete, 25 mars 1892, p. 115.

gravite, une société européocentriste et raciste rongée de peurs archaïques et de préjugés, murée à l'altérité comme elle est bouchée à la nouveauté. Les lettres de Gauguin révèlent dès lors que son éloignement géographique est d'abord une vigoureuse distanciation culturelle hors de la France métropolitaine. Elles exposent également son expérience d'un corps-à-corps avec l'ailleurs, les tentatives pour le comprendre et lui permettre de renouveler une imagination pétrifiée par la normativité européenne. En évoquant l'art qu'il est en train de façonner dans les îles, Gauguin ouvre alors *une autre voie* que les apories de l'époque en ce domaine : il propose un art du « Divers »¹¹², nourri d'une puissance surgie du *dehors* du monde occidental. Expédié comme la lettre en métropole, le tableau redouble la fonction pluriculturelle de la correspondance en magnifiant l'Autre inspireur à la face des redites codifiées de l'art européen. Parallèlement, la rencontre de Gauguin avec la Polynésie approfondit son questionnement sur l'exploitation de ces contrées vierges par des éléments exogènes qui en violent la singularité, *l'Autreté*.

Certes, on pourra estimer que l'artiste n'a jamais abandonné totalement sa culture natale. Tout au moins s'est-il efforcé de s'extirper de sa propre « civilisation », tentant de se défaire de ce qu'il exècre en Europe et qu'il pensait ne pas retrouver en Océanie. On pourra rétorquer aussi que l'altérité qu'il restitue dans ses créations est apprivoisée par un processus de réappropriation qui modifie cette étrangeté. Pourtant, sa correspondance concède l'enrichissement de son imagerie au contact de cette altérité et les efforts pour la traduire au moyen d'une esthétique innovante qui fait la part belle au *melting-pot* culturel. Dès lors, dans un contexte de mépris général envers l'indigène et ses artefacts, la lettre devient ce lieu intime d'où se fait entendre *une autre voix* que le discours dominant, convaincu de la prééminence des valeurs et des productions européennes. S'il n'y a pas à proprement parler d'échange interculturel, l'exil de l'Européen sur la terre étrangère peut, par le truchement épistolaire, se constituer en foyer de défi à l'arrogance occidentale et proposer à son destinataire, partie prenante de la doxa, une interrogation plus ou moins explicite sur les dépravations de l'eupéanisation.

Cette main tendue vers l'Autre, conçue par Gauguin comme un dialogue intime – « le civilisé et le barbare en présence »¹¹³, écrivait-il de

¹¹² Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1978.

¹¹³ Paul Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. cit., lettre à André Fontainas, Atuana, février 1903, p. 357.

lui-même – trouve sa matérialisation dans la lettre, objet d'échange entre le scripteur situé outremer, et son correspondant résidant en métropole. L'écrit épistolaire jette une passerelle symbolique entre deux cultures littéralement aux antipodes : il s'efforce d'engendrer une prise de conscience transculturelle à la face de l'ethnocentrisme européen.

BIBLIOGRAPHIE

- Danielsson, Bengt, *Gauguin à Tahiti et aux Marquises*, Paris, Press Pocket, 1988.
- Gauguin, Paul, *Diverses choses*, 1896-1897, manuscrit conservé au Louvre, fol. 255-25.
- , *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, Paris, Georges Crès et Cie, 1918.
- , *Oviri. Écrits d'un sauvage*, éd. Daniel Guérin, Paris, Gallimard, 1974.
- , *45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh*, éd. Douglas Cooper, Amsterdam, Bibliothèque des arts, 1983.
- , *Correspondance de Paul Gauguin. Documents, témoignages*, tome premier : 1873-1888, éd. Victor Merlhès, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1984.
- , *Lettres à sa femme et à ses amis*, éd. Maurice Malingue, Paris, Grasset, 1992.
- , *De Bretagne en Polynésie. Paul Gauguin. Pages inédites* [1995], éd. Victor Merlhès, Tahiti, Avant et Après, 2003.
- Malmon, Isabelle, « Détail folklorique ou motif primordial de l'imaginaire ? Enquête sur une figure entêtante dans l'œuvre de Paul Gauguin », *Revue de Littérature Comparée*, juillet-septembre 2018, n° 367, p. 327-341.
- , « Paul Gauguin et la sorcière de *Fatu Hiva* : l'illumination primitive », *TRoPICS* n°5, décembre 2018, p. 65-74.
- Segalen, Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1978.
- Staszak, Jean-François, *Géographies de Gauguin*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2003.
- Terramorsi, Bernard, « Paul Gauguin et le démon des tropiques », dans Marie-Françoise Bosquet, Serge Meitinger et Bernard Terramorsi (dir.), *Aux confins de l'ailleurs : voyage, altérité, utopie*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 88-106.

Ema Galifi¹

*Vagabondage entre les cultures dans les correspondances
d'Isabelle Eberhardt*

ABSTRACT

Cet article s'intéresse aux correspondances d'Isabelle Eberhardt (1877-1904) déjà publiées et à celles inédites des Archives Nationales d'Outre-Mer d'Aix-en-Provence afin de comprendre son itinéraire interculturel. En partant du portrait répandu d'une nomade de l'extrême qui rompt définitivement avec la culture européenne pour adopter celle de sa terre d'élection, l'Algérie, nous verrons qu'il est nécessaire de réévaluer les ressorts de sa fascination pour l'ailleurs arabo-musulman. Sa correspondance intime confrontée à sa correspondance ouverte et engagée mettra en lumière des contradictions qui nous conduiront à constater qu'elle ne deviendra jamais totalement *Autre*. Nous la considérerons finalement comme une passeuse entre les cultures et une nomade intellectuelle (Kenneth White). Elle *nomadise* entre les cultures et glane le meilleur dans chacune en vue d'une synthèse créatrice. Son existence et ses correspondances ouvrent sur un monde et une poétique de l'entre-deux, de la nuance et de l'association des contraires en harmonie avec sa personne et avec la diversité inhérente à l'espace méditerranéen.

MOTS-CLÉS : Isabelle Eberhardt, Interculturalité, Nomadisme intellectuel, Culture européenne, Voyage

This article focuses on the correspondences of Isabelle Eberhardt (1877-1904) already published and those unpublished from the Archives Nationales d'Outre-Mer d'Aix-en-Provence. It aims at understanding her intercultural itinerary. Through the widespread portrait of a nomad of the extreme who breaks definitively with European culture to adopt that of her chosen land, Algeria, we will see that it is necessary to reassess the motives of her fascination for the Arab-Muslim elsewhere. Her intimate correspondence confronted with her open and committed letters will bring to light contradictions which will lead us to note that she will never become totally Other. We will finally consider her as a "*passeuse*" between cultures and an intellectual nomad (Kenneth White). She *nomadizes* between cultures and gleans the best in each for a creative synthesis. Her existence and correspondences open onto a world and a poetics of the in-between, of the nuance and the association of opposites in harmony with her person and with the inherent diversity of the Mediterranean space.

KEYWORDS : Isabelle Eberhardt, Interculturalité, Intellectual nomadism, European culture, Travel

¹ Faculté des Sciences de la société et Centre de Compétences Dusan Sidjanski en Études Européennes du Global Studies Institut, Université de Genève. E-mail : <ema.galifi@unige.ch>.

D'une mère russe et d'un père inconnu, Isabelle Eberhardt est née en 1877 à Genève où elle a baigné dans un univers culturel éclectique et lettré, qui l'a ouverte aux cultures russe, française, gréco-latine et arabo-musulmane. Ses origines rendent l'interculturalité inhérente à son identité et augurent un vagabondage entre les cultures. Le registre qu'elle tenait de ses correspondances, entamées à Marseille le 13 octobre 1899 (fig. 1 et 2), atteste la diversité de ses ancrages culturels et son ouverture sur le monde, de la Russie à l'Algérie et la Tunisie en passant par Genève et Paris. Son décès prématuré lors de la crue de l'oued d'Aïn-Séfra en 1904 est également riche de sens quant à la dynamique interculturelle qui façonnera toute sa vie : elle a été ensevelie dans le sol qu'elle a de nombreuses fois foulé et qu'elle a fini par élire comme terre d'origine.

Cet article propose de mettre la trajectoire culturelle d'Isabelle Eberhardt à l'épreuve d'un examen des différents échanges épistolaires qu'elle a entretenus, à la fois intimes et politiques. Outre la correspondance avec son frère, nous nous intéresserons à celle avec le Cheikh Abou Naddara entreprise pour se perfectionner en arabe, ainsi qu'à celle avec Ali Abdul Wahad avec lequel elle entretiendra une grande amitié. C'est durant ses voyages qu'elle rencontrera son futur mari, Slimène Ehnni, avec qui elle entamera un échange épistolaire. Le Fonds Isabelle Eberhardt des Archives Nationales d'Outre-Mer (ANOM) d'Aix-en-Provence dévoile qu'elle a entretenu des correspondances, souvent amoureuses, avec plusieurs musulmans, tels que Rechid Bey, Khoudja ben Abdallah ou Abdelaziz Osman. Ses missives sont ainsi représentatives de différentes formes d'intimité et notamment de ce que Vanezia Pârlea² nomme l'intimité ethnologique et initiatique qui a un rapport direct avec l'Autre et la découverte de soi-même. Les correspondances relèvent majoritairement de l'écriture de l'intime. Elles ouvrent à une expression de l'altérité censée être des plus authentiques de par la sincérité que permet l'intimité épistolaire. Néanmoins, ce qu'elle écrit peut n'être pas toujours véridique, relever de l'idéal ou du politiquement correct pour ne pas déplaire et ne froisser aucune sensibilité comme le révèle sa correspondance « extime » constituée de lettres ouvertes et politiquement engagées, à la valeur documentaire précieuse, qui permettent de mieux comprendre son rapport aux différentes cultures. La dynamique interculturelle peut mettre en lumière le contraste entre ce qu'elle veut exprimer et montrer à l'autre (expression) et la manière dont

² Vanezia Pârlea, « Errance(s) et intimité(s) chez Isabelle Eberhardt », dans Philippe Antoine, Vanezia Pârlea (dir.), *Voyage et Intimité*, 2018, p. 179-194.

elle incarne et met en acte l'interculturalité (dynamique) qui n'était qu'en puissance dans l'expression.

Au moment où elle entame ses échanges épistolaires, l'Algérie est annexée par la France depuis 1848 et la conquête se poursuit dans les zones plus reculées du Sahara où une « pacification » est encore nécessaire selon les autorités françaises. Les rapports entre les communautés sont complexes car l'intérêt porté par les étrangers, majoritairement colons, à l'autre, autochtone, mêle fascination, acculturation forcée au nom de la « mission civilisatrice » voire déshumanisation par un processus d'essentialisation ou de réification de la différence. La position d'Isabelle, malgré le portrait mythique de la jeune femme qui s'est répandu, n'échappe pas à cet entrelacs. Ses relations avec le général Lyautey ont pu faire écrire à certains qu'elle agissait en faveur de la colonisation³; d'autres la pensent opposée à cette dernière, du fait de ses écrits critiques où elle dénonce certaines pratiques coloniales⁴. Ses correspondances permettent de mieux cerner cette position de l'entre-deux dans le sens où elles la montrent osciller entre rupture culturelle avec l'Europe et va-et-vient entre les cultures. La jeune fille est certes influencée par les représentations orientalistes de son époque (utilisation des motifs de la *fantasia* ou de la femme orientale souvent représentés par les peintres romantiques et orientalistes⁵) et ces dernières informent son approche de l'espace et de la culture arabo-musulmane. Un effort pour se départir de la conception européenne des peuples autochtones se fera toutefois sentir tout au long de la correspondance : Isabelle tente, sinon de devenir l'Autre, au moins d'adopter un autre modèle culturel, une autre vision du monde. Sa correspondance révèle ainsi des crispations identitaires qui rendent difficile une interculturalité pacifiée. Des identités culturelles croisées se manifestent dès le début de ses échanges épistolaires et la frontière entre soi et l'autre devient poreuse à mesure qu'ils progressent. Se posera alors la question de la validité de l'hypothèse selon laquelle ses lettres attestent la métamorphose d'une jeune orientaliste à la découverte d'elle-même et du monde, en l'Autre dont les référentiels s'inversent. L'Ici genevois deviendrait l'Ailleurs et serait remplacé par l'Algérie. Par sa seule personne Isabelle incarne deux visions du monde, deux

³ Leila Louise Hadouche Dris, « L'œuvre algérienne d'Isabelle Eberhardt, une écriture à revisiter », *Insaniyat / إنسانيات*, n° 46, 2009, p. 45-50.

⁴ Abdel-Jaouad Hedi, « Isabelle Eberhardt: Portrait of the Artist as a Young nomad », *Yale French Studies*, vol. 2, 1993, p. 93-117.

⁵ Nous pensons ici à des peintures telles que *Fantasia arabe devant Mequinez* (1832), *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834) par Eugène Delacroix ou encore à *Une fantasia : Algérie* (1869) par Eugène Fromentin.

modèles culturels mais c'est en fin de compte l'Europe qui lui procurera un sentiment d'extranéité. Nonobstant, si sa prise de position pour un modèle culturel se fait au détriment de l'autre, elle ne deviendra jamais tout à fait cet Autre désiré.

C'est dire que les modalités de son interculturelité et les motivations de sa tentative d'abandon du référentiel européen suscitent la curiosité et doivent être questionnées. Notre hypothèse de départ selon laquelle Isabelle Eberhardt deviendrait l'Autre, *i.e.* vivrait une transformation identitaire et ontologique par l'interculturalité, sera infirmée par la nécessité d'une réévaluation des ressorts de sa fascination pour l'Ailleurs arabo-musulman : elle ne rompra jamais totalement avec ses motivations premières ni avec le modèle culturel européen. C'est pourquoi nous la considérerons *in fine* comme une passeuse entre deux cultures et une nomade intellectuelle au sens de Kenneth White. Pour ce faire, seront interrogées la formation de ses représentations culturelles, leurs expressions et leurs variations *i.e.* la manière dont les représentations premières évoluent et influencent l'écrivaine dans ses relations aux autres et à son modèle culturel de départ.

L'antichambre de l'approche dynamique de l'interculturel

Les premières expressions interculturelles d'Isabelle Eberhardt ont lieu à Genève et se font sur le mode de l'imagination et de la rêverie. Son attirance pour le monde arabo-musulman est alimentée par le romantisme des terres lointaines et l'orientalisme ambiant du XIX^e siècle. Mais elle ne reste pas superficielle et ne se limite pas à une expression romantique d'un exotisme. La jeune femme tâche d'approfondir sa connaissance de l'autre par l'apprentissage de la langue et de la culture arabes – ce que fait seulement une infime partie des colons. Ses lettres nous apprennent qu'elle s'initie très tôt à la culture arabe ainsi qu'à celle de l'Islam, ce qui lui permet de construire un imaginaire oriental avant même d'avoir foulé le sol tunisien et algérien. Il s'agit de la phase de construction de son modèle culturel et d'élaboration des « lieux-images » selon l'expression de Claude Raffestin⁶, grâce à certains médiateurs tels que les cartes ou les livres d'histoire, de culture et de langue. Isabelle mentionne notamment dans une lettre de début décembre 1895 qu'elle s'est « [...] mise à l'étude

⁶ Claude Raffestin, 1986, « Nature et culture du lieu touristique », *Méditerranée*, vol. 58, n° 3, 1986, p. 11-17.

du turc et de l'arabe oriental⁷ ». Avant cela, elle maîtrisait déjà d'autres langues telles que le russe, le français, l'italien, le grec ou le latin. Edmonde Charles-Roux parle d'une « [...] étourdissante polyphonie associant des bribes de langues vivantes à des langues mortes comme si, dès l'âge de dix-huit ans, Isabelle avait voulu nier les frontières et proclamer son droit au dépaysement⁸ ». Elle est également passionnée par les écrits aux accents orientalistes de Pierre Loti qui imprègnent son écriture. Dans une lettre à son frère, Augustin de Mørder, écrite entre le 18 et le 25 novembre 1895 à Genève, elle fait allusion à des livres qui ont suscité leur envie d'Ailleurs et toute la construction imaginaire qui l'a attisée :

Ah oui, certains livres...Ceux qui éveillaient en nos deux âmes presque identiques les mêmes sentiments, les mêmes angoisses, les mêmes appels, douloureux, vers l'*Inconnu*⁹, vers l'*Ailleurs*¹⁰ !

Ah, la route, la route, la route !

Oh la hantise de la route... Je suis seule, et elle me hante encore plus !

Souviens-toi de la grande montagne, *min el djébel kébir*¹¹, là-bas, à Collonges... *Tu sais ce qu'elle nous disait*¹² à nous deux, cette montagne...

Et toute la sombre philosophie de nos vies était là-bas, sur les grandes routes de France : « Plus loin, plus loin, toujours plus loin ! »¹³.

Toujours plus loin vers la côte méditerranéenne française qui leur permettra de franchir la mer vers l'altérité du Sud. Cet extrait de missive est intéressant à différents égards. Il confirme que l'interculturalité commence souvent par un voyage imaginaire à travers des représentations culturelles susceptibles de donner lieu à une entrée en contact avec la réalité. Cette première expression de son goût pour l'Ailleurs projeté sur un élément naturel n'est pas anodine et correspond à un élément de sa poétique dans laquelle la nature est au cœur de ses rêveries interculturelles. Elle cherche à les matérialiser par l'orientalisation de son Nord de naissance et projette son modèle culturel orientaliste pour atténuer la souffrance existentielle qu'elle ressent très jeune et qui alimentera son éloignement de la société européenne. Isabelle voit disparaître ses rêves d'une vie meilleure, plus apaisée et authentique dans son Orient imaginé, une fois que son frère,

⁷ Isabelle Eberhardt, *Écrits intimes*, Paris, Payot, 1991, p. 29.

⁸ *Ead.*, *Écrits sur le sable. Œuvres complètes*, Paris, Grasset, 1988, t. I., p. 191.

⁹ Souligné dans le texte.

¹⁰ Souligné dans le texte.

¹¹ Souligné dans le texte.

¹² Souligné dans le texte.

¹³ *Ead.*, *Écrits intimes, op. cit.*, p. 25.

avec qui elle avait envisagé une exploration au cœur de l'altérité méditerranéenne pour fuir les pesantes intrigues de la *Villa Neuve*, est parti de Genève de manière abrupte. Dans ses premières lettres, elle exprime son écartèlement, entre d'un côté, sa vie subie à Genève, pleine de privations et souvent qualifiée de géhenne, et de l'autre son voyage intérieur en Orient où se trouverait son âme :

Mon corps est en Occident
Et mon âme est en Orient ;
Mon corps au pays infidèle,
Et mon cœur est à Stamboul
Et mon cœur est à Oran... (A) !¹⁴

La mention du (A) par les éditeurs signifie que ce petit poème a été écrit en arabe. Sa valeur poétique est faible mais il permet de constater qu'elle commence à maîtriser les codes langagiers ainsi que les bases de l'esprit islamique comme l'illustre la mention de « pays infidèle » qui renvoie à la distinction entre *Dar al-Islam* et *Dar al-Harb*. L'expression de son malaise existentiel et culturel face au monde européen va de pair avec sa quête d'un *ailleurs* salvateur. Elle comprend vite que la dimension interculturelle du voyage lui ouvrira des voies pour améliorer sa condition existentielle. S'élaborera alors une correspondance où elle exprime sa détermination à se mettre en route vers le Sud de la Méditerranée. Avant cela, c'est sa correspondance dès novembre 1896 avec Eugène Letord, suite à une petite annonce déposée dans un journal en vue de trouver une correspondante, qui alimente son désir d'Orient. Edmonde Charles-Roux explique que cet officier français en territoire sud-algérien est le premier correspondant qui « [...] sut l'émerveiller parce qu'il vivait en amont de l'oued R'Hiz, entre dunes et palmeraies, dans un isolement et des conditions que personne dans l'entourage d'Isabelle n'avait jamais envisagés¹⁵ ». Cette correspondance a suscité des voyages imaginaires chez Isabelle Eberhardt et a ainsi contribué à une large part de ses représentations du Grand Désert. Ce sont ensuite ses échanges avec le milieu orientaliste de l'époque qui lui permettent progressivement de déployer son univers oriental imaginaire. Au départ, sa correspondance avec le Cheikh Abou Naddara s'établira afin qu'elle puisse perfectionner son arabe. Puis cette amitié prendra très vite la tournure d'une relation entre père et fille

¹⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵ Edmonde Charles-Roux, *Un désir d'Orient : La jeunesse d'Isabelle Eberhardt, 1877-1899*, Paris, Grasset, 1988, p. 254.

spirituels : « Enfin, si vous venez ici, vous aurez en ma femme et moi des parents adoptifs et mes enfants seront vos frère et sœurs¹⁶ ». Ou encore : « Chère fille, merci des sentiments si affectueux que vous m'exprimez pour le triomphe des musulmans¹⁷ ». Isabelle Eberhardt ne cessera, non sans une emphase parfois comique, de louer le Dieu islamique auprès de ses correspondants et sera reconnue par eux comme une musulmane. Les lettres d'Abou Naddara conservées aux ANOM montrent l'estime qu'il a pour cette jeune femme qui, progressivement, assimile sa culture et est capable de l'exprimer sans en trahir les fondements. Il termine sa lettre du 7 février 1899 par : « J'attends vos lettres arabes qui me charment dans mon exil¹⁸ ». Un 26 novembre (année incertaine) il lui écrit :

Merci de votre gracieuse lettre arabe que j'ai lue avec un vif plaisir et que j'ai parfaitement comprise. Je vois que vous avez sérieusement étudié notre langue si belle et si riche. Votre traduction, dont vous m'avez joint l'original en français n'est pas mal faite, il y a quelques fautes de grammaire et de syntaxe. [...] Vous êtes si avancée en arabe que ce serait un péché d'abandonner vos études [...]¹⁹.

Elle exprimera également sa ferveur religieuse dès les premiers échanges avec son ami Ali Abdul Wahad, mis en contact par Abou Naddara :

Grâces soient rendues au Dieu unique. À partir du 20 mai je serai à Bône [...]. Je me réjouis d'avoir un ami à Tunis, près de ma ville, un ami musulman et arabe. Que la paix soit avec vous et que la miséricorde de Dieu vous comble. Mériem Bent Yahya. Année 1897, le 15 mai. Année 1314 de l'hégire²⁰.

Elle signe d'un nom et d'un prénom à connotations orientales : le travestissement identitaire commence avant même d'avoir foulé la terre d'Islam. Elle utilise également le calendrier hégirien et la mention des deux calendriers montre qu'elle exprime deux visions du monde, deux modèles culturels : l'européen et le musulman. C'est aussi Lydia Paschkoff, voyageuse et correspondante pour des journaux, qui a très tôt alimenté par leur

¹⁶ Fonds Isabelle Eberhardt, ANOM, Aix-en-Provence, Série X – dons et acquisitions diverses, 23X42.

¹⁷ Isabelle Eberhardt, *Écrits intimes*, op. cit., p. 56.

¹⁸ Fonds Isabelle Eberhardt, ANOM, Aix-en-Provence, Série X – dons et acquisitions diverses, 23X43.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Isabelle Eberhardt, *Écrits intimes*, op. cit., p. 57.

correspondance le fantasme du travestissement identitaire par le voyage à travers d'autres cultures. Elle lui écrit le 7 avril 1900 :

Vous avez le même caractère rêveur et passionné que moi ; la même impatience, le même goût du désert et de la vie aventureuse. J'ai payé cher cette passion du danger et de la vie en liberté. Comme Lady Stanhope et Lady Ellenborough, j'aimais l'Orient ; comme elles, j'y ai perdu ma fortune. Oui, c'est charmant d'être à cheval²¹.

Les deux femmes échangent sur leurs goûts du voyage, de l'errance et de la rencontre d'autres cultures. C'est à partir du moment où le voyage devient une pratique récurrente chez Eberhardt que se constate une évolution dans sa pratique interculturelle. De son amour pour la culture de ses correspondants et de son sentiment d'extranéité en Europe, découlera une quête et géographique et intérieure par la rencontre avec l'altérité lors de ses voyages.

L'incarnation de l'interculturalité par la pratique du voyage : de la fascination interculturelle à la rupture culturelle ?

C'est durant son premier voyage en Algérie en 1897, à Bône, avec sa mère, que s'approfondira sa correspondance avec Ali Abdul Wahad, entamée peu avant le départ. Elle révèle une pratique du voyage interculturelle et synonyme d'une volonté passionnée de s'ouvrir radicalement à l'altérité. Elle lui écrira le 22 juin 1897 :

Je suis très occupée, ici. J'ai trouvé un bon professeur d'arabe, Si Mohammed Abd-el-Kader (A), un vieux *taleb*²² qui ne parle ni ne comprend pas un mot de français.

La vie algérienne — celle des Musulmans — me plaît beaucoup.

Pour quant [*sic*] aux Européens d'Algérie, je préfère me taire sur leur compte²³.

À chaque fois qu'elle annonce à ses correspondants une possible arrivée en terre d'Islam, elle précise avec beaucoup de vigueur qu'il lui faut vivre parmi les Arabes et les musulmans, selon leur manière de vivre : « Pour ce qui est du genre de vie que nous mènerons mon amie et moi, il sera des plus

²¹ Fonds Isabelle Eberhardt, ANOM, Aix-en-Provence, Série X – dons et acquisitions diverses, 23X49.

²² Souligné dans le texte.

²³ Isabelle Eberhardt, *Écrits intimes*, op. cit., p. 58.

modestes, strictement arabe et, par là même, fort peu dispendieux²⁴ ». Elle écrira également à Ali : « La vie arabe, vous le savez, me va à merveille²⁵ ». Elle aura la même exigence pour son frère lorsqu'elle essaie de le faire venir en Algérie : elle demande de l'aide à Ali pour lui trouver un lieu de vie à l'« entretien purement arabe et fort modeste [...] absolument dans un milieu purement musulman. Ne me parlez ni d'hôtel ni de maison nazaréenne ou juive. [...] Il faut qu'il vive très simplement, comme les pauvres, car cette vie-là seule remontera son courage²⁶ ». Un lien étroit va naître entre sa pratique des lieux et sa perception de l'espace culturel. En effet, dès son premier voyage, Isabelle Eberhardt cherche le contact le plus franc et le plus profond avec le peuple algérien. Elle s'essaie à son mode de vie, contrairement à la majorité des Européens qui, à cette époque, se parquent dans des quartiers de l'entre-soi – comme le font encore souvent aujourd'hui les touristes de masse dans les complexes hôteliers. Lors de ce premier voyage à Bône, Isabelle et sa mère quittent le confort européen de la maison de leur ami photographe Louis David, pour se rendre dans les quartiers indigènes. Elle maintiendra jusqu'à sa mort ce mode de vie qui suscite nombre de clabaudages, comme en témoigne la lettre du secrétaire chancelier du consulat de Russie du 18 juin 1901 :

Mademoiselle,

En réponse à votre lettre du 29 oct. Son Excellence Monsieur le Consul de Russie me charge de vous dire et de vous communiquer qu'il lui est impossible d'intervenir auprès de Monsieur le Gouverneur Général de l'Algérie dans votre intérêt, afin de pouvoir le faire revenir sur ses actions et ses décisions [...].

[...] Vous portiez un costume arabe masculin, chose qui avouez-le vous même [*sic*] ne convient pas trop à une demoiselle de nationalité Russe, puis votre changement de religion, vos relations avec les sectes religieuses, tout cela a excité le fanatisme des indigènes et vous a exposée vous-même à bien des dangers, de manière que si on vous avez [*sic*] laissée rentrer dans le pays, par vengeance ou pour tout autre motif, tout serait recommencer [*sic*] [...] ²⁷.

Son choix de vivre spatialement à l'écart, non des musulmans mais des Européens, entérine sa rupture culturelle. Elle écrira par exemple : « Pour le

²⁴ *Ibid.*, p. 135.

²⁵ *Ibid.*, p. 169.

²⁶ *Ibid.*, p. 123.

²⁷ Fonds Isabelle Eberhardt, ANOM, Aix-en-Provence, Série X – dons et acquisitions diverses, 23X52.

moment, j'écris (quelquefois, la nuit) un roman algérien, où je m'attache à dépeindre l'influence néfaste de *l'eupéanisation* des Arabes [...] ²⁸ ». Elle trouve dans la « vie arabe » des valeurs que l'Europe matérialiste et technicienne aurait perdues. Au fil de ses voyages, elle découvre une autre vie aux valeurs différentes qui lui siéent mieux, telles que l'humilité et l'hospitalité – jadis chère aux espaces méditerranéens. Très vite, en août 1897, elle exprime à Ali son désir de se vouer corps et âme à l'Islam et d'appartenir à la communauté musulmane :

Nous avons de plus un intérêt commun, très sérieux, — le respect de l'amour que, tous deux, nous portons à l'Islam. Vous savez sans doute, que, *Inch'Allah* ²⁹ (A), c-à-d. si les circonstances ne m'écrasent pas et si je sors victorieuse de cette lutte pour la vie, je compte rester pour toujours en *pays musulman* ³⁰ (A) et me consacrer, si seulement faire se peut, à son service. Certes, je ne resterai pas en Algérie [...]. J'irai à Tunis ou en Orient — en Egypte peut-être et je tâcherai de me rendre utile à ceux que je voudrais appeler un jour mes frères — ce qui sera fait ³¹.

Progressivement elle se reconstitue une famille auprès de laquelle elle veut s'installer pour ne plus la quitter : son « père le bon cheikh ³² », Ali son frère, puis Slimène son amant-mari ainsi que tous les musulmans avec lesquels elle espère établir une relation fraternelle selon l'*oumma* islamique. Le 27 février 1898 elle écrit à Ali :

Je travaille. J'écris « *A la dérive* ³³ », qui avance et qui sera bientôt fini. J'étudie le Coran pour être à même d'apprendre à lire plus correctement à Tunis.
Je vis la résignation (A) et par l'espérance de revoir bientôt la terre sacrée de l'Islam auquel je me suis vouée définitivement et à jamais.
Quand j'aurai quitté, cette fois, l'Europe, je n'y reviendrai jamais, à moins d'une nécessité absolue — et pour fort peu de temps certes.
J'espère, mon frère (A), être bientôt avec vous pour toujours (A) [...] ³⁴.

Dans l'extrait précédent ainsi que dans la lettre du 28 février 1898, on constate qu'elle est toujours à Genève où elle se languit de cette terre d'Islam

²⁸ Isabelle Eberhardt, *Écrits intimes*, op. cit., p. 218.

²⁹ Souligné dans le texte.

³⁰ Souligné dans le texte.

³¹ *Ibid.*, p. 63.

³² *Ibid.*, p. 157.

³³ Souligné dans le texte.

³⁴ *Ibid.*, p. 152.

et de la nouvelle famille qu'elle a choisie. Pour pallier cette langueur, elle commence d'ores et déjà à vivre selon les principes de l'Islam et sent croître sa foi :

Pour le moment, je tâche de faire ce qu'ordonne notre sainte religion : je pratique la première des vertus islamiques : la résignation (A).
[...] De jour en jour, je deviens *croyante* (A) et cela seul me soutient et m'élève au-dessus de toute la mer d'ennuis et de douleur où je vogue pour le moment, bien « *à la Dérive*³⁵ »...³⁶.

C'est pour amoindrir sa nostalgie de l'Orient et s'en rapprocher mentalement qu'elle se perfectionne en langue arabe et étudie le Coran avec tout le contenu culturel apparenté. On découvre lettre après lettre que le motif de ses déplacements est sa fervente volonté d'appartenir à un autre univers culturel qui la fascine et qu'elle va rapidement essayer de faire sien. Cette fascination va de pair avec une critique de sa culture européenne d'origine qui souvent prend des allures de rupture culturelle. En ce sens, Isabelle Eberhardt peut être associée dans un premier temps à la catégorie que Jean-Michel Belorgey³⁷ nomme « transfuge », c'est-à-dire ces personnes qui ont choisi de se détourner de leur culture d'origine, après une critique radicale de cette dernière, et se sont mises en quête d'elles-mêmes ainsi que d'une autre vérité dans l'interculturalité. Gardons en mémoire que ce n'est qu'une étape pour définir sa trajectoire culturelle qui s'avèrera interculturelle. Dans la lettre du 28 février 1898 elle exprime qu'elle recherche à atteindre un but, celui de « la vie islamique après avoir à jamais quitté l'Europe, terre inhospitalière et maudite³⁸ ». Sa fascination pour l'altérité l'amène à constater les travers des individus issus de la culture européenne et à vouloir rompre avec cette dernière. Elle élabore ainsi, à partir de sa fascination pour la culture arabo-musulmane, une pensée critique des relations interculturelles dont elle est témoin :

Si vous voulez que je vous parle de ma vie dans la « *maison de l'Islam*³⁹ (A) » [...] Je vous dirai seulement que les Musulmans m'ont reçue à bras ouverts

³⁵ Souligné dans le texte.

³⁶ *Ibid.*, p. 156.

³⁷ Jean-Michel Belorgey, *Transfuges. Voyages, ruptures et métamorphoses : des Occidentaux en quête d'autres mondes*, Paris, Éditions Autrement, 2000.

³⁸ Isabelle Eberhardt, *Écrits intimes*, op. cit., p. 154.

³⁹ Souligné dans le texte.

et que je ne connais pas encore un *seul Français*⁴⁰ ni *Française*⁴¹. Ce qui m'écœure ici, c'est l'*odieuse*⁴² conduite des Européens envers les Arabes, ce peuple que j'aime et qui, *Inch'Allah* (A), sera mon peuple à moi⁴³.

On peut cependant se demander si ses premiers voyages ne donnent pas lieu à la confirmation de ses représentations et opinions sur la situation politico-culturelle de la région. En effet, sa pensée critique n'est pas née de ses voyages et des contacts avec les populations autochtones. Elle arrive sur place avec de nombreux *a priori* critiques sur la culture européenne, issus de la première phase de construction intellectuelle et imaginaire de l'altérité orientale, explicitée au début de cet article. C'est son modèle culturel qui entre en jeu lorsqu'elle écrit trouver un peuple plus accueillant et chaleureux qu'en Europe et, *a contrario*, des Européens envahisseurs sans vergogne. Elle retrouve dans l'Ailleurs le « supplément d'âme » et la « mystique » dont parlait Bergson⁴⁴, qui manquent à l'Europe selon tout un courant de pensée de l'époque, à la recherche, dans l'exotisme, des manières de remédier au prosaïsme de l'Occident rationaliste. Néanmoins si la confirmation de ses préconceptions peut faire penser qu'elle arrive sur ces terres en touriste⁴⁵, Isabelle Eberhardt devient vite une voyageuse par son vagabondage hors des sentiers battus par les Européens et la remise en question de ses opinions. Elle parviendra par exemple à accéder à des *zaouïya* ou encore à la vie traditionnelle de confréries musulmanes. Elle pratique de plus une pensée de la nuance, loin de tout manichéisme et dogmatisme. Elle critique la colonisation dans ce qu'elle a d'irrespectueux à l'égard des peuples autochtones, tout en rappelant qu'à côté des colonisateurs, il y a aussi « de bons français honnêtes⁴⁶ ». Les positions plus tardives d'Albert Camus sur la question algérienne rappelleront celles d'Isabelle Eberhardt qui partagent encore ses lecteurs du fait de leur complexité. Cet esprit critique de la culture européenne – trait caractéristique de l'esprit européen selon Jacques Dewitte⁴⁷ – induit qu'elle ne se vautre

⁴⁰ Souligné dans le texte.

⁴¹ Souligné dans le texte.

⁴² Souligné dans le texte.

⁴³ *Ibid.*, p. 59-60.

⁴⁴ Henri Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

⁴⁵ Claude Raffestin, « Nature et culture du lieu touristique », *Méditerranée*, vol. 58, n° 3, 1986, p. 11-17.

⁴⁶ Isabelle Eberhardt, *Écrits intimes*, op. cit., p. 327.

⁴⁷ Jacques Dewitte, *L'Exception européenne. Ces mérites qui nous distinguent*, Paris, Michalon, 2008.

pas dans les représentations et les comportements de l'idéologie coloniale ni dans l'acceptation aveugle de certains dogmes ou pratiques religieuses et culturelles. Dans une lettre écrite à Eloued le 20 novembre 1901 au frère de Slimène Ehnni, elle évoque les difficiles relations entre les confréries musulmanes et les colons français :

Cher frère, croyez en votre plus fidèle ami : fuyez comme la peste la bande des politiciens Français qui se jouent effrontément des Musulmans et qui nous ont tous abandonnés lâchement après nous avoir poussé [*sic*] en avant pour le rôle imbécile de victimes expiatoires.

Ne vous laissez plus leurrer par les promesses fallacieuses de ces gens-là. [...]

L'avenir vous prouvera que nous avons été sérieusement abusés.

Remarquez bien qu'il n'y a rien de déshonorant à tourner le dos à ces gens-là, puisque je ne vous conseille pas de trahir ni de chercher les bonnes grâces des autres.

[...] Restez le bon Musulman et le fidèle Kadry que vous êtes, mais n'aidez pas plus longtemps des gens qui, loin de vouloir du bien à la confrérie et à nos *cheikhs*⁴⁸, les poussent sciemment à leur perte. [...] ⁴⁹.

Elle prend parti contre le comportement des Français et commence à s'inclure dans la communauté algérienne comme en témoigne l'utilisation de plus en plus fréquente des pronoms personnels ou possessifs de la première personne du pluriel et, à l'inverse, la dénomination des colons par la distance et l'indistinction. Elle affirma par la suite sa prise de position politique contre l'injustice coloniale face à un cas de torture et ne craindra pas de porter accusation dans une lettre écrite à Alger, adressée à « Monsieur le Directeur » et datée du 16 juin 1902, qu'elle signe « M. Saadi » :

Rien encore ne fait croire à la culpabilité évidente de cet indigène, c'est pourquoi la justice a dû momentanément le faire soumettre à un régime qui l'obligera peut-être à fournir quelque éclaircissement sur cette horrible affaire. D'abord si rien ne fait encore croire à la culpabilité, de quel droit le ligote-t-on et le soumet-on à un régime spécial - Dieu sait lequel ! Pour lui faire avouer un crime qu'il n'a, de l'aveu de votre correspondant lui-même, peut-être pas commis, et dans le cas où cet homme serait innocent, quelle aura été l'attitude de la justice à son égard ? Ensuite et surtout, la justice de Marengo et votre correspondant semblent oublier complètement que la torture et toutes les pratiques la rappelant ont été abolies depuis plus d'un

⁴⁸ Souligné dans le texte.

⁴⁹ Fonds Isabelle Eberhardt, ANOM, Aix-en-Provence, Série X – dons et acquisitions diverses, 23X28.

siècle et que personne n'a le droit de soumettre les détenus à un régime particulier, destiné à provoquer leurs aveux.

Tout homme réellement civilisé doit s'élever avec indignation contre de telles pratiques dignes d'un autre âge et d'un autre pays.

Le tolérera t-on [*sic*] sur le sol français ?⁵⁰.

Lorsqu'elle s'adresse aux autochtones, elle se positionne en réceptrice et non en donneuse de leçons comme elle a pu le faire dans la lettre précitée. Cela est rare durant la période coloniale où le mépris et la domination sont beaucoup plus répandus. Isabelle Eberhardt reconnaît l'Autre comme *altérité* et non comme *différent*. Le différent renvoie au comportement du colon qui déshumanise par la torture et méprise l'altérité. L'altérité évoque la dimension éthique de la reconnaissance de l'autre dans sa particularité tandis que la différence ségrégue, se pose comme une frontière. L'altérité *comprend* la différence et atténue son caractère imperméable. Par exemple, elle a le projet d'ouvrir une école pour jeunes filles afin de s'installer sur sa terre d'élection. Elle érige alors comme principe premier de son entreprise le fait de ne pas européeniser ses élèves mais de les rendre encore plus musulmanes⁵¹. Elle aurait pu fonder une école française pour répondre à la « mission civilisatrice » de la colonisation mais ce n'est pas ce qui l'intéresse car elle respecte et estime les traditions musulmanes et les différences entre Algériens et Français. En ce sens, au fil de sa vie, elle pratique les trois maximes kantienne de la pensée, à savoir : 1) celle de « penser par soi-même », étape où sont reconsidérés croyances, opinions et préjugés ; 2) de « penser en se mettant à la place de tout autre » *i.e.* « la pensée élargie » ; 3) enfin de « toujours penser en accord avec soi-même » appelée la maxime de la « pensée conséquente ». Si elle a des préconceptions et préjugés sur les cultures algérienne et européenne, elle les met à l'épreuve de l'expérience personnelle et ne cède pas à tous les clichés interculturels de son époque. Elle se met à la place de l'Autre en n'émettant pas de jugement condescendant et en respectant ses différences voire en les adoptant. Elle exerce en cela un esprit critique qui lui permet de vivre en accord avec elle-même. Son rapport aux femmes musulmanes est intéressant à cet égard. Elle refuse de vivre comme elles dans la soumission et le confinement. Elle écrira à Ali Abdul Wahad le 12 août 1897 :

⁵⁰ Cette lettre se trouvait à l'issue de l'ouvrage d'Isabelle Eberhardt *Conte et paysages : textes originaux d'Isabelle Eberhardt*, publié en 1925 aux éditions *La connaissance*. L'autographe se trouve à présent au Département des Manuscrits de la Bibliothèque de Genève, sous la cote Ms. fr. 9214/50.

⁵¹ Isabelle Eberhardt, *Écrits intimes*, *op. cit.*, p. 134.

Pour ce qui concerne El Khoudja feu Abdallah, certes je ne veux pas re-devenir ce que j'ai eu malheur d'être pendant deux mois : l'esclave de cet homme despotique et violent qui pense qu'une femme n'est bonne qu'à lui servir d'amusement et avoir envers lui tous les devoirs possibles sans que lui daigne s'en reconnaître le moindre envers elle. Cela aussi n'est qu'une entrave pour l'avenir et je veux ma liberté entière⁵².

Plus tard, le 13 octobre 1897, elle lui dira que « C'est le seul point où [elle est] *Kéféra*⁵³ !⁵⁴ » i.e. mécréante. De ces prises de position féministes découle un mépris pour les femmes qui confine parfois à la misogynie⁵⁵. Au-delà de se travestir en homme musulman et d'écrire souvent au masculin, elle intègre leur manière de penser et de se comporter à l'égard de l'autre sexe. Nous pouvons sans prendre trop de risques dire qu'elle crée des pratiques culturelles hybrides et que c'est ce qui caractérise sa dynamique interculturelle *nomade*. Cet exemple illustre son balancement identitaire et culturel entre l'Européenne et le ou la musulman(e). Elle adopte le point de vue musulman, elle se soumet à une foi et un mode de vie, mais ne parviendra jamais totalement à se départir de son esprit critique et de sa libéralité de mœurs, caractéristiques de son appartenance à une certaine forme de la culture européenne. Nous n'assistons donc pas à une rupture nette avec la culture européenne qui ferait d'elle une transfuge au sens de Jean-Michel Belorgey, mais à un *vagabondage interculturel* qui brouille la frontière entre l'Autre et Soi à mesure que progresse sa correspondance et son intégration dans la communauté islamique. Isabelle Eberhardt dépasse l'alternance entre rejet et adhésion culturels au profit d'un va-et-vient entre les cultures voire d'un métissage.

La frontière entre l'autre et soi en question

Lire Isabelle Eberhardt sans la connaître peut faire douter de son identité culturelle étant donné qu'elle se sent le plus souvent une étrangère en Europe. Le sentiment d'exil qu'elle exprime chaque fois qu'elle est loin de sa culture et de sa famille d'élection peut facilement amener à postuler une rupture culturelle. Mais cet exil ressenti en terres européennes manifeste

⁵² *Ibid.*, p. 63.

⁵³ Souligné dans le texte.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁵ Michelle Chilcoat, « Anticolonialism and Misogyny in the Writings of Isabelle Eberhardt », *The French Review*, vol. 77, n° 5, 2004, p. 949-957.

quelque chose de plus complexe qu'une rupture culturelle. Le fait de se sentir une étrangère dans sa culture d'origine indique qu'elle a inversé la relation interculturelle : l'Autre devient Soi, et le Même, l'Autre. Par exemple, les paysages genevois de son enfance, qu'elle connaît depuis toujours et qui devraient lui être familiers, suscitent en elle un sentiment de dépaysement et le déracinement dès 1899 :

Représentez-vous un pâle et mélancolique printemps... [...] Et moi dans tout cela, je me sens plus seul et plus exilé que jamais...[*sic*]
Comment, par quelles paroles exprimer l'immense nostalgie qui m'emporte vers la terre aimée d'Afrique ! [...] Hé bien [*sic*], jamais, aux sombres jours de brume et de vent glacial des hivers, je ne ressens un si poignant regret de la patrie adoptive de là-bas, comme en ces premiers jours de soleil et de renouveau⁵⁶.

A contrario, elle est en adoration face aux paysages sahariens qu'elle admet pourtant monotones dans une lettre à son frère Augustin écrite le 18 janvier 1901 à Eloued :

Dans tous les cas, il ne peut être question pour moi d'aucun déplacement, d'aucun changement d'existence. [...] Je me suis attachée à ce pays — cependant l'un des plus désolés et des plus sombres qui soient — profondément et à jamais [...].

Il y a trop longtemps que je suis ici, et le pays est trop *prenant*⁵⁷, trop simple en ses lignes d'une menaçante monotonie, pour que ce sentiment d'attachement soit une illusion passagère d'esthète.

Non, certes, jamais aucun autre site de la terre ne m'a ensorcelée, charmée autant que les solitudes mouvantes du grand océan desséché qui, des plaines pierreuses de Guémar et des bas-fonds maudits du chott Mel'riri, mène aux déserts sans eau de Sinaoun et de Rhadamès⁵⁸.

Un amour familial et inconditionnel de ces lieux s'est emparé d'elle. De mobile, elle s'établit progressivement là où elle ne devait faire que passer. Elle adopte ce lieu de passage et cherche à devenir sédentaire par l'enracinement culturel. Cela pourrait révéler que celle que l'on dépeint comme une nomade de l'extrême en rupture avec la culture européenne, est avant tout une jeune fille en souffrance, sans attache humaine ou matérielle, qui se met en quête d'un foyer et plus largement d'une communauté

⁵⁶ Isabelle Eberhardt, *Écrits intimes*, op. cit., p. 221.

⁵⁷ Souligné dans le texte.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 268-269.

qui l'accueillerait dans sa solitude. Elle est à la recherche de ses origines et pour cela, elle décloisonne le monde. Son monde est ouvert : elle ne se prive pas d'affirmer une autre identité culturelle, un autre lieu de naissance malgré son origine genevoise et son héritage culturel européen. Elle n'a pas seulement recréé sa famille, elle se donne un nouveau lieu de naissance, là où elle a commencé à vivre, soit à Eloued. Elle écrit le 10 décembre 1900 à son frère Augustin : « Si [...] je suis encore ici, je songe même très sérieusement à attacher définitivement mon existence à cette oasis perdue qui m'est devenue familière et chère, et où, en somme, j'ai commencé à vivre⁵⁹ ». Entre ses premiers échanges épistolaires et les derniers s'opère une inversion des référentiels *ici* et *là-bas* selon la terminologie de Claude Reichler⁶⁰, on pourrait même parler d'une volonté de suppression du différentiel dans le sens où l'Autre devient soi-même. Elle manifeste dans ses dernières lettres qu'elle n'est plus en position d'apprentissage de l'altérité : elle a intériorisé les codes culturels de son pays d'adoption. Le récit d'une de ses journées dans une lettre écrite à Bône le 13 octobre 1897 à Ali est riche d'enseignements quant à sa mutation culturelle :

Vendredi dernier, mon professeur est venu me chercher pour aller, dès le matin, à dix-neuf kilomètres de Bône, à l'inauguration d'une école musulmane particulière, dans une tribu bédouine, les Kharési. [...] Le douar est situé au pied des grandes montagnes que vous avez dû remarquer à droite de la ligne du chemin de fer du Bône-Guelma. C'est le djebel Idou, habité par les panthères et les *djebailis*⁶¹ pillards. Le cheïkh du douar, Si Tahar ben Mohammed, est un riche marchand de bestiaux, homme lent et calme [...]. Je commençai, selon mon habitude constante, par échanger mon stupide costume européen contre l'habit bédouin, commode et imposant, ce qui me permet toujours d'éviter la société fastidieuse des femmes arabes et de me mêler aux hommes dont j'aime l'admirable calme et la grande intelligence toute islamique d'ailleurs.

Dès lors, à cent cinquante ou deux cents, nous enfourchâmes les beaux chevaux bédouins et nous filâmes au galop dans la plaine, avec force coups de fusils et grandes clameurs. [...]

Au retour, la *diffa*⁶² nous attendait, les chants et les danses des femmes et tout le tapage des fêtes arabes. J'allai avec les hommes, manger à la place d'honneur, dans le bâtiment de l'école. Après, jusqu'au soir, nous avons lu le Koran et récité des vers arabes, en chœur...

⁵⁹ *Ibid.*, p. 252.

⁶⁰ Claude Reichler, « Pourquoi les pigeons voyagent : remarques sur les fonctions du récit de voyage », *Versants : Revue suisse des littératures romanes*, n° 50, 2005, p. 26.

⁶¹ Souligné dans le texte.

⁶² Souligné dans le texte.

[...] Bref, jusqu'à la nuit, nous restâmes sagement dans les souvenirs du temps passé, des siècles glorieux de l'Islam. Puis, à la nuit, la fête recommença, plus bruyante et gaie encore⁶³.

Elle n'est pas simplement observatrice comme le serait une touriste, mais prend part activement aux traditions telles que cette fantasia ou encore le Ramadan⁶⁴, ainsi qu'aux échanges, décrits dans de nombreuses autres lettres⁶⁵. Elle se mêle aux locaux, elle s'intègre aux tribus et devient à la fois témoin des traditions des Bédouins par leur mise en récit et un membre actif. L'utilisation mêlée de mots arabes et français le dénote, à l'instar de sa description du lieu. Alors qu'elle s'adresse à son correspondant Ali qui ne connaît pas les lieux, elle donne des points de repères qui ne peuvent être évocateurs que pour des locaux, tels que « les panthères et les *djebailis*⁶⁶ pillards ». Cette aliénation culturelle, au sens étymologique du terme aliénation, se remarque encore par le choix des termes pour désigner ses habits : elle parle de « costume » pour désigner la tenue européenne, et d'« habit » pour la tenue bédouine. Le terme *costume* a un double sens et peut renvoyer au déguisement, *i.e.* à la non-identité. C'est la *persona* des comédiens, tandis que l'habit a toujours une dimension identitaire. En l'occurrence, Isabelle Eberhardt ne s'estime plus Européenne mais Bédouine et musulmane. Dans cette dynamique, on constate qu'entre le début et la fin des correspondances, l'utilisation de la calligraphie arabe est de plus en plus fréquente, notamment des dessins symboliques musulmans. Certaines lettres sont écrites intégralement en arabe dès ses années genevoises (fig. 3) ou en partie (fig. 4). Abou Naddara, le 16 novembre 1896, au début de son apprentissage de la langue, lui exprime son « plaisir » face à ses « écrits *sublimes*⁶⁷ » et son « admiration pour [sa] calligraphie et [ses] dessins⁶⁸ ». Malgré l'imperfection de son arabe, Abou Naddara semble exprimer qu'elle a très tôt une disposition naturelle pour cette culture. Cela est encore un signe de son désir de s'abîmer dans l'altérité, de devenir autre qu'elle-même. Il n'est pas anodin qu'elle ne cesse de se déguiser en homme musulman et qu'assez souvent, il n'est pas remarqué qu'elle est une femme. Elle écrit dans une lettre à Augustin le 10 novembre 1900 à Eloued :

⁶³ Isabelle Eberhardt, *Écrits intimes*, op. cit., p. 91-92.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 267-268.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 248 et pp. 254-255.

⁶⁶ Souligné dans le texte.

⁶⁷ Souligné dans le texte.

⁶⁸ Isabelle Eberhardt, *Lettres et journaliers*, Arles, Actes Sud, 1987, p. 26.

Parmi les cavaliers, tu en verrais un, monté sur un fougueux petit alezan doré... Le cavalier, vêtu de gandouras et de burnous blancs, d'un haut turban blanc à voile, portant à son cou le chapelet noir des Kadriyas, la main droite bandée avec un mouchoir rouge pour mieux tenir les brides, — ce sera Mahmoud Saadi, fils adoptif du grand Cheikh Blanc, fils de Sidi Brahim. J'ai, en effet, adopté le majestueux costume du désert, au lieu des frusques étriquées des Tunisiens⁶⁹.

Cette tendance à vouloir être autre que soi se retrouve de manière générale dans ses relations avec ses proches, le plus souvent vécues sur le mode de la fusion. Au début de sa correspondance avec son frère elle exprime leur ressemblance et quasiment leur gémellité (voir lettre du 18-25 novembre 1895 précitée). Cette volonté de fusionner avec l'Autre se retrouve également dans sa relation amoureuse avec Slimène. Ces correspondances mettent en somme en évidence la question de l'identité et de l'altérité, de la relation complexe entre le même et l'autre chez Isabelle Eberhardt, qui semble trouver un apaisement à la fin de sa vie, lorsqu'elle se dit appartenir à la communauté musulmane comme le signifie l'emploi de la première personne du pluriel ci-dessous :

Mais je te le répète, chacun de nous a un devoir sacré en ce monde. Le tien, le mien, celui de tous les Musulmans est de travailler bravement, infatigablement à nous *réhabiliter*⁷⁰ devant l'Occident, à nous imposer par notre intelligence et notre savoir. [...] Nous sommes les serviteurs de Djilani et nous nous devons à lui⁷¹.

Une instabilité identitaire et culturelle brouille néanmoins encore ses positions. Il lui arrive de changer de « parti culturel » : d'une part elle souhaite faire carrière en littérature à Paris – les nombreuses lettres envoyées par Lydia Paschkoff à ses contacts pour que la jeune femme « perce » dans le milieu en témoignent⁷² –, d'autre part, elle fait partie de l'entreprise coloniale malgré ses critiques nuancées et elle y contribue par ses contacts avec l'administration coloniale⁷³. Elle va même jusqu'à clamer,

⁶⁹ *Ead., Écrits intimes, op., cit.*, p. 248-249.

⁷⁰ Souligné dans le texte.

⁷¹ *Ibid.*, p. 328.

⁷² Voir le Fonds Isabelle Eberhardt, ANOM, Aix-en-Provence, Série X – dons et acquisitions diverses, 23X49.

⁷³ Leïla Louise Hadouche Dris, « L'œuvre algérienne d'Isabelle Eberhardt, une écriture à revisiter », art. cit.

dans certaines de ses lettres ouvertes, qu'elle agit en faveur de la mission coloniale française et qu'elle n'a jamais eu l'intention de lui faire de tort⁷⁴.

Conclusion : Isabelle Eberhardt, transfuge, passeuse entre deux cultures ou nomade intellectuelle ?

Les écrits intimes d'Isabelle Eberhardt permettent de douter qu'elle rejette catégoriquement sa culture d'origine. Il est courant de figer l'image de l'écrivaine-voyageuse en citant un seul de ses textes où elle se fait la détractrice de la culture européenne et du mode de vie sédentaire assimilé à une « forme variée de l'esclavage⁷⁵ ». Ce court texte, très souvent mentionné, enfle et continue à nourrir le mythe du nomadisme eberhardtien, que la lecture d'écrits plus intimes érode. Tout ce qu'elle dit de la perte ou de son rejet de ses attaches culturelles européennes devrait se comprendre moins comme une mise à l'épreuve de soi par l'altérité, qu'à la manière d'une quête d'appartenance à une communauté qui la considèrera comme un(e) des leurs. Sa correspondance montre que ce n'est pas en premier lieu sa réprobation politico-culturelle face à l'Europe qui la met en quête d'un Ailleurs mais un malaise existentiel et familial alimenté par des drames personnels successifs et la solitude extrême dans laquelle elle se retrouve après avoir perdu ses repères et ses racines. Isabelle Eberhardt parcourt les sentiers de l'altérité et de l'interculturalité en quête d'un foyer et déplore son absence d'enracinement à de nombreuses reprises. Sa pratique d'un vagabondage tant géographique que culturel apparaît quelque peu subie : elle cherche un nouveau point d'ancrage pour un nouvel enracinement identitaire, culturel et familial. C'est alors seulement dans cette tension dialectique, souvent omise au profit de la seule rupture culturelle, qu'Isabelle Eberhardt peut être comprise comme une transfuge au sens de Jean-Michel Belorgey selon lequel le désir de rupture du transfuge est couplé à « [...] un désir de ralliement, d'enracinement plus ou moins lié à des fantasmes de prédestination, de réincarnation, de retour à la maison, étant précisé que ce désir de se rallier s'assortit, sauf exception, d'un désir de rester aux marges, à la frontière, de rester libres [...] »⁷⁶. Cette notion

⁷⁴ Voir par exemple les lettres ouvertes adressées à des journaux comme la *Dépêche Algérienne* (Eberhardt, 1987, pp. 158-159) ou le *Petit Marseillais* (ANOM, 23X52) suite à l'attentat de Behima, en Algérie, perpétré contre Isabelle Eberhardt le 29 janvier 1901.

⁷⁵ Isabelle Eberhardt, *Écrits sur le sable. Œuvres complètes*, op. cit., p. 28.

⁷⁶ Jean-Michel Belorgey, *Transfuges. Voyages, ruptures et métamorphoses : des Occidentaux en quête d'autres mondes*, op. cit., p. 14.

complexe et riche de significations pour l'analyse des écrits d'Isabelle Eberhardt nous invite à ne pas les approcher à partir de catégories peu perméables et malléables.

Nous soutenons en fin d'analyse qu'Isabelle devrait plutôt être considérée comme une *passseuse* entre différents univers culturels, une nomade intellectuelle qui, selon la définition de Kenneth White, pérégrine « à travers les cultures afin de connaître toutes ses dimensions, afin d'augmenter sa sensation de vie, s'efforce de trouver demeure quelque part, en compagnie non seulement de ses semblables, mais des hêtres et des pins, des mouettes rieuses et des hérons gris (ou des chats et des pigeons d'une rue de ville pas trop polluée). Migrations et transformations de l'esprit [...] »⁷⁷. Voilà qui correspond mieux à Isabelle Eberhardt qui *nomadise* entre toutes les cultures, glane le meilleur dans chacune, en vue d'une synthèse créatrice. Son espace culturel fait la jonction entre le monde européen et le monde arabo-musulman après un retour critique sur ces derniers. Son existence et ses écrits *ouvrent* sur un monde et une poétique de l'entre-deux, de la nuance et de l'association des contraires en harmonie avec sa personne et avec la diversité inhérente à l'espace méditerranéen. N'écrit-elle pas à propos de sa vie dans un brouillon de lettre à Ali : « D'ailleurs toute ma vie n'est que contraste et oppositions⁷⁸ ».

BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES

Ouvrages collectifs

- Chilcoat, Michelle, « Anticolonialism and Misogyny in the Writings of Isabelle Eberhardt », *The French Review*, vol. 77, n° 5, 2004, p. 949-957.
- Hedi, Abdel-Jaouad, « Isabelle Eberhardt: Portrait of the Artist as a Young nomad », *Yale French Studies*, vol. 2, 1993, p. 93-117.
- Pârlea, Vanezia, « Errance(s) et intimité(s) chez Isabelle Eberhardt » dans Philippe Antoine, Vanezia Pârlea (dir.), *Voyage et Intimité*, 2018, p. 179-194.
- Raffestin, Claude, « Nature et culture du lieu touristique », *Méditerranée*, vol. 58, n° 3, 1986, p. 11-17.

⁷⁷ Kenneth White, *Une stratégie paradoxale*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, p. 237.

⁷⁸ Isabelle Eberhardt, *Lettres et journaliers*, op. cit., p. 39.

- Reichler, Claude, « Pourquoi les pigeons voyagent : remarques sur les fonctions du récit de voyage », *Versants : Revue suisse des littératures romanes*, n° 50, 2005, p. 11-36.
- Maâlej, Mohamed, *Isabelle Eberhardt, miroir d'une âme et d'une société*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Marcil-Bergeron, Myriam, « Échapper à la « machine sociale ». Le vagabondage chez Isabelle Eberhardt », *Postures*, n° 18, 2013, p. 83-91.
- Hadouche Dris, Leila Louise, « L'œuvre algérienne d'Isabelle Eberhardt, une écriture à revisiter », *Insaniyat / تاييناسن*, n° 46, 2009, p. 45-50.

Monographies

- Belorgey, Jean-Michel, *Transfuges. Voyages, ruptures et métamorphoses : des Occidentaux en quête d'autres mondes*, Paris, Éditions Autrement, 2000.
- Bergson, Henri, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
- Charles-Roux, Edmonde, *Un désir d'Orient : La jeunesse d'Isabelle Eberhardt, 1877-1899*, Paris, Grasset, 1988.
- , *Nomade j'étais : Les Années africaines d'Isabelle Eberhardt : 1899-1904*, Paris, Grasset, 1995.
- Dewitte, Jacques, *L'Exception européenne. Ces mérites qui nous distinguent*, Paris, Michalon, 2008.
- Eberhardt, Isabelle, *Lettres et journaliers*, Arles, Actes Sud, 1987.
- , *Écrits sur le sable. Œuvres complètes*, Paris, Grasset, 1988, t. I.
- , *Écrits intimes*, Paris, Payot, 1991.
- White, Kenneth, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.
- , *Une stratégie paradoxale*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998.

Sources

- Fonds Isabelle Eberhardt, Archives Nationales d'Outre-Mer, Aix-en-Provence, Série X – dons et acquisitions diverses, 23X.

ANNEXE PHOTOGRAPHIQUE

Période de correspondance
commencée à Marseille le 13 octobre 1899

Par courriers du 11, Mercredi :

- s. l. Khalifa Mourator, à Mokaine. x
- s. l. Ahmed Cherif, à Medjé-el-Bab. x
- s. l. Aly, à Tunis. x

Écrit le 13 Octobre :

- 1 l. R. Baugue Escompte Maroc. x
- 1 l. R. Kouzma, 11 Caroline Genève.
- 1 l. s. Aly avec lettre Holthe Puffs.
- 1 l. s. Lieut. Doulat.
- 1 l. s. Abd-el- Aziz th. chey N. d'ind.
- 1 télégr. Baugue Escompte Maroc. x

Envoies déposés N. Moerder, 3^e M. Maupoc-
onal, n^o 1. Pavlovsk.

14. lettre recommandée Page (Eberhardt) x

Oct. télégramme i. r. i. r. x

1899

le 2. l. 2. Consul Etats - Tunis Tunis (Moerder) x

16. l. 2. Golowine, Apdams, Taronmup

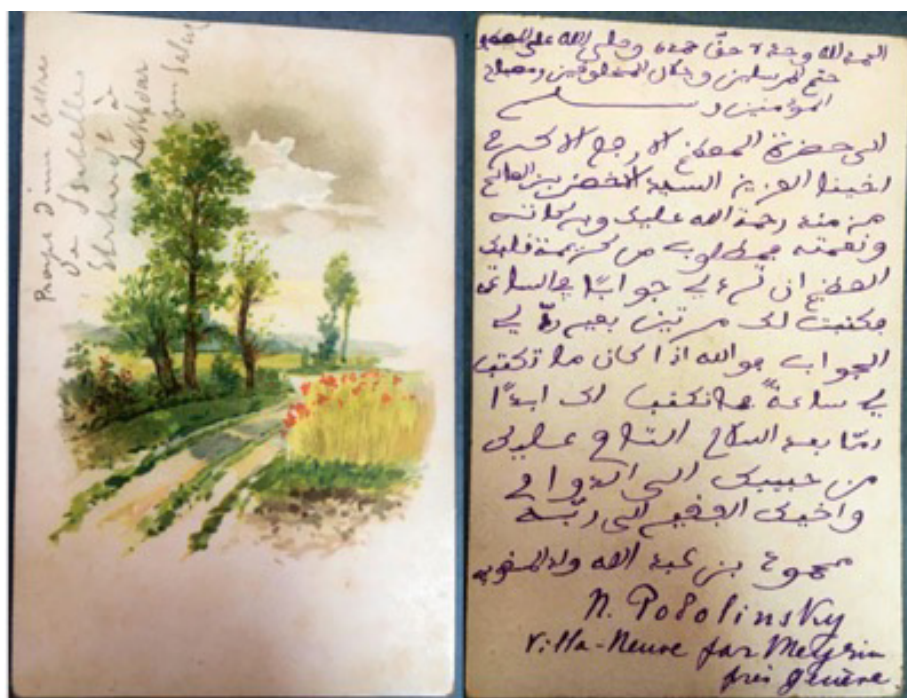
Oct. rep. D. Zuropoebon (Eberhardt.)

99. l. Mouton de quérin, avocat, 31 R. Paradis
Marseille.

- l. Ahmed Cherif. Medjé-el-Bab. x
- l. Ahmed b. Salah. Mokaine.
- l. Marie Bourrière. Carthage.
- l. 2. Consul Russie Genève (Moerder.) x

Le mercredi 18 oct. 99. l. et phot. Moh^{re} ben oued Fell.
 l. Ahmed Cherif. x
 l. Bourguiba pr voyage Mott-
 nine.
 Le jeudi 19 oct. 99. env. télégr. et mandat Popow.
 auc. adr.
 Le vendredi 20 oct. arrivée Popow. visite M. D. Mag.
 Samedi. Chateau d'If. H. Victor Guais.
 21 oct. visite H. Victor et Chateau d'If.
 22 oct. visite H. Marie Major et Calvaire
 lundi des taconcles.
 23 oct. train 10.45. départ Popow.
 Le Dimanche 22 oct. env. télégr. Aly et
 Bourguiba, débit tabac l. ben Said.
 Le lundi 23. — env. autre télégr. Aly.
 Le Mardi l. Aly.
 24. — l. M. Cherif. —
 Mercredi l. Bourguiba. —
 25. — l. Detord. —
 tel. Aly.
 tel. Samuel. pour adresse
 Colonel Tcherz, Berne.

Figures 1 et 2 : Registre de correspondances commencées à Marseille le 13 octobre 1899, (ANOM 23X48). Photo : Ema Galifi.



Figures 3 : Recto et verso d'un projet de lettre d'Isabelle Eberhardt à Lakhdar Ben Salah, probablement réalisé lorsqu'elle résidait encore à la Villa-Neuve, à Genève et qu'elle signait encore Nicolas Podolinsky, (ANOM, 23X58). Photo : Ema Galifi.

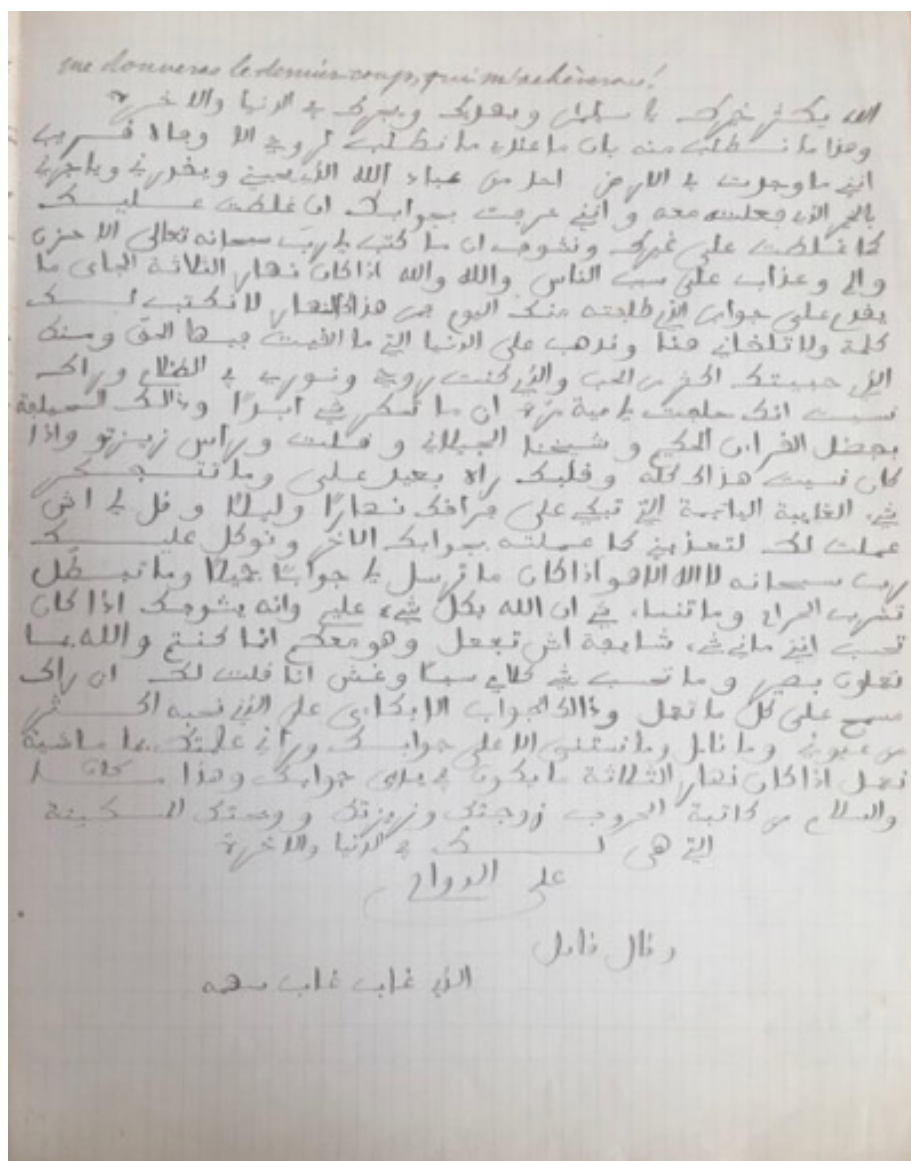


Figure 4 : Dernière page écrite en calligraphie arabe d'une lettre de trois pages à Slimène Ehnai, le 24 juillet 1901, à Marseille (ANOM, 23X21). Photo : Ema Galifi.

Delphine Bière¹

*La correspondance de Robert Delaunay (1911-1914) :
paradigme et ambigüité de l'interculturel au sein des avant-gardes*

ABSTRACT

La correspondance de Robert Delaunay avec les artistes allemands (Franz Marc, August Macke, Paul Klee, Wassily Kandinsky) permet de cerner la nature des échanges, la diffusion de « programmes » artistiques et l'étendue de l'internationalisation des recherches picturales, comme celle d'une peinture « pure » (non-objective). L'échange épistolaire révèle les paradoxes et les malentendus « constructifs » dans les discours théoriques : une reconnaissance d'un nouveau langage pictural, d'une nouvelle représentation de la réalité mais des approches et des interprétations culturelles souvent divergentes. Cet exemple d'échanges interroge l'internationalisme des pratiques de l'avant-garde, rechercher une identité culturelle originale et participer à l'élaboration d'une nouvelle peinture constituent l'ambivalence de l'avant-garde, partagée entre compréhension des innovations picturales et incompréhension de la démarche théorique.

MOTS-CLÉS : Robert Delaunay, Avant-garde allemande, Peinture inobjective, Echanges, Malentendus

Robert Delaunay's correspondence with German artists (Franz Marc, August Macke, Paul Klee, Wassily Kandinsky) allows us to identify the nature of the exchanges, the diffusion of artistic "programmes" and the extent of the internationalisation of pictorial research, such as that of "pure" (non-objective) painting. The epistolary exchange reveals the paradoxes and "constructive" misunderstandings in theoretical discourse: a recognition of a new pictorial language, a new representation of reality but often divergent cultural approaches and interpretations. This example of exchange questions the internationalism of the practices of the avant-garde, seeking an original cultural identity and participating in the elaboration of a new painting constitute the ambivalence of the avant-garde, divided between understanding pictorial innovations and misunderstanding the theoretical approach.

KEYWORDS : Robert Delaunay, German avant-garde, Inobjective painting, Exchange, Misunderstandings

¹ Université de Lille. E-mail : <delphine.biere@univ-lille.fr>.

« Écrire des lettres, c'est simuler le vivant dans le medium de la parole figée »

Theodore W. Adorno, *Sur Walter Benjamin*, 1999

La correspondance du peintre français Robert Delaunay (1885-1941) est un témoignage des échanges artistiques au sein des avant-gardes dans la première moitié du ^{xx} siècle². Si le rythme des communications est variable et cyclique, la correspondance avec ses homologues allemands entre 1911 et 1914 montre l'étroitesse de leurs relations et la proximité de leur recherche picturale dont les processus d'élaboration sont indissociables des « processus de connaissance (perception, pensée, évaluation) et d'action³ » de chaque artiste. Corpus surabondant et lacunaire, de valeur inégale, la correspondance accompagne le travail de l'artiste, oscillant entre dialogue différé (écrit) qui suppose un interlocuteur et monologue / soliloque⁴. Si elle permet une communication entre Delaunay et ses homologues allemands (Franz Marc, August Macke, Paul Klee, Wassily Kandinsky) au fait de leurs créations respectives, elle constitue également un espace dans lequel l'artiste dialogue avec sa propre création. Si les lettres présentent les jalons d'une réflexion théorique sur le cheminement de la peinture vers l'abstraction, elles confrontent aussi la pensée de l'artiste à l'écriture. En effet, Delaunay écrit dans sa langue maternelle mais ses lettres⁵ gardent une

² Delphine Bière, *Le réseau artistique de Robert Delaunay*, Aix-en-Provence, PUP, 2005.

³ Jacques Demorgon, *Complexité des cultures et de l'interculturel. Contre les pensées uniques*, 3^e édition revue et augmentée, Paris, Economica, « coll. Anthropos », 2004, p. 4.

⁴ La correspondance reçue par Robert Delaunay est conservée à la Bibliothèque Nationale de France et la Bibliothèque Kandinsky, centre de documentation du Musée National d'Art Moderne ; la correspondance envoyée par le peintre français est souvent égarée ou dispersée dans divers Fonds d'Archives, par exemple le Sturm-Archiv (lettres de Delaunay à Walden), Fonds Franz Marc, Germanisches Museum, Nuremberg (un certain nombre de copies de lettres ou de cartes de Delaunay adressées à Franz Marc est aussi conservé dans le Fonds Delaunay, BNF). Une partie de la correspondance de Delaunay avec les artistes allemands a été traduite en allemand dans les catalogues *Delaunay*, Baden-Baden, 1976 et *Delaunay und Deutschland*, Munich, 1985-1986 ; la correspondance de Delaunay et de Franz Marc a été publiée dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, éd. Maria Stavrinaki, trad. par Thomas de Kayser, Paris, ENSBA, « coll. Écrits d'artistes », 2006, p. 457-498 ; avec les artistes portugais dans Paulo Ferreira, *Correspondance de quatre artistes portugais Jose Almada-Negreiros, José Pacheco, Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sonia Delaunay*, Paris, PUF, 1972.

⁵ Le Fonds Delaunay de la BNF conserve les brouillons de ses lettres et de ses textes dont certains ont été édités par Pierre Francastel et Guy Habasque dans Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, SEVPEN, 1957. La datation de ces brouillons reste incertaine.

certaine spontanéité, proche du langage parlé avec de nombreuses approximations. Les lettres de Franz Marc et de Paul Klee sont en français, langue que les deux peintres maîtrisaient, et celles de Macke sont en allemand⁶, nécessitant une traduction. Par conséquent la première difficulté à laquelle les peintres se confrontent est l'écriture. Expliquer sa démarche, l'exprimer dans une langue qui n'est pas la sienne⁷, pose la question du langage, de sa place dans la communication interculturelle. En effet la langue impose « des conditions d'expression et des conditions d'acceptation à la pensée individuelle⁸ ». Transposer des mots, des termes dans la langue de l'Autre, livrer son raisonnement aux possibles interprétations et à la compréhension du destinataire interroge la compréhension des idées émises par les artistes. Produisent-elles les mêmes associations ou des malentendus, activent-elles les mêmes réactions chez l'Autre ? Derrière le mot et la phrase choisis, et leur réception, comme pour la traduction il existe un *processus de négociation*⁹ selon l'expression d'Umberto Eco : « il y a le texte d'arrivée, la culture où le texte paraît, avec les attentes de ses probables lecteurs¹⁰ ». Les contraintes historiques comme les références culturelles impliquent des divergences, des contrastes dans le travail réflexif comme dans la réception de l'œuvre : « Il y a, bien sûr, des qualités dans des peintures allemandes d'aujourd'hui qui sont moins développées dans des œuvres françaises, et vice versa. [...] Elles tiennent plutôt aux particularités culturelles du pays, à des particularités de tradition et d'histoire et aux mille et une circonstances matérielles et sociales en perpétuel changement qui forment et transforment la vue humaine¹¹ ». Conscients que la survie de l'art est liée à sa capacité de créer une nouvelle réalité unificatrice, ces

⁶ Sonia Delaunay (1885-1979) née à Odessa en Ukraine débuta ses études à l'École des beaux-arts de Karlsruhe (1903-1904) puis poursuivit sa formation à l'Académie de la Palette à Paris. En effet, grâce à la maîtrise de plusieurs langues (par sa formation et son éducation, Sonia parle le russe, l'allemand, le français et l'anglais), elle facilita le déploiement des liens avec l'Allemagne et fut à l'origine des relations du couple avec les artistes russes, pouvant traduire la correspondance en allemand, en russe mais aussi en espagnol (après la première guerre mondiale) adressée à Robert Delaunay ou au couple.

⁷ Franz Marc écrit à Delaunay en français, qu'il maîtrisait bien et parlait avec sa mère.

⁸ Paul Valéry, « Pensée et art français », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, p. 1056.

⁹ Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2006, p. 19.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Meyer Schapiro, « Race, nation et art », *Art Front*, vol. II, n°4, mars 1936, p. 10-12. Traduit par Jean Claude Lebensztejn, dans les *Cahiers du MNAM*, n°93, automne 2005, p. 107. Repris dans *Questions d'histoire de l'art*, éd. du Centre Georges Pompidou, Paris, 2011, p. 31.

artistes ont tenté de créer un front commun pour élaborer une nouvelle peinture dont l'identité dépasse les particularismes culturels et géographiques. Si certaines études¹² ont souligné l'articulation ambiguë entre les positions nationalistes et les aspirations internationalistes des avant-gardes du début du xx^e siècle, interroger l'interculturel permet d'appréhender la nature de ce paradoxe¹³ et les stratégies que les artistes développent pour le surmonter. À l'instar de la traduction de Paul Klee du texte de Delaunay, des « *négociations* » sont en jeu dans la correspondance, témoignant d'une pensée à l'œuvre, des tentatives d'explicitier les démarches artistiques, du désir d'être compris tout comme de trouver une légitimation chez l'Autre dans la recherche d'une « peinture pure¹⁴ ».

Vers une « nouvelle peinture » : une correspondance entre échange et malentendus

Les contacts épistolaires de Delaunay avec les artistes allemands se développent à un moment où « l'image est pour lui un problème dépassé, erroné ; il se fraie un chemin vers des œuvres réellement constructives, pas le moins du monde figuratives, des fugues sonores, pourrait-on dire¹⁵ ». Elisabeth Epstein¹⁶, ancienne élève de Kandinsky et amie de Sonia Delaunay, a mis le peintre français en relation avec les membres du *Blaue Reiter*¹⁷ dès 1911, et a envoyé des reproductions des œuvres

¹² Thomas Hunkeler, *Paris et le nationalisme des avant-gardes 1909-1924*, Paris, Hermann, 2018. Thomas Hunkeler (dir.), *Paradoxes de l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, Paris, Classiques Garnier, 2014. Les avant-gardes sont internationalistes avec des motivations nationalistes. À la même époque, il existe aussi une compétition entre les États-nations. Voir Gisèle Sapiro (éd.), *L'Espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation*, Paris, La Découverte, 2009.

¹³ Entre nationalisme et internationalisme.

¹⁴ Guillaume Apollinaire, « Réalité, peinture pure », *Der Sturm*, n°138/139, décembre 1912. Cet article est traduit en allemand. À l'origine, le texte d'Apollinaire est constitué des deux parties, « Le commencement du cubisme » et « Réalité, peinture pure ». La première partie fut publiée dans *Le Temps* le 14 octobre 1912 et la seconde dans *Les Soirées de Paris* de décembre 1912.

¹⁵ Lettre de Marc à Kandinsky, datée du 5 octobre 1912 dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, éd cit., p. 388.

¹⁶ Elisabeth Epstein (1879-1956) est une artiste russe installée à Paris. Le Fonds Delaunay de la BNF conserve la traduction qu'elle fit avec Sonia Delaunay de l'introduction de l'*Almanach du Blaue Reiter*.

¹⁷ Paul Klee fit un voyage à Paris du 2 au 18 avril 1912, et se rendit dans l'atelier de Delaunay le 11 avril 1912. Franz Marc et August Macke séjournèrent à Paris du 26 septembre au 4 octobre 1912, en compagnie de Hans Arp et de Bernhard Koehler Junior

de Delaunay à Kandinsky. Grâce aux artistes du *Blaue Reiter*, Robert Delaunay entra également en contact avec Herwarth Walden¹⁸ avec lequel il a entretenu des relations suivies de 1912 à 1921. La correspondance de Kandinsky avec Delaunay, entre le 28 octobre 1911 et le 13 avril 1912¹⁹, précède de quelques mois les premiers textes²⁰ du peintre français (été 1912). Ce court échange épistolaire est important dans la réflexion sur la « peinture pure » et permet de cerner les premières divergences sur la voie des « œuvres constructives ». Si Kandinsky s'est adressé à Delaunay en tant que peintre, il l'a contacté aussi en tant qu'amateur et admirateur du Douanier Rousseau²¹. Delaunay a fourni des tableaux de ce dernier²² à Kandinsky à titre personnel et pour l'exposition du *Blaue Reiter*. Dans cette même lettre, Kandinsky proposa également à Delaunay de rédiger un texte pour l'*Almanach du Blaue Reiter* : « quelques réflexions sur votre but en art [...] Sur le cubisme peut-être ? Ce qui vous plaira mieux !²³ ». Kandinsky souhaitait que les artistes écrivissent sur leur propre art :

(cousin de la femme de Macke et un des premiers collectionneurs de Delaunay qu'il rencontra à l'occasion de ce voyage). Delaunay se rendit une première fois à Berlin pour le vernissage de son exposition en janvier 1913 et rencontra Macke à Bonn sur le chemin de retour. À l'occasion du Deutscher Herbstsalon, grande manifestation internationale organisée par Walden (créée sur le modèle du salon d'Automne, a lieu du 20 septembre au 1^{er} novembre 1913), Delaunay effectua un second voyage à Berlin en septembre 1913. Dix-neuf œuvres de Delaunay y furent présentées.

¹⁸ Herwarth Walden directeur et fondateur de la revue *Der Sturm*. La correspondance entre les deux hommes contient cinquante-six lettres, cartes et télégrammes de 1912 à 1913, Fonds Delaunay, BNF et au Sturm-Archiv de Berlin.

¹⁹ La BNF conserve vingt-quatre lettres et cartes postales adressées par Wassily Kandinsky à Robert et Sonia Delaunay, traduites en allemand et publiées dans le catalogue d'exposition *Robert Delaunay*, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1976. Certains brouillons de lettres de Delaunay à Kandinsky ont été publiés par Francastel et Habasque, *Du cubisme à l'art abstrait*, op. cit. Une lettre de Delaunay à Kandinsky datée du 3 avril 1912 (conservée aux archives de la Gabriele Münter et Johannes Eichner Stiftung au Lenbachhaus de Munich) ainsi qu'une lettre de Kandinsky à Delaunay du 1^{er} avril 1912 ont été publiées par Christian Derouet, « Kandinsky-Delaunay : un échange de lettres en avril 1912 », *Les Cahiers du MNAM*, n°73, automne 2000, p. 4-84.

²⁰ Ce sont plus exactement des notes.

²¹ Lettre de Kandinsky à Delaunay datée du 28 octobre 1911, Fonds Delaunay, BNF.

²² L'œuvre du Douanier Rousseau joua, indirectement, le rôle d'intermédiaire entre Delaunay et l'Allemagne. Delaunay fit la connaissance du Douanier lors du salon des Indépendants de 1906, et un an plus tard il lui commanda un tableau pour sa mère Berthe de Rose, il s'agit de *La Charmeuse de serpent*, influencé par les récits de voyages de la mère du peintre. Admirateur inconditionnel du douanier Rousseau, Delaunay a acquis dix œuvres de l'artiste. C'est l'œuvre du Douanier Rousseau qui fit l'objet de la première lettre du Kandinsky à Delaunay.

²³ Lettre de Kandinsky à Delaunay datée du 28 octobre 1911, Fonds Delaunay, BNF.

les artistes parlant d'art, même pas très habilement, disent des choses vivantes – les écrivains, au contraire parlent de choses déjà cristallisées, c'est-à-dire ils voient les choses non en mouvement, mais déjà en état de tranquillité [...] D'autre part : puisque votre grand art – la peinture – est sur le chemin du développement constructif, le temps du peintre-écrivain arrive²⁴.

Cependant, Delaunay déclina la proposition d'écrire sur son art, et c'est le critique et historien de l'art Erwin von Busse qui écrivit un article sur le peintre français, « *Die Kompositionen mittel bei Robert Delaunay*²⁵ ». L'historien s'appuie sur les œuvres cubistes de Delaunay et part d'un élément particulier et représentatif pour démontrer que la création d'un nouveau moyen d'expression traduit l'idée, ce que Kandinsky nomme le « conteneur intérieur²⁶ ». Kandinsky comme les autres peintres du *Blaue Reiter* considère Delaunay comme un des représentants du cubisme, combinant expressivité de la couleur et conception cubiste de la forme. Il répond ainsi à l'intérêt des allemands pour l'expressivité de la couleur, de la forme et pour l'aspect constructif du tableau, c'est-à-dire une attention portée aux moyens plastiques. Ainsi Busse intègre l'œuvre du peintre français aux recherches du *Blaue Reiter*, celle d'une peinture dans laquelle les éléments picturaux « abstraits » dominent la représentation de l'objet qui, comme le montrent les exemples cités, n'est pas encore supprimé. Insister sur le sens du contenu intérieur, annoncé dès la page inaugurale du catalogue, « La forme est l'expression extérieure du contenu intérieur », interroge la réception de l'œuvre du peintre français. Dans une notice de présentation de l'*Almanach* intitulée « Le chevalier bleu, organe d'un art naissant », envoyée à Delaunay, Kandinsky regroupe au sein de la publication « les artistes qui se sentent intérieurement poursuivre le même but que nous et ils sont invités à se mettre en rapport fraternels avec nous²⁷ ». Les vues citadines reproduites dans l'*Almanach* sont jugées positivement dans l'ensemble même si Kandinsky semble plus nuancé : « Venu de Delonné une Tour Eiffel [...] Cette œuvre est intéressante, expressive en tout cas, même si cela sent un peu trop le théorique²⁸ ». Dans la *Tour Eiffel*, Delaunay détruit le motif mais orchestre la couleur pour évoquer

²⁴ Lettre de Kandinsky à Delaunay datée du 5 novembre 1911, Fonds Delaunay, BNF.

²⁵ Erwin von Busse, « Les moyens de composition chez Robert Delaunay », *Almanach du Blaue Reiter*, [Munich, Piper, 1912], Paris, Klincksieck, 1987, p. 156-162.

²⁶ Kandinsky, « Sur la forme », *ibid.*, p. 197.

²⁷ Lettre de Kandinsky à Delaunay, 1911, Fonds Delaunay, BNF.

²⁸ Lettre de Kandinsky à Marc, datée du 9 octobre 1911, dans Klaus Lankheit, *W.Kandinsky-Franz Marc Briefwechsel*, Éd. Piper & Co. Verlag, München/Zürich, 1983, p. 64. Orthographe respectée.

le mouvement et le dynamisme alors que Kandinsky rejette la schématisation géométrique de l'objet jugée « trop théorique ». Pour Kandinsky, ce sont les éléments non mimétiques et leur matérialité qui doivent davantage attirer l'attention du spectateur plutôt que l'iconographie. De plus, dans sa lettre du 1^{er} avril 1912 il affirme ce que « [son] âme aime plus la construction caché : elle n'est pour moi qu'un moyen d'expression (sans doute essentiel) [...] Ma base est la "nécessité intérieure", qui demande des fois ainsi une construction négative : la négation semblable de la construction peut être des fois une construction positives²⁹ ». Si Kandinsky déplore : « mon dictionnaire français est bien petit : ça m'est très difficile de m'exprimer³⁰ », il engage avec Delaunay une correspondance artistique où celui-ci demande des précisions sur ce que le peintre russe entend par « l'image de construction clair et caché ?³¹ ». Kandinsky considère le « contenu » comme l'essentiel de l'œuvre alors que la forme n'est plus au service de la représentation. Si en 1912 les peintres n'ont pas encore produit des œuvres non-figuratives, leurs réflexions qui les y conduisent prennent des voies différentes et, comme l'a montré Georges Roque, l'expression « "art abstrait" signifie une peinture dans laquelle les éléments abstraits prennent le dessus sur la représentation de l'objet, qui n'est pas complètement éliminé pour autant³² ». Dans la ligne éditoriale de l'*Almanach du Blaue Reiter*, Busse développe une conception de l'image comme support de l'idée et montre que l'œuvre du peintre français se détache de la réalité objective et introduit un contenu intérieur³³. Les lettres de Kandinsky dévoilent une réflexion théorique plus aboutie, comme son article « Sur la question de la forme » dans l'*Almanach* qui « est », – souligne-t-il – « le développement des idées de mon livre "über das Geistige in der Kunst"³⁴ » et d'autre part un des chapitres de mon second livre auquel je travaille il y a qq années³⁵ », alors que Delaunay n'a pas encore écrit et spécifié ses idées :

²⁹ Lettre de Kandinsky à Delaunay, 1^{er} avril 1912, dans Christian Derouet, « Kandinsky-Delaunay : un échange de lettres en avril 1912 », art. cit., 2000, p. 77. Orthographe et ponctuation respectées.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Lettre de Delaunay à Kandinsky, 3 avril 1912, dans Christian Derouet, « Kandinsky-Delaunay : un échange de lettres en avril 1912 », art. cit., 2000, p. 81. Orthographe respectée.

³² Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2003, p. 114.

³³ A cette époque le cubisme est considéré comme le modèle d'un art abstrait ; il n'est donc pas étonnant que Busse considère *La Ville* n°2 (1911-1911) comme une toile abstraite.

³⁴ *Du spirituel dans l'art* a été publié en janvier 1912 chez Piper (1^{ère} édition).

³⁵ Lettre de Kandinsky à Delaunay 1^{er} avril 1912, dans Christian Derouet, « Kandinsky-Delaunay : un échange de lettres en avril 1912 », art. cit., 2000, p. 77. Kandinsky parle

Je n'ai pas cherché encore à transposer en mots mes débuts dans le domaine nouveau et inexploré qui est mon seul effort depuis mes études néo-impressionnistes. J'attends encore un assouplissement, plus de liberté dans les lois que j'ai trouvé basées sur des recherches de transparence de couleur comparable aux notes en musiques : ce qui m'a forcé de trouver "le mouvement de la couleur !" ³⁶

La correspondance éclaire la difficulté d'aborder le champ de la théorie. Si pour Kandinsky et Marc l'art appartient au domaine de l'esprit, pour Delaunay la peinture s'appuie sur une réalité concrète, l'observation de la lumière, point de départ de sa phase « constructive ». De plus, les deux peintres allemands assignent à la peinture une mission, celle de dévoiler et capter une réalité invisible, et font dépendre la forme du contenu tandis que Delaunay vise à représenter les vibrations de la lumière par celles des couleurs et, à l'opposé d'une métaphysique de la vision, s'attache à rendre la sensation visuelle de la lumière dans sa peinture, qui vise à mobiliser la sensibilité de l'œil. En outre, Delaunay rechigne à « théoriser » comme il l'écrit à Marc : « Je ne conçois pas une philosophie de l'art / Je ne vois qu'une critique esthétique adéquate aux moyens représentatifs ³⁷ ». Par conséquent les artistes n'entretiennent pas le même rapport à la théorie, et donnent aux contenus de leurs peintures des signifiés plastiques dépendants de leur culture, ce que montre la traduction (traduire une pensée et traduire une langue sont indissociables dans le cas présent), devenant le lieu où se confrontent les cultures et les logiques des peintres. Si pour Kandinsky, s'exprimer dans une autre langue introduit des difficultés pour *traduire* sa pensée, pour Delaunay, l'échange des idées doit passer par la traduction d'un tiers : « Votre livre dont vous me parlez je l'ai aperçu chez Mme Epstein, malheureusement il m'est impossible d'en lire une ligne, mais je lui demanderai de me le traduire ; cela est un grand travail ! ³⁸ », de même « Je serai content d'entendre votre article du

de *Punkt und Line zu Fläche : Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* qui ne paraîtra qu'en 1926 chez A. Langen.

³⁶ Lettre de Delaunay à Kandinsky, 3 avril 1912, dans Christian Derouet, « Kandinsky-Delaunay : un échange de lettres en avril 1912 », art. cit., 2000, p. 80. Souligné dans le texte, orthographe respectée.

³⁷ Lettre de Delaunay à Marc, première moitié de janvier 1913, dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, éd. cit., p. 468-469. Souligné dans le texte. Les retours à la ligne fréquents dans les lettres de Delaunay sont indiqués par une barre oblique.

³⁸ Lettre de Delaunay à Kandinsky, datée du 3 avril 1912, dans Christian Derouet, « Kandinsky-Delaunay : un échange de lettres en avril 1912 », art. cit., 2000, p. 80.

C[avalier] B[leu] aussi demanderais-je à Mme delaunay le dur travail de traducteur !³⁹ ». Dans un autre registre, si Marc manie le français avec aisance, certains termes employés peuvent participer à une incompréhension puisqu' « on ne comprend pas la même chose de la même manière, d'une langue à l'autre, ni tout à fait la même chose. [...] [T]out ce qu'il y a dans une langue est toujours autre que ce qui est dans une autre, or c'est justement ce qui disparaît dans la traduction⁴⁰ ». En effet, certains termes allemands sont difficiles à rendre en français, dont le vocabulaire peut simplifier la pensée complexe de l'artiste et éluder tout ce que le mot allemand souligne, et par conséquent rendre les phrases plus affirmatives que nuancées et problématisées. À l'inverse, la signification du mot français ne renvoie qu'à une seule occurrence, alors que le correspondant allemand peut y introduire un sens multiple et ainsi l'interpréter à l'aune de sa culture et de sa pratique. Ainsi nous pouvons nous interroger sur la manière dont les correspondants perçoivent le sens de certains mots, sur ce qu'ils y projettent et sur les divergences de pensée qu'ils supposent. Par exemple, après la lecture du texte de Delaunay *Sur la lumière*, traduit en allemand par Paul Klee, Marc souligne son incompréhension : « Vous construisez l'idée de la peinture pure, sans objet, moi je prétends qu'une telle peinture n'existe pas [...] au moins je ne vois pas artistiquement la différence entre le mot : objet et le mot forme ; ce sont artistiquement des synonymes⁴¹ ». À partir de l'expérience de la série des *Fenêtres*, Delaunay réduit peu à peu le motif de la Tour Eiffel, c'est-à-dire l'objet, et organise son tableau à partir de la vibration des couleurs, le conduisant à s'affranchir de toute représentation de la réalité extérieure. En s'appuyant sur le modèle du cercle chromatique, selon Georges Roque, il invente *des formes* pour ses couleurs, des prismes, fragments de ce cercle qui « constituent la structure formelle et chromatique de la composition⁴² ». De fait, objet et

Faisant suite à l'interruption des échanges entre Delaunay et Kandinsky, les lettres de celui-ci seront adressées à Sonia Delaunay en allemand, afin de régler les problèmes concernant les expositions que le peintre organise.

³⁹ *Ibid.*, p. 81. Orthographe respectée. La traduction de l'introduction de l'*Almanach du Blaue Reiter* (rédigée par Wassily Kandinsky et Franz Marc) en français par Elisabeth Epstein et Sonia Delaunay est conservée dans le Fonds Delaunay de la BNF.

⁴⁰ Georges Arthur Goldschmidt, *À l'insu de Babel*, Paris, CNRS, 2009, p. 95-96.

⁴¹ Lettre de Marc à Delaunay, datée du 25 janvier 1913, dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, éd. cit., p. 472-473. Souligné dans le texte. Ponctuation respectée.

⁴² Georges Roque, « Les vibrations colorées de Delaunay : une des voies de l'abstraction », *Robert Delaunay, 1906-1914. De l'Impressionnisme à l'abstraction*, catalogue d'exposition, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1999, p. 61.

forme ne sont pas synonymes pour le peintre qui a précisé dans son texte que « si l'art s'apparente à l'*Objet*, il devient *descriptif* [...] *il ne se dégage pas de l'art d'imitation*⁴³ », et dans une autre lettre à Marc : « Je ne parle pas de l'objet, comme vous le disiez à l'automne de l'art de deventure je l'ai déjà avalé⁴⁴ ». Il précisera au peintre américain Sam Halpert après la guerre, à propos des *Fenêtres* : « la couleur est fonction de la forme et la forme n'est pas descriptive, elle porte elle-même en elle-même ses lois⁴⁵ ». À l'inverse, Marc a besoin de l'objet (*gegenstand*), médiateur permettant de révéler une vérité cachée (lois métaphysiques) au-delà des apparences. Marc veut représenter dans sa pureté originelle, avant le regard de l'homme, « le monde tel que le voit un anima ». La peinture joue un rôle de révélation de la Réalité mais écarte le sujet qui perçoit, l'objectif est de faire abstraction de lui-même. D'ailleurs, Marc assigne à l'artiste la mission de « créer des symboles qui puissent trôner sur les autels de la future religion de l'esprit⁴⁶ ». Imprégné de philosophie (Schopenhauer, Nietzsche)⁴⁷, le discours de Marc ou sa « philosophie de l'art⁴⁸ » – alors qu'il refuse de parler de *son art* parce qu'« il est le seul art pour lequel je ne trouve ni mots ni raisons⁴⁹ » – demeure hermétique à Delaunay, qui se sent parfois incompris de l'allemand. De fait leur conception esthétique s'oppose : pour le Français, le monde existe par notre regard ; pour l'Allemand, sans notre regard. En effet, l'« objet », ou *der Gegenstand*⁵⁰, reste un élément concret pour Delaunay, alors que, nous pouvons le supposer, il revêt pour Marc une signification plus complexe. En effet, si *Gegenstand* désigne ce qui existe en dehors de la représentation, un autre terme renvoie à la philosophie kantienne, *Objekt* (plus proche de la scolastique), qui concerne tout ce qui est de l'ordre de la représentation.

⁴³ Robert Delaunay, « La lumière », dans Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, éd. cit., p. 147. L'italique est dans le texte publié par Francastel.

⁴⁴ Lettre de Delaunay à Marc, début avril 1913, dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, éd. cit., p. 483. Orthographe respectée.

⁴⁵ Lettre de Delaunay à Sam Halpert, datée de 1924, dans Robert Delaunay, éd. cit., p. 97.

⁴⁶ Franz Marc cité par Klaus Lankheit, *Franz Marc, Schrifte*, Cologne, s.n., 1978, p. 111.

⁴⁷ Par exemple : « En reprenant les termes de Schopenhauer, le monde aujourd'hui a davantage valeur de volonté que valeur de représentation [...] Les idées constructives de la nouvelle peinture », dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, éd. cit., p. 160.

⁴⁸ La réflexion théorique de Marc est ainsi appelée par Robert Delaunay, lettre de Delaunay à Marc, dans Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, éd. cit., p. 182.

⁴⁹ Lettre de Marc à Delaunay, datée du 2 mars 1913, dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, éd. cit., p. 480.

⁵⁰ Klee a saisi le terme de Delaunay, dans son acception concrète, un objet est un élément perceptible par la vue ou le toucher.

Les voies de leur « nouvelle peinture » ont été configurées à partir de leur milieu culturel respectif. Delaunay utilise un vocabulaire qui reflète les sources scientifiques dont les artistes de sa génération étaient imprégnés, par exemple « les contrastes simultanés » d'Eugène Chevreul⁵¹, qui lui ont offert la possibilité d'articuler les couleurs entre elles afin de construire le tableau à partir de la couleur seule. De même, la philosophie de Bergson a intéressé les artistes en introduisant une nouvelle critique de notre expérience et de notre connaissance la plus immédiate et a proposé la supériorité de l'intuition sur l'intelligence discursive comme méthode, tout en offrant un rôle déterminant à la perception pure : « Ainsi l'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer ; il nous les suggère, et se passe volontiers de l'imitation de la nature quand il trouve des moyens plus efficaces⁵² ». Le bergsonisme trouve une application dans la peinture de Delaunay dans le fait de restaurer la perception dans toutes ses prérogatives, et de la « dilater ». Si Delaunay ne se sert pas des philosophèmes bergsoniens, l'environnement artistique du peintre est perméable aux idées et au vocabulaire bergsoniens qui se faufilent dans ses écrits. Mais pour Delaunay, ce sont surtout les valeurs scientifiques des doctrines qui ont servi d'appuis à sa pratique, le fondement de sa peinture étant dans la vision. Dans la série des *Fenêtres* et celle des *Formes circulaires*, Delaunay développe une esthétique du processus visuel. Ces œuvres inaugurent ce qu'Apollinaire nomme la « peinture pure », le poète affirme cette « nouvelle réalité » dégagée de toute représentation descriptive de la nature. Nous pouvons supposer que si Chevreul a offert à Delaunay une confirmation dans sa pratique picturale, dans la pose des couleurs (leurs contrastes, leurs harmonies ou disharmonies), le bergsonisme permet d'intégrer à la vision activée des couleurs (leur complémentarité, la synchronicité de leur action) une réflexion plus large sur la représentation de la réalité dans laquelle la peinture sans objet exprime une simultanéité temporelle de l'activité visuelle. Ce qui importait à Delaunay était bien plus la peinture sans objet comme un épanouissement multiplié de la vision, comme une information optique spécifique qui reste réservée uniquement à la vision des couleurs. Delaunay veut tendre vers une réalité complètement

⁵¹ Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Paris, Pitois-Levrault, 1839.

⁵² Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], Paris, PUF, 1965, p. 12.

optique. Lorsqu'en octobre 1912 Marc rend visite à Delaunay et découvre les *Fenêtres*, il écrit à Kandinsky : « Delaunay m'a beaucoup intéressé, il est français jusqu'au tréfonds de lui-même mais ouvert et intelligent⁵³ ». Tout en appréciant l'œuvre picturale du français, Marc lui reproche « la base et la clef de [ses] idées [qui] est la logique de la philosophie latine et scholastique⁵⁴ » et déplore : « la méthode que vous employez pour développer vos idées date du moyen âge – le tout est “ancien régime”, mais votre art ne l'est pas ; je ne sais pas si vous me comprenez⁵⁵ ». Delaunay lui répond qu'il fait des « méditations philosophiques sur des questions de métier⁵⁶ » et que sa « méthode de raisonnement est philosophique [...] tout ce que vous me dites est scolastique [...] ». Et je dis que vous vous trompez en parlant des formes⁵⁷ ». Il reproche aux Allemands de soumettre leurs œuvres à des interprétations symboliques ou mystiques qu'il considère comme trop littéraires et par là-même anti-artistiques :

Ce qui différencie mon art de ce que j'ai vu *un peu*
Je dis un peu, et cela est juste dans votre pays
Les jeunes allemands les plus intéressants c'est cet
engouement ou plutôt
cet engourdissement mystique qui paralyse et empêche la vie⁵⁸.

Si Delaunay parle « métier », la réflexion de Marc témoigne d'un certain mysticisme et d'une recherche sur la disparition du moi, et comme l'a analysé Maria Stavrinaki, le « “prédicat” relèverait de l'effacement de la “personnalité” de l'objet [...] désir de consommer la distance entre le Sujet et l'Objet, entre le Moi et le Non-Moi⁵⁹ ». De plus, « tout se passe comme

⁵³ Lettre de Marc à Kandinsky, datée du 5 octobre 1912, dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, éd. cit., p. 388. Souligné dans le texte.

⁵⁴ Lettre de Franz Marc à Delaunay, datée décembre 1912, dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, éd. cit., p. 465, et publiée dans Théa Jung-Husch, « Sur deux lettres inédites de Franz Marc à Robert Delaunay », *Les Cahiers du MNAM*, n°27, printemps 1989, p. 85.

⁵⁵ *Ibid.* Souligné dans le texte.

⁵⁶ Lettre de Franz Marc à Delaunay, datée début 1913, citée dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, éd. cit., p. 467.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 468.

⁵⁸ Lettre de Delaunay à Marc, début avril 1913, Fonds Franz Marc, Germanisches Museum Nuremberg. Brouillon de la lettre à la BNF dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, éd. cit., p. 482. Delaunay n'utilise pas toujours de ponctuation. Orthographe et alinéas respectés. Souligné dans le texte.

⁵⁹ Maria Stavrinaki, *Le sujet et son milieu : huit essais sur les avant-gardes allemandes*, Genève, éd. du Mamco, 2017, p. 27.

si Franz Marc mettait en œuvre une *abstraction empathique*⁶⁰ », d'où l'importance de l'objet en tant que médiateur, pour « faire abstraction de soi-même⁶¹ » afin que l'art puisse « *présenter* le monde dans sa pure réalité⁶² » : « Jamais non plus je n'ai, par exemple, le désir de peindre des animaux "tels que je les vois", mais plutôt tels qu'ils SONT (tels qu'ils voient eux-mêmes le monde et ressentent leur être)⁶³ ». Cette quête d'objectivation, qui passe par la fusion de l'objet et du sujet, renvoie à la conception sur l'art de Schopenhauer⁶⁴, où l'objet n'est plus objet, et « cette objectivité pure [...] pose l'objet comme Idée, affranchi du principe de raison, et le sujet comme pur sujet de la connaissance, affranchi de l'individualité et de la servitude à l'égard de la volonté⁶⁵ ». Cette connaissance, « miroir pur et clair du monde⁶⁶ », libère l'objet de l'espace et du temps pour devenir Idée mais il reste nécessaire par son extériorité. Pour le philosophe, l'animal, comme tout être vivant, a des représentations, tout se passe dans le corps, et comme l'homme, ils participent au même leurre fondamental, celui de la réalité (*Wirklichkeit*). L'animal chez Marc est perçu dans son rapport harmonieux avec la nature, qui, comme une entité, une globalité, refuse l'individuel. Si ce que l'on voit n'est que représentation, Marc considère que l'art doit communiquer et donner forme (*gestalt*) au monde, et comme pour le philosophe, l'art est une connaissance (intuitive), que l'artiste transmet aux autres. Marc veut représenter le monde dans sa pureté originelle, « le monde tel que le voit un animal ». La quête du peintre va l'entraîner à dissoudre de plus en plus l'objet et à entraîner le spectateur dans le tableau, à s'identifier à lui. Si Delaunay fait adhérer son discours à sa pratique, Marc aborde une réflexion théorique sur l'art en général : « vous me demandez quelques mots sur mon propre art, écrit-il à Delaunay, il est le seul art pour lequel je ne trouve ni mots ni raisons. [...] Je peins à présent comme je vis : par *instinct*⁶⁷ ». De fait, Marc développe une

⁶⁰ *Ibid.*, p. 24. En italique dans le texte.

⁶¹ *Ibid.*, p. 29.

⁶² Théa Jung-Hubsch, « Sur deux lettres inédites de Franz Marc à Robert Delaunay », art. cit., p. 91. En italique dans le texte.

⁶³ Lettre de Franz Marc à Maria Marc, datée du 8 avril 1915, dans Franz Marc, *Lettres du Front*, Paris, « SH », Fourbis, 1996, p. 74.

⁶⁴ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1819], Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2009.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 378.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 335.

⁶⁷ Lettre de Marc à Delaunay, datée du 2 mars 1913, dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, éd. cit., p. 480. Souligné dans le texte.

conception « quasi-religieuse » de l'art, visant à travers une nouvelle essence de celui-ci une « époque spirituelle », selon la formule de Kandinsky.

« *On s'aime par la vision d'un pays à un autre*⁶⁸ »

Après sa rencontre avec Robert Delaunay à Paris⁶⁹ en 1912, Paul Klee traduit son texte, « Sur la lumière⁷⁰ », où le peintre français évoque « l'autonomie représentative » de la couleur-lumière. La courte correspondance des deux peintres à propos de la traduction nous renseigne sur le processus de *négociation* à l'œuvre dans le choix des termes d'une langue à l'autre, éclairant les écarts et les accords tacites des deux artistes. Ainsi Klee lui demande des précisions : « J'ai reçu votre deuxième manuscrit, mais avant de le lire, il faut le déchiffrer. J'ai noté treize numéros et je vous prie d'écrire ces treize mots plus correctement⁷¹ ». Klee a fait une relecture de l'article au profit parfois d'une plus grande clarté qui a entraîné des modifications. Le parallèle entre les deux textes révèle des transformations dans la syntaxe et l'organisation des idées, entraînant de légères modifications de sens et dans les termes choisis, alors que Paul Klee avait déjà compris et défendu la démarche artistique du peintre dans un compte rendu en 1912 :

[...] Robert Delaunay, un des meilleurs esprits de l'époque, a donné une solution d'une radicalisation saisissante en créant le type du tableau autonome, vivant sans motif de nature d'une existence plastique entièrement abstraite. Un organisme formel avec sa respiration vivante, presque aussi éloigné d'un tapis – il faut le souligner – qu'une fugue de Bach⁷².

Le texte source s'appuie sur des observations puisées dans l'expérience picturale de Delaunay, enchaînant des correspondances, de la lumière à son rôle dans l'art, il se compose de formules frappantes, radicales, reflet de la spontanéité de la pensée de Delaunay, mais aussi d'un rythme fait d'alternance de phrases courtes voire lapidaires (un mot sur une ligne) et

⁶⁸ Lettre de Delaunay à Marc, datée du 11 janvier 1913, dans Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, éd. cit., p. 189.

⁶⁹ Paul Klee, *Journal*, Paris, Grasset, 1959, p. 256. Dans son journal, Paul Klee relate son séjour à Paris du 2 au 18 avril 1912 et sa visite à Delaunay le 11 avril.

⁷⁰ Robert Delaunay, « Über das Licht », *Der Sturm*, n° 144-145, Berlin, Février 1913.

⁷¹ Lettre de Paul Klee à Delaunay, 30 décembre 1912, Fonds Delaunay, BNF.

⁷² Paul Klee, « Die Ausstellung des Modernes Bundes im Kunsthaus Zürich », *Die Alpen*, n°12, août 1912, traduit dans Paul Klee, *La théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël Gonthier, 1971, p. 12-13.

de phrases plus longues et plus complexes. De plus, les alinéas articulent le texte, « rappelant la présentation de la poésie moderne » comme l'a souligné Pierre Francastel⁷³. La traduction de Klee a structuré le texte par paragraphes (quatre), avec des espaces et des signes typographiques, et a ainsi regroupé certaines idées et éliminé certaines expressions. Dans la correspondance, Klee s'évertue à déchiffrer et effectuer un travail de clarification pour mettre en valeur les idées phares du texte initial. La structure du texte exprime ainsi son approche, et son interprétation de l'article de Delaunay, où la pensée de Klee peut se lire en filigrane comme sa méfiance vis-à-vis de la théorie : « Une théorie mal appliquée n'est que du bazar intellectuel⁷⁴ ». Pour Constance Naubert-Riser, Klee met l'accent « sur l'autonomie de l'œuvre comme un *organisme*⁷⁵ » grâce aux couleurs. La traduction du texte utilise des termes qui, retraduits, dévoilent une approche différente du phénomène lumineux et naturel. Pour certains termes, Klee apporte une autre connotation, voire sans jeu de mots, une autre coloration ; il synthétise et transpose certains termes – par exemple *Der Tiefe* traduit la Profondeur, mais *Der Tiefe der Empfindung* correspond davantage à celle du sentiment ou de la sensation. Pour Delaunay « la lumière nous vient de la sensibilité⁷⁶ », celle-ci est purement visuelle ; pour Klee la nature du visible est en nous, et le voir rejoint le sentir, et définit également le rôle de l'œil comme un intermédiaire entre le cerveau et la « vitalité du monde ».

Pour Delaunay, l'œil « communique » à notre cerveau « l'idée du mouvement vital du monde⁷⁷ », c'est-à-dire qu'il transmet l'image, mais s'associe à notre compréhension du monde, n'existant que par lui. Avec « Il faut vouloir voir⁷⁸ » (*Man muß sehe wollen*), Klee intègre une dimension plus culturelle, qui renvoie à l'idée schopenhauerienne de la volonté, dont dépend la connaissance du monde. L'emploi de certains termes comme « harmonie » (*zusammenklang*) renvoie à une terminologie musicale (*klang* = son) et peut être traduit par « polyphonie » ; ainsi Klee évoque l'idée d'une peinture polyphonique au sujet de laquelle il écrit qu'elle « surpasse

⁷³ Dans Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, éd. cit., p. 145.

⁷⁴ Lettre de Klee à Marc, 8 juin 1915, dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, éd. cit., p. 445.

⁷⁵ Constance Naubert-Riser, *La création chez Paul Klee. Étude de la relation théorie-praxis de 1900 à 1924*, Paris, éd. Klincksieck, 1991, p. 61. Souligné dans le texte.

⁷⁶ Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, éd. cit., p. 146.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Le peintre français écrit « Cherchons à voir », *ibid.*

la musique dans la mesure où le temporel y est davantage spatial⁷⁹ ». Il introduit un parallélisme avec la musique et pose la question de l'espace-temps dans la création picturale comme Delaunay l'avait souligné dans le texte⁸⁰. Delaunay associe « vision harmonique » et « clarté » supposant l'idée d'organisation des couleurs que Klee a très bien comprise, même si celui-ci omet de traduire le terme « clarté », comme l'écrit Delaunay à Marc : « la clarté est la qualité de la race française [...] en art je suis ennemi du désordre le mot art signifie pour moi harmonie⁸¹ ». Cependant, au-delà de leur cheminement personnel et culturel, la traduction maintient ce que Benjamin nomme « une convergence originale [...] en ce que les langues [...] apparentées en ce qu'elles veulent dire⁸² » défendent le refus de l'imitation, l'autonomie de l'œuvre et le fonctionnement de la couleur pour structurer et articuler l'espace afin de construire une « nouvelle » peinture. La couleur et son principe structurant permettent aux deux artistes de dépasser les contraintes de la représentation et de la non-figuration et de rendre autonomes l'espace pictural et ses constituants. L'idée principale du texte de Delaunay démontre que la lumière peut devenir une fin en soi grâce aux couleurs autonomes qui l'expriment. Il explique sa conception de la simultanéité fondée sur les propriétés dynamiques de la lumière et de la couleur. Le mouvement n'est pas une autre dimension mais celui de la perception. Dans la correspondance adressée à Marc, Macke, Kandinsky, Klee semble partager avec l'artiste français cette aspiration à créer un espace dynamique, en mouvement grâce à la couleur. De même Delaunay semble avoir renforcé l'approche et la signification des « sensations » de Klee et la création de formes « abstraites » grâce aux rapports et aux modulations des couleurs (décomposition prismatique de la lumière) pour créer un espace dynamique. Comme Delaunay, Klee s'est appuyé sur le travail de la couleur de Cézanne pour penser le visible qui passe par la vision (l'œil). Nous retrouvons aussi la diffusion des idées de Bergson au sein des avant-gardes du début du xx^e siècle. En effet, Bergson a pensé l'intuition comme un mouvement pour s'identifier à la réalité. Grâce à la perception, le sujet humain avait un mode d'accès à une réalité inexprimable par le langage courant mais accessible par d'autres moyens, notamment

⁷⁹ Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, Stuttgart/Tenfen, Gerd Hatje-Arthur Niggli, 1988.

⁸⁰ « La perception auditive ne suffit pas pour notre connaissance de l'Univers elle n'a pas de profondeur », dans Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, éd. cit., p. 146.

⁸¹ Lettre de Delaunay à Marc, début janvier 1913, dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, éd. cit., p. 467.

⁸² Walter Benjamin, « La tâche du traducteur » [1923], *Œuvres I*, Paris, coll. « folio essais », Gallimard, 2000, p. 248.

par l'art. Les artistes ont « suivi » le précepte de Bergson de placer la perception avant l'idée ou le concept. Traduire cette perception, c'est-à-dire « révéler » la forme et la mobilité de la lumière et de ses effets, pour Delaunay, a impliqué l'élaboration d'un nouveau langage pictural dont la finalité n'est plus la reproduction mais la production et où le problème de l'abstraction⁸³ est posé. Delaunay a confirmé ainsi le travail de Klee dans la fonction accordée à la couleur de créer « le type même du tableau autonome », « un organisme formel »⁸⁴ et une dynamique du regard grâce à la couleur. L'expérience de « la simultanéité » de Klee a traduit sa conviction de la subjectivité absolue de l'art, et, comme Macke, il fut intéressé par la structure de l'image créée par Delaunay et basée sur la loi des contrastes simultanées ; l'intérêt de Klee pour les lois de la perception, en particulier celles des couleurs, touche davantage au processus de la formation de l'image et aux ressources du langage pictural. En effet, la couleur comme la ligne constituent des moyens pour « rendre visible » des images de la mémoire consciente. Il semble que le fait d'identifier la sensation et d'en exprimer la vitalité, permettant de comprendre que le mécanisme de la perception engendre celui de l'imagination, a particulièrement intéressé Paul Klee avant la première guerre mondiale. August Macke développe également un intérêt pour l'étude des théories des couleurs et du cercle chromatique qu'il s'est fabriqué. Il évacue les problèmes métaphysiques et se concentre sur celui de la construction par la couleur. L'intérêt de Macke pour les situations concrètes s'accompagne d'une fascination pour la représentation spatiale de la lumière et du mouvement. Les tableaux de Delaunay l'impressionnèrent comme en témoigne sa lettre à Bernard Koehler :

Son œuvre ne cesse de m'obséder ces derniers temps. Des fenêtres réfléchissantes, au travers desquelles on voit la ville et la Tour Eiffel par un jour ensoleillé, les reflets d'un violet profond, à gauche le magnifique orange, en bas les maisons bleu pâle, d'où s'élève en flèche vers le ciel azur la Tour verte nimbée par la lumière reflétée par les fenêtres. C'est le processus extérieur, très ordinaire en fait. Mais il ramène ce simple motif à de telles tonalités. Il faut que tu voies quelle profondeur merveilleuse prennent les couleurs quand on s'éloigne du tableau. Tout est si merveilleusement équilibré que la nature ensoleillée s'y réfléchit⁸⁵.

⁸³ Ce que l'on entend par œuvre abstraite est l'œuvre qui s'organise suivant un réseau de relations internes.

⁸⁴ Paul Klee, « Die Ausstellung des Modernes Bundes im Kunsthau Zürich », art. cit., traduit dans Paul Klee, *La théorie de l'art moderne*, éd. cit. 1971, p. 12-13.

⁸⁵ Lettre de Macke à Koehler, datée du 10 mars 1913, dans Gustav Vriesen, *August Macke*, 1953, p. 116.

Dès 1912, la correspondance entre les deux artistes montre que Macke a adopté certaines idées que Delaunay lui soumettait :

Mais où j'attache une grande importance, c'est à l'observation du mouvement des couleurs. C'est seulement ainsi que j'ai trouvé les lois des contrastes complémentaires et simultanés des couleurs qui nourrissent le rythme même de ma vision. Là je trouve l'essence représentative – qui ne naît pas d'un système ou d'une théorie a priori [...]. Voir est un mouvement. La vision c'est le véritable rythme créateur⁸⁶.

À partir de 1913, la mobilité basée sur la perception simultanée devient un principe que Macke développe dans ses dernières œuvres. Il partage avec Delaunay le besoin de contact avec la réalité et par conséquent la couleur reste au service de la vision pure, base de toute mise en forme. De même, leurs idées sur la couleur peuvent être comparées dans la mesure où les vibrations des couleurs utilisées jouent à la fois sur les plans optiques et émotionnels. Ainsi Macke va donner à la couleur le pouvoir de créer une profondeur de champ, des volumes et d'être lumière (ressentie comme une vraie lumière décomposée en couleurs spectrales et non comme éclairage). La correspondance prouve que la notion de simultanéité n'a pas été limitée géographiquement et s'est étendue à l'Allemagne (et à la Russie), en proposant des interprétations du concept. Le dynamisme des compositions de Macke, qui a utilisé le système des couleurs de Delaunay, est basé sur la perception « simultanée » des harmonies de couleur et de leur agencement formel. L'œil est ainsi contraint à une vision active grâce aux contrastes permanents des couleurs⁸⁷.

Si les reproches de Marc à l'encontre de Delaunay – et inversement – soulignent des incompréhensions comme nous l'avons vu, les appréciations sur leurs œuvres constituent davantage une compréhension artistique:

J'ai gardé un très bon souvenir de vos tableaux et de ceux en général des jeunes Allemands [...] Cette ardeur vers la vie, la vraie peinture et dans cette tendance je n'y ai pas vu d'exception. [...] j'aime ce qui est plus fort que toutes les théories des pauvres [...] *sur vous* vous ne me dites rien jamais.

⁸⁶ Lettre de Delaunay à Macke, février 1913, dans Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, éd. cit., p. 186. Dans l'ouvrage cité, la lettre est datée de 1912 alors que Delaunay mentionne son voyage à Cologne.

⁸⁷ Avec des dissonances (les contrastes des non-complémentaires) et des consonances (les contrastes des complémentaires).

Je trouve qu'en Art il est bien de parler de soi de ce que l'on fait car il y a toujours des rapports⁸⁸.

Un autre constat s'impose au peintre français : « Il y a sans doute simultanément, des compléments et des accords et non divisionnisme ce qui tend à dire universalité, compréhension – qui déjà est plus moins que l'Europe et s'étend de l'homme à l'univers⁸⁹ ». Sans utiliser les couleurs comme des valeurs de la lumière, Marc associe à la logique combinatoire des couleurs une formule fusionnelle de la construction des formes animales et de leur espace. La couleur organise la surface grâce à des faisceaux et à leurs intersections, et absorbe l'animal, repérable à quelques signes anatomiques. Ainsi, en répartissant différemment les contrastes de couleurs sur la surface, Marc favorise une vision active. Sa vision « simultanée » des deux espaces exclut le sujet-percevant et tend à les fusionner pour atteindre le « monde dans sa réalité » comme le souhaitait Marc. Basée sur les contrastes des couleurs et une vision dynamique, la peinture de Marc a donc intéressé Delaunay : « La représentation de vos tableaux n'était pas incompréhensible / La couleur que j'y ai vu est la même que celle que j'emploie. Elle n'est pas abstraite limitée par une raisonnement à du blanc et du noir et du gris⁹⁰ ».

Cependant malgré leur intérêt et leur admiration réciproque, la correspondance est ponctuée de propos nationalistes, ainsi Marc reproche le côté « latin » du peintre français et insiste sur des caractéristiques allemandes, non exemptes de clichés :

Je suis allemand et ne puis labourer que mon propre champ. Que m'importe la peinture des orphistes ? Nous ne pouvons faire aussi bien que les Français, disons les romans. Nous autres allemands, nous sommes et nous restons des dessinateurs, des illustrateurs-nés, même quand nous sommes peintres. [...] Tu sais combien j'aime les Français mais ce n'est pas pour cela que je peux me transformer en Français⁹¹.

Si les artistes, malgré des réflexions divergentes sur leur activité artistique – les uns privilégiant le contenu, développant une philosophie de

⁸⁸ Lettre de Delaunay à Marc, 12 janvier 1913, dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, éd. cit., p. 476. Souligné dans le texte. Alinéas respectés.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 478. Souligné dans le texte.

⁹⁰ Lettre de Delaunay à Marc, 12 janvier 1913, *ibid.*, p. 476-478. Souligné dans le texte. Orthographe respectée.

⁹¹ Lettre de Marc à Macke, 12 juin 1914, *ibid.*, p. 354. Orthographe respectée.

l'art (Marc), une théorie sur l'art (Kandinsky) afin de traduire une vérité humaine, les autres les observations (réactions de l'œil), les axiomes artistiques (Delaunay) –, poursuivent un même but, ils gardent cependant une vision nationale de leur art: « Votre langue est latine, mais votre art qui s'élève sur la base de votre talent et qui obéit aux lois inconnues, allitéraires du XX^e siècle, à un mouvement sureuropéen auquel vous donnez une fausse masque historique et logique, ne l'est pas⁹² ». Néanmoins, certains malentendus se sont effacés devant les œuvres, ce dont la correspondance rend compte :

Il est si bon de s'entendre et de voir. Quand on est devant les œuvres il faut voir. Je vous assure que j'ai mieux aimé voir vos tableaux à Berlin, ce qui m'a plus donné que de prendre le ton de la discussion [...] On s'aime par la vision d'un pays à l'autre. À Berlin je ne me sentais pas étranger que par la langue usuelle...les mots changent⁹³.

Elle expose aussi bien les difficultés de la communication interculturelle – ce que montrent les discours sur l'art – que la certitude de créer un nouveau langage pictural basé sur une émancipation de la vision par rapport au regard et sur une représentation de la réalité :

C'est comme chez Kandinsky – j'aime profondément ses tableaux comme art et œuvre, mais je n'en tire pas tous les conséquences et théories qu'il en tire pour sa part. C'est de même cas pour moi devant votre bel art et vos entretiens. Je me réjouis infiniment de voir une fois l'ensemble de vos choses, peut-être je comprendrai alors mieux vos paroles et vous aussi ; en causant ensemble sur votre art, mieux ce que j'éprouve devant ce « dictionnaire » que vous employez en écrivant sur votre art⁹⁴.

Sans tendre à l'uniformité, les artistes ont affirmé leur autonomie comme leur identité mais conscients que leur peinture doit modifier les habitudes visuelles et participer à réduire le fossé existant entre l'art et la vie : « Aussi ne m'étonnerais-je plus devant les gens qui ne voient pas : ce sont des réalités nouvelles et inintelligibles pour eux, et pour le moment⁹⁵ ».

⁹² Lettre de Marc à Delaunay, fin décembre 1912, dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, éd. cit., p. 465. Souligné dans le texte, orthographe respectée.

⁹³ Lettre de Delaunay à Marc, 12 janvier 1913, *ibid.*, p. 476-478. Souligné dans le texte. Orthographe respectée.

⁹⁴ Lettre de Marc à Delaunay, janvier 1913, *ibid.*, p. 471.

⁹⁵ Lettre de Delaunay à Kandinsky, 3 avril 1912, Christian Derouet « Kandinsky-Delaunay : un échange de lettres en avril 1912 », art. cit., 2000, p. 81.

Delaunay et ses homologues allemands confirmèrent mutuellement la possibilité d'une nouvelle peinture, s'appuyant sur les valeurs expressives et constructives de la couleur.

BIBLIOGRAPHIE

- Almanach du Blaue Reiter*, [Munich, Piper, 1912], Paris, Klincksieck, 1987.
- Apollinaire, Guillaume, « Réalité, peinture pure », *Der Sturm*, n°138/139, décembre 1912.
- Benjamin, Walter, « La tâche du traducteur » [1923], *Œuvres I*, Paris, coll. « folio essais », Gallimard, 2000.
- Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], Paris, PUF, 1965.
- Bière, Delphine, *Le réseau artistique de Robert Delaunay*, Aix-en-Provence, PUP, 2005.
- Chevreul, Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Paris, Pitois-Levrault, 1839.
- Delaunay, Robert, *Du cubisme à l'art abstrait*, éd. Pierre Francastel et Guy Habasque, Paris, SEVPEN, 1957.
- Delaunay und Deutschland*, Munich, Staatsgalerie Moderner Kunst, 1985-1986.
- Demorgeon, Jacques, *Complexité des cultures et de l'interculturel. Contre les pensées uniques*, 3^e édition revue et augmentée, Paris, Economica, « coll. Anthropos », 2004.
- Derouet, Christian, « Kandinsky-Delaunay : un échange de lettres en avril 1912 », *Les Cahiers du MNAM*, n°73, automne 2000.
- Eco, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2006.
- Ferreira, Paulo, *Correspondance de quatre artistes portugais Jose Almada-Negreiros, José Pacheco, Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sonia Delaunay*, Paris, PUF, 1972.
- Goldschmidt, Georges Arthur, *À l'insu de Babel*, Paris, CNRS, 2009.
- Hunkeler, Thomas, *Paris et le nationalisme des avant-gardes 1909-1924*, Paris, Hermann, 2018.

- Hunkeler, Thomas (dir.), *Paradoxes de l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Klee, Paul, *Journal*, Paris, Grasset, 1959.
- , *Tagebücher 1898-1918*, Stuttgart/Tenfen, Gerd Hatje-Arthur Niggli, 1988.
- Lankheit, Klaus, *W.Kandinsky- Franz Marc Briefwechsel*, Éd. Piper& Co.Verlag, München/Zürich, 1983.
- Marc, Franz, *Écrits et correspondances*, éd. Maria Stavrinaki, trad. par Thomas de Kayser, Paris, ENSBA, « coll. Écrits d'artistes », 2006.
- Naubert-Riser, Constance, *La création chez Paul Klee. Étude de la relation théorie-praxis de 1900 à 1924*, Paris, éd.Klincksieck, 1991.
- Robert Delaunay, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1976.
- Robert Delaunay, 1906-1914. *De l'Impressionnisme à l'abstraction*, catalogue d'exposition, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1999.
- Sapiro, Gisèle (éd.), *L'Espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation*, Paris, La Découverte, 2009.
- Schapiro, Meyer, « Race, nation et art », *Art Front*, vol. II, n°4, mars 1936, p. 10-12. Traduit par Jean Claude Lebensztejn, dans les *Cahiers du MNAM*, n°93, automne 2005, p. 107, et dans *Questions d'histoire de l'art*, éd. du Centre Georges Pompidou, Paris, 2011, p. 31.
- Roque, Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait?*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2003.
- Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1819], Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2009.
- Stavrinaki, Maria, *Le sujet et son milieu : huit essais sur les avant-gardes allemandes*, Genève, éd. du Mamco, 2017.
- Valery, Paul, « Pensée et art français », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, p. 1056.

Giuseppe Sofo¹

*« La traduction en bonne collaboration » :
traduction littéraire et culturelle dans la correspondance
entre Césaire, Jahn et De Bary*

ABSTRACT

Cet article est une étude du rôle joué par la traductrice allemande Erica de Bary dans le dialogue entre le poète Aimé Césaire et son traducteur allemand, Janheinz Jahn, entre décembre 1953 et février 1954. Non seulement De Bary transcrit et traduit les réponses de Césaire aux questions de Jahn sur la traduction de ses poèmes ; elle choisit également parmi les plusieurs solutions que Jahn propose, et surtout elle corrige les nombreuses erreurs d'interprétation ou de compréhension du texte que Jahn fait, proposant des solutions que Jahn décidera ensuite d'adopter pour ses propres traductions. Une lecture des échanges entre les trois, accompagnée par une lecture génétique des traductions de Jahn, nous apprendra beaucoup sur les dynamiques culturelles en jeu lors de cet échange autour de la traduction entre un auteur martiniquais et son traducteur allemand, entre deux Parisiens d'adoption et entre une traductrice et un traducteur qui collaborent à la diffusion de la littérature française et francophone en Allemagne.

MOTS-CLÉS : Traduction, Archives, Correspondance, Génétique de la traduction, Littérature antillaise

This article is an analysis of the role played by the German translator Erica de Bary in the dialogue between the poet Aimé Césaire and his German translator, Janheinz Jahn, between December 1953 and February 1954. De Bary does not only transcribe and translate Césaire's answers to Jahn's questions about the translation of his poems; she also chooses from among the many solutions Jahn proposes, and she especially corrects the many comprehension or interpretation mistakes that Jahn makes, proposing solutions that Jahn will then decide to adopt for his own translations. A reading of the exchanges between the three, accompanied by a genetic analysis of Jahn's translations, will teach us a lot about the cultural dynamics at play in this exchange around translation between a Martinican author and his German translator, between two Parisians by adoption, and between two translators working together for the diffusion of French and French-speaking literature in Germany.

KEYWORDS : Translation, Archives, Correspondence, Genetic translation studies, Caribbean literature

¹ Università Ca' Foscari Venezia. E-mail : <giuseppe.sofa@unive.it>.

Les échanges épistolaires entre Aimé Césaire et son traducteur allemand Janheinz Jahn, hébergés par l'université Humboldt de Berlin auprès de l'Institut pour les études asiatiques et africaines, ont été profusément étudiés par la recherche car leur rencontre, lors de la traduction de la tragédie lyrique *Et les chiens se taisaient*, est à l'origine du choix de Césaire de se consacrer au théâtre, comme l'a démontré Ernstpeter Ruhe². Cette correspondance, qui a abouti à une réécriture de la pièce pour le lectorat allemand, très différente de toutes les versions publiées en français, donne lieu à un tel échange créatif qu'il est plus juste de parler de rencontre entre deux auteurs plutôt qu'entre auteur et traducteur³.

Lors de mes recherches sur la correspondance entre Jahn et Césaire, j'ai découvert l'intervention dans ce « dialogue » d'une troisième personne, ce qui n'a jamais été étudié en détail par les chercheurs. Entre décembre 1953 et février 1954, Erica De Bary, écrivaine et traductrice allemande ayant vécu à Paris, agit en tant qu'intermédiaire entre les deux auteurs, transcrivant ou traduisant (et une fois même en dessinant) les réponses de Césaire aux questions de Jahn sur la traduction de ses poèmes. La récente acquisition par Humboldt des archives personnelles d'Erica De Bary, situées juste en face des Archives Janheinz Jahn, nous permet de comprendre le rôle joué par De Bary dans cet échange fructueux. Ces archives peuvent également nous apprendre beaucoup sur les dynamiques culturelles en jeu lors d'un échange autour de la langue et de la traduction entre un auteur martiniquais et son traducteur allemand (Césaire et Jahn), entre deux Parisiens d'adoption (Césaire et De Bary) et entre une traductrice et un traducteur (De Bary et Jahn) qui collaborent à la diffusion de la littérature francophone en Allemagne.

² Voir sur ce point : Ernstpeter Ruhe, *Aimé Césaire et Janheinz Jahn : Les débuts du théâtre césairien : La nouvelle version de "Et les chiens se taisaient"*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1990 ; *id.*, *Une oeuvre mobile : Aimé Césaire dans les pays germanophones (1950-2015)*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015. Alex Gil a plus tard suggéré que l'idée de Césaire de faire de cette œuvre une pièce de théâtre à part entière précédait sa rencontre avec Jahn (voir sur ce point : Alex Gil, « Découverte de l'Ur-texte de *Et les chiens se taisaient* », dans Marc Cheymol, Philippe Ollé-Laprune (dir.), *Aimé Césaire à l'œuvre : Actes du colloque international*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010, p. 145-156 ; *id.*, *Migrant Textuality : On the Fields of Aimé Césaire's Et les chiens se taisaient*, thèse, University of Virginia, 2012), mais cela ne nie pas l'importance de cette rencontre dans la carrière d'écrivain de Césaire, qui à travers Jahn découvre le monde du théâtre et les possibilités de ce genre dans la lutte anticoloniale.

³ Voir sur ce point : Giuseppe Sofo, *Les éclats de la traduction : Langue, réécriture et traduction dans le théâtre d'Aimé Césaire*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2020, p. 158-162.

Un échange à trois voix : Césaire, Jahn et De Bary

Aimé Césaire est l'un des plus grands auteurs en langue française du ^{xx}^e siècle et un des auteurs antillais les plus traduits, surtout en allemand, langue dans laquelle presque la totalité de l'œuvre césairienne a été traduite très rapidement après sa publication en français.

Une des raisons de cette rapidité est la collaboration de Césaire avec Janheinz Jahn, traducteur et chercheur allemand qui a joué un rôle fondamental dans la diffusion des littératures francophones et anglophones en Allemagne. Sa correspondance avec des centaines d'auteurs témoigne d'une activité inlassable, même si son œuvre a été vivement critiquée, surtout dans le monde anglophone⁴. Le Janheinz Jahn-Archiv à la Humboldt-Universität zu Berlin conserve toute cette correspondance (à la fois les lettres reçues et les lettres envoyées par Jahn, grâce aux copies qu'il gardait de ses propres lettres) et nous permet de découvrir une œuvre que le traducteur estimait « nécessaire dans un pays où l'on ignore les efforts culturels des peuples de couleur après douze ans de propagande hitlerienne⁵ ».

Comme dit plus haut, dans cet échange entre Césaire et Jahn est intervenue une troisième personne : Erica De Bary, née Erika Kramer en 1907 à Charlottenburg, en Allemagne, écrivaine et traductrice ayant beaucoup voyagé en Afrique. Elle a été la traductrice d'auteurs tels que Ionesco, Rabemananjara, Boudry et Matiba⁶, et a écrit elle-même de

⁴ Voir sur ce point : Giuseppe Sofo, « “Ce que j'ai fait de votre tragédie” : *Et les chiens se taisaient* entre écriture, réécriture et traduction », *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, vol. 53, septembre 2019, p. 1-22.

⁵ Janheinz Jahn, Lettre à Aimé Césaire, 4 août 1953, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Ausland K-O [sic]. Dans cet article, nous avons décidé d'éviter de corriger ces erreurs qui nous semblent aussi intéressants dans le contexte d'une étude des erreurs de compréhension du texte et du contexte de la part de Jahn.

⁶ Voir : Eugène Ionesco, *Die Nachhilfestunde : Komisches Drama in einem Akt*, trad. Erica De Bary, Zürich, Stauffacher, 1954 ; *id.*, *Der Meister: Einakter*, trad. Erica De Bary, München, Theaterverlag Kurt Desch, 1963 ; *id.*, *Das heiratsfähige Mädchen: Einakter*, trad. Erica De Bary, München, Theaterverlag Kurt Desch, 1963 ; *id.*, *Die Unterrichtsstunde: Komisches Drama in einem Akt*, trad. Erica De Bary, dans *Absurdes Theater: Stücke von Ionesco, Arrabal, Tardieu, Ghelderode, Audiberti*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1966, p. 37-70 ; *id.*, *Die Zukunft liegt in den Eiern oder Wie fruchtbar ist der kleinste Kreis*, trad. Erica De Bary, Zürich, Stauffacher, 1970 ; *id.*, *Jakob oder Gehorsam: Naturalistische Komödie*, trad. Erica De Bary et Claus Bremer, Zürich, Stauffacher, 1980 ; *id.*, *Der Herrscher*, trad. Erica De Bary, München, Theaterverlag Kurt Desch, 1980 ; Jacques Rabemananjara, *Insel mit Flammensilben: Gedichte aus Madagaskar*, trad. Erica De Bary, Herrenalb, Horst Erdmann Verlag, 1962 ; *id.*, *Deine unermessliche Legende: Gedichte*, trad. Erica De Bary, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1985 ; Robert Boudry, *Jean-Joseph*

nombreux textes de genres divers. Les documents conservés à l'Erica de Bary-Archiv dévoilent des textes inédits, des poèmes et des journaux de voyage d'une grande richesse qui nous permettent de mieux comprendre la vie et l'œuvre de De Bary. Je ne l'introduis qu'en dernier à cause de son rôle apparemment marginal d'intermédiaire, bien qu'elle ait été beaucoup plus qu'une simple messagère dans ces allers-retours entre l'Allemagne et la France et, surtout, entre l'allemand et le français, comme nous le verrons dans cet article.

Il faut d'ailleurs remarquer que c'est grâce à De Bary que Jahn découvre la poésie africaine. C'est à Paris, lorsqu'elle travaillait au *Pariser Zeitung* entre 1941 et 1944, que De Bary a connu des écrivains et intellectuels africains tels que Jacques Rabemananjara et Léopold Sédar Senghor. Plus tard, en tant que médiatrice culturelle, De Bary a invité des auteurs africains chez elle à Francfort et c'est chez elle que Senghor est accueilli lors de la conférence du 1^{er} décembre 1951 qui a changé à jamais la vie de Jahn, comme il l'a avoué lui-même à plusieurs reprises. Dans une lettre à Senghor, écrite en 1968, il admet explicitement le rôle que De Bary a joué dans cette rencontre en écrivant au président sénégalais : « Vous savez que XX c'était vous-même qui m'a poussé à consacrer ma vie à l'étude de la littérature moderne africaine. Après cette soirée avec vous dans la maison de M. et Mme de Bary à Francfort, je me suis décidé de documenter et d'étudier cette littérature⁷ ».

Après cette conférence, Jahn est si enthousiaste qu'il ressent le besoin de rencontrer Senghor personnellement et c'est De Bary qui permet cette rencontre, comme elle le raconte dans la nécrologie de Jahn qu'elle a écrite pour le PEN-Zentrum :

Es war am 1. Dezember 1951, als Léopold Sédar Senghor, damals als Deputierter seines Landes in Paris, im Rahmen der Deutsch-Französischen Gesellschaft in Frankfurt einen Einführungsvortrag in die neoafrikanische Dichtung französischer Sprache hielt. Nach der Lesung kam ein Unbekannter auf mich zu und bat mich, am folgenden Abend zu mir nach Hause kommen zu dürfen, um den senegalesischen Dichter im privaten Kreise kennenzulernen. Seine Bitte war eindringlich, sein Dank spontan⁸.

Rabearivelo und der Tod, trad. Erica De Bary, Darmstadt, Progress-Verlag, 1960 ; Jean Ikelle Matiba, *Adler und Lilie in Kamerun: Lebensbericht eines Afrikaners*, trad. Erica De Bary, préface de Janheinz Jahn, Herrenalb, Horst Erdmann Verlag, 1966.

⁷ Janheinz Jahn, Lettre à Léopold Sédar Senghor, 18 octobre 1968, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Senghor 1961-1970, p. 1-2 [sic].

⁸ Erica De Bary, cit. in Gerhard Zwerenz, « Die Westdeutschen entdecken den Tod », dans Gerhard Zwerenz, *Die Westdeutschen: Erfahrungen, Beschreibungen, Analysen*, München,

C'est grâce à cette rencontre et donc à De Bary que Jahn découvre la poésie africaine et décide de consacrer son travail à l'étude, la traduction et la diffusion en Allemagne de ces littératures.

Ce qui nous intéresse ici davantage, c'est le rôle que De Bary a joué dans la rencontre avec Césaire ou, plus précisément, dans la traduction des poèmes de Césaire par Jahn. Dans la toute première lettre écrite à Césaire, dans laquelle il lui demande l'autorisation à traduire ses poèmes pour l'anthologie des littératures néo-africaines qu'il préparait, *Schwarzer Orpheus*⁹, Jahn écrit au poète qu'il aurait besoin de le rencontrer pour lui poser des questions à propos de ces textes et à propos d'autres textes qu'il traduira pour le recueil *Sonnendolche / Poignards du Soleil : Lyrik von den Antillen*¹⁰. Dans cette lettre du 4 août 1953, il dit avoir déjà commencé les traductions, mais il avoue aussi : « Il y a des mots comme 'lémurien' 'lambi' etc. que je ne comprends pas. Mais j'espère pouvoir faire claire ça pendant ma visite à Paris¹¹ », et encore, quelques lignes plus loin :

Je sais : dans les traductions il y a des vers dont je ne sais pas si ma version est correcte. J'ai l'intention d'aller à Paris en Septembre ou octobre et j'espère vous voir pour vous demander l'explication de certains mots africains et pour contrôler les vers où je ne suis pas sûre¹².

Deux choses sont à noter tout de suite : la première est que Jahn parle de mots africains et non caribéens, alors que « lambi », pour citer un des exemples qu'il mentionne dans cette lettre et dont on parlera ensuite, est un mot antillais car il s'agit d'un mollusque présent uniquement dans les Amériques (*Lobatus gigas*) et qui n'existe pas en Afrique. Dans la hâte d'inclure Césaire parmi les poètes africains (ou néo-africains, comme Jahn

C. Bertelsmann Verlag, 1977, p. 148, ma traduction : « C'était le 1er décembre 1951 quand Léopold Sédar Senghor, à l'époque député du Sénégal à l'Assemblée Nationale à Paris, donnait une conférence dans laquelle il présentait la nouvelle poésie négro-africaine de langue française à la Société franco-allemande de Francfort. Après sa lecture, un inconnu vint me contacter pour me demander s'il pouvait venir chez moi le lendemain, pour faire la connaissance du poète sénégalais en privé. Sa demande était insistante et ses remerciements spontanés ».

⁹ Janheinz Jahn (dir.), *Schwarzer Orpheus: Moderne Dichtung afrikanischer Völker beider Hemisphären*, Carl Hanser, München, 1954.

¹⁰ Aimé Césaire, *Sonnendolche / Poignards du Soleil : Lyrik von den Antillen*, trad. Janheinz Jahn, Heidelberg, Wolfgang Rothe Verlag, 1956.

¹¹ Janheinz Jahn, Lettre à Aimé Césaire, 4 août 1953, *cit.*, p. 1 [sic].

¹² *Ibid.* [sic].

les définit), le traducteur semble oublier que le contexte des poèmes de Césaire est souvent la Caraïbe plutôt que l'Afrique.

La seconde est que, comme on peut déjà le remarquer dans les premiers échanges cités, l'écriture de Jahn en français n'est pas sans erreur : erreurs typographiques et surtout de grammaire et de style abondent dans les lettres de Jahn, et le traducteur en était absolument conscient. Mon propos n'est pas de juger la qualité de l'écriture de Jahn en elle-même, sur laquelle déjà Ruhe et Gil se sont d'ailleurs déjà exprimés¹³, mais ce qui m'intéresse est si cette connaissance limitée de la langue pose des problèmes de traduction et il me semble évident que cet échange entre le traducteur et son auteur, à travers Erica De Bary, va nous permettre d'en savoir plus.

La correspondance entre Jahn et De Bary commence en novembre 1953 et concerne l'aide que De Bary offre à Jahn pour régler la question de la nouvelle version de l'anthologie de Senghor en allemand que Jahn dirige et qu'il aurait voulu publier en français chez Présence Africaine¹⁴. L'aide de De Bary sera précieuse pour Jahn, comme il l'admet à plusieurs reprises dans ses lettres¹⁵. Dans la lettre du 15 novembre, Jahn écrit aussi à De Bary : « *Bitte danken Sie M. Césaire für seinen freundlichen Brief. Wenn ich nicht nach Paris fahren kann, werde ich Ihnen den Fragebogen über die zu klarenden Textstellen schicken. In etwa 14 Tagen* » (Remerciez M. Césaire pour sa gentille lettre, s'il vous plaît. Si je ne peux pas aller à Paris, je vous enverrai la liste des questions sur les passages à clarifier dans les textes. Dans environ 14 jours)¹⁶. Le 7 décembre 1953 Jahn écrit deux lettres :

¹³ Voir sur ce point : Ernstpeter Ruhe, *Aimé Césaire et Janheinz Jahn*, op. cit., p. 29 ; Alex Gil, *Migrant Textuality*, op. cit., p. 218.

¹⁴ Revue culturelle et maison d'édition fondée par Alioune Diop à Paris dans les années 1940, Présence Africaine a joué un rôle déterminant dans la diffusion des idées et des œuvres de Césaire et de la négritude.

¹⁵ Jahn écrit à De Bary : « *Liebe Frau de Bary, haben Sie nochmals recht herzlichen Dank für Ihre freundliche Bereitschaft mit Présence Africaine um der guten Sache willen zu verhandeln* » (Janheinz Jahn, Lettre à Erica De Bary, 15 novembre 1953, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Deutschland A-B, p. 1) ; « *Liebe Frau de Bary, haben Sie recht schönen Dank für Ihren Zwischenbescheid. Ich bin glücklich, daß Sie sich solche Mühe geben und so viel schon zu Anfang erreicht haben* » (Janheinz Jahn, Lettre à Erica De Bary, 26 novembre 1953, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Deutschland A-B, p. 1) ; « *Liebe Frau de Bary, haben Sie recht herzlichen Dank für Ihren ausführlichen Brief und Ihre Bemühungen* » (Janheinz Jahn, Lettre à Erica De Bary, 30 novembre 1953, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Deutschland A-B, p. 1).

¹⁶ Janheinz Jahn, Lettre à Erica De Bary, 15 novembre 1953, cit.

l'une directement à Césaire et l'autre à De Bary. Dans la lettre à De Bary, Jahn écrit :

Anbei finden Sie nun einen ganzen Packen von Fragebogen für Césaire. XXXX Bitte erschrecken Sie nicht, es ist gerade weil es so viel ist, weniger Arbeit für Sie als Sie fürchten. Die Zeilenzählung folgt immer der Originalausgabe (nicht der Übersetzung). Césaire wird ja alle französischen Texte dort haben. Meine Übersetzungen hat er auch. Ich habe Ihnen auch nochmal meine Übersetzungen (allerdings nicht alle, will ich nicht alle doppelt habe) mitgeschickt, sodaß auch Sie sich schon vor dem Interview kurz informieren können. Wo meine Übersetzung in Ordnung ist, brauchen Sie nur die unter a) angegebene Fassung abzuheften, sonst streichen Sie die anderen Fassungen an. Dort wo Sie nur a) finden, möchte ich nur die Stelle sicherheitshalber kontrollieren. Für etwaige Anmerkungen habe ich genug Platz gelassen. Sie brauchen also nur die Sachen durchzugehen und mit dann die Fragebogen mit den Übersetzungen wieder zurückzuschicken. Nur die Übersetzungen von AN NEUF, A L'AFRIQUE, COUTEAUX MIDI, BARBARE und AVIS DE TIRS sind nicht dabei, aber Césaire hat sie ja dort, ich habe sie ihm geschickt. Würden Sie dich die Mühe machen? Doch wenn Sie wenig Zeit haben, wäre es mit auch recht, wenn Sie die ganze Angelegenheit dem Herrn, der Deutsch kann, übergeben und ihn bitten, das alles mit Césaire durchzugehen und mir dann die Sachen wiederzuschicken. Machen Sie das also ganz, wie Sie es für gut halten. Ich schreibe heute noch an Césaire, sodaß er Bescheid weiß¹⁷.

¹⁷ Janheinz Jahn, Lettre à Erica De Bary, 7 décembre 1953, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Deutschland A-B, p. 2, ma traduction : « Vous trouverez ci-joint un ensemble de questionnaires pour Césaire. XXXX N'ayez pas peur, c'est précisément parce que c'est long que cela vous fera moins de travail que ce que vous craignez. Le nombre de lignes suit toujours l'édition originale (pas la traduction). Césaire aura tous les textes en français. Il a aussi mes traductions. Je vous ai également renvoyé mes traductions (mais pas toutes, car je ne les ai pas toutes deux fois), afin que vous puissiez vous informer avant l'entretien. Lorsque ma traduction est en ordre, il vous suffit de cocher la version indiquée sous a), sinon effacez les autres versions. Là où vous ne trouvez que a), c'est parce que je veux seulement vérifier cette partie pour être sûr. J'ai laissé assez d'espace pour tout commentaire. Tout ce que vous avez à faire, c'est de passer en revue les choses et de renvoyer les questionnaires avec les traductions. Seules les traductions de AN NEUF, A L'AFRIQUE, COUTEAUX MIDI, BARBARE et AVIS DE TIRS ne sont pas incluses, mais Césaire les a, je les lui ai envoyées. / Pourriez-vous faire cet effort ? Mais si vous n'avez pas assez de temps, j'aimerais que vous remettiez le tout à cet homme qui connaît l'allemand en lui demandant de passer tout cela en revue avec Césaire et de tout me renvoyer. Faites-le donc comme vous pensez que ça devrait être fait. Je vais écrire dans la journée à Césaire aussi pour qu'il soit au courant ».

Le même jour, dans sa lettre à Césaire, Jahn lui annonce qu'il ne lui sera pas possible de lui rendre visite à Paris, comme il l'avait prévu, et il lui parle pour la première fois d'Erica De Bary :

Cher Monsieur Césaire,

Je vous remercie beaucoup de votre lettre du 17 octobre. C'est bien dommage que je ne peux pas aller à Paris pour faire votre connaissance personnellement et pour contrôler mes traductions. C'est pourquoi j'ai demandé Madame de Bary – elle est de Fracfort et se trouve actuellement à Paris – de vous voir et de repasser mes traductions avec vous. J'ai envoyé à Mme. de Bary plusieurs « questionnaires » avec des différentes versions pour en trouver les versions les plus correctes et les plus mélodieuses¹⁸.

Comme il l'avoue à De Bary, c'est à cause de problèmes financiers (et peut-être aussi à cause des problèmes de santé de sa femme) que Jahn ne peut se rendre à Paris¹⁹, mais comme on le verra à la partie suivante, De Bary a non seulement bien su l'assister dans sa tâche, mais elle a probablement aussi été un atout important pour cette traduction. Dans une longue lettre qui suit celle de Jahn et dans laquelle De Bary dit avoir finalement résolu la situation avec Présence Africaine, elle écrit en marge qu'elle va essayer de contacter Césaire²⁰, ce qu'elle va effectivement faire avec succès.

Les questions de Jahn et les réponses de Césaire et De Bary

Passons maintenant à une analyse génétique des traductions de Jahn²¹ à travers une lecture du document fondamental de cette correspondance, la lettre que Jahn envoie à De Bary et Césaire le 7 décembre 1953,

¹⁸ Janheinz Jahn, Lettre à Aimé Césaire, 7 décembre 1953, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Ausland K-O, p. 1 [sic].

¹⁹ Jahn écrit à De Bary : « *Es tut mir nur leid, daß ich nun doch nicht in absehbarer Zeit nach Paris fahren kann, wir haben sehr wenig Geld und müssen sehen wie wir durchkommen* » (Janheinz Jahn, Lettre à Erica De Bary, 7 décembre 1953, *cit.*, p. 1, ma traduction : « Je regrette juste de ne pas pouvoir aller à Paris dans un avenir prévisible, nous avons très peu d'argent et nous devons voir comment nous en sortir »).

²⁰ Erica De Bary, Lettre à Janheinz Jahn, s.d. (décembre 1953), Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Deutschland A-B, p. 2.

²¹ Voir sur le concept de génétique de la traduction : Anthony Cordingley, Chiara Montini, « Genetic Translation Studies: An Emerging Discipline », *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, n° 14, dir. Anthony Cordingley et Chiara Montini, p. 1-18 ; Fabienne Durand-Bogaert, « Ce que la génétique dit, la traduction le fait », *Genesis*, n° 38, « Traduire », dir. Fabienne Durand-Bogaert, 2014, p. 7-10.

accompagnée de dix feuilles de questions dactylographiées par Jahn, et qui lui est retournée plus tard, avec les commentaires de Césaire et De Bary²². Une brève analyse du document du point de vue matériel nous révèle quatre degrés d'écriture sur ces feuilles²³ : la partie dactylographiée par Jahn, les commentaires de De Bary au crayon, parfois soulignés au crayon rouge, les commentaires écrits directement par Césaire au stylo noir, et les commentaires successifs de Jahn au stylo bleu, après que De Bary lui avait renvoyé la lettre commentée²⁴.

Cette brève analyse nous donne déjà une idée de la particularité de cet échange qui se fait à six mains. Le rôle de De Bary est assez singulier, car les questions que Jahn pose à Césaire ne sont pas en français, comme on pourrait s'y attendre, mais en allemand. Cela fait évidemment de De Bary la traductrice des doutes de Jahn à Césaire, puis la traductrice des réponses de Césaire à Jahn. Dans les douze pages de questions-réponses, c'est en fait presque toujours De Bary qui note les réponses de Césaire, parfois en allemand et parfois en français. Et si Jahn recommande à De Bary de ne choisir qu'entre les options indiquées dans son document, souvent aucune des options ne convient, et Césaire ou De Bary proposent d'autres solutions que Jahn n'avait pas prévues.

Les questions de Jahn vont un peu dans tous les sens : elles sont parfois liées au contexte ou bien elles cherchent à comprendre et véhiculer le sens des poèmes de Césaire qui, à cause de l'influence du surréalisme sur son œuvre, n'est pas toujours si évident. Les termes antillais et africains échappent entièrement au traducteur, qui n'avait en 1953 aucune connaissance directe de ces espaces physiques, culturels et linguistiques, ce qui n'est évidemment pas sans conséquences. C'est le cas de plusieurs noms propres, que Jahn ne comprend pas, et pour lesquels il demande des explications à Césaire : il demande par exemple à propos du poème

²² Tous les passages cités dans ce chapitre font partie de ce document, sauf indication contraire.

²³ Il s'agit de feuilles de papier produits par Heinrich Arthur Hoesch, à Kreuzau, et qui portent en filigrane l'inscription latine « CONSTANTER », accompagnée par le symbole d'une ancre. Voir sur ce point : Rolf Buscher, *Vom Wasserzeichen zum Markenpapier: Die Papiermarkierung als Mittel der Absatzpolitik im 20. Jahrhundert*, thèse sous la dir. de Rolf Weiber, Universität Trier, 2007.

²⁴ L'écriture de Jahn, Césaire et de De Bary est parfois très difficile à lire et bien évidemment le fait qu'ils écrivent dans la même feuille n'aide pas la compréhension. De Bary s'excuse même avec Jahn pour sa graphie (Erica De Bary, Lettre à Janheinz Jahn, s.d. [novembre 1953], Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Deutschland A-B, p. 2). J'ai décidé de commenter dans ces pages seulement les passages où il m'a été possible de comprendre parfaitement leurs mots, pour éviter de dérouter avec de possibles fautes de transmission les chercheurs qui me suivront dans ce travail.

ainsi : « association bizarre d'éléments composites et contradictoires (corps de lion, tête et ailes d'aigle, oreilles de cheval, nageoires de poisson) ».

En ce qui concerne la flore, Jahn demande une première fois tout simplement ce que c'est que le kailcedrat²⁹ et la réponse, « un arbre très fort et géant », est suivie par une version mal orthographiée de De Bary du mot « baobab », qui a été effacé et réécrit correctement, en majuscules, dans une graphie qui semble être davantage celle de Césaire que celle de De Bary. On trouve même à côté le dessin d'un baobab au crayon utilisé par De Bary, seulement esquissé et si petit qu'on se demande quel rôle il a vraiment pu jouer. S'agit-il d'un dessin de De Bary pour faire comprendre à Jahn de quel arbre il s'agit ou est-ce Césaire qui prend le crayon pour écrire « BAOBAB » et qui décide ensuite de dessiner l'arbre pour De Bary, pour lui faire comprendre ? Quoi qu'il en soit, dans cet échange linguistique si complexe, le passage d'un langage verbal à un langage non-verbal est certainement révélateur des grandes difficultés rencontrées dans ce processus de traduction non seulement d'un texte mais aussi de son contexte.

Comme pour le kailcedrat, Jahn demande ce que sont les goyaves (« *was sind GOYAVES ?* ») et la réponse est « un fruit tropical » ; dans le cas du « filao », pour lequel Jahn n'avait pas posé de question explicite, c'est Césaire qui indique qu'il s'agit d'un « arbre » et De Bary essaye de développer et aider le traducteur en écrivant : « arbre (peut-être sorte de cyprès ?) » et donnant aussi un parallèle possible en anglais : « peut-être en anglais : casuarina-tree (?) ». Dans sa version pour *Schwarzer Orpheus*, Jahn utilise donc un binôme traducteur, ajoutant deux fois dans le texte au terme « filao » sa traduction en allemand, « *Keulenbaum*³⁰ ».

Dans un autre cas, Jahn traduit la « cirse des bois » (*Cirsium vulgare silvaticum*) par « *Kratzdistel* », qui correspond effectivement au même type de plante, mais il pense à une possible métaphore d'un autre type, demandant s'il s'agit d'une « insulte argotique pour une femme, une pute ou autre chose » et De Bary lui rappelle de faire attention au « contexte » :

contexte	c'est une plante	espèce de chardon
la cirse des bois = die Kratzdistel (oder ist damit was anderes gemeint,		
ein Argotschimpfwort auf eine Frau, Hure oder sowas ?) Non		

Il y a pourtant d'autres fois où le manque de compréhension du contexte n'est pas strictement lié aux environnements antillais et africain,

²⁹ Jahn écrit : « *KAILCEDRAT – was ist das ?* ».

³⁰ Janheinz Jahn (dir.), *Schwarzer Orpheus*, 1954, *op. cit.*, p. 102-103.

mais plutôt à une faute de compréhension linguistique ou à une difficulté d'interprétation.

Dans les passages consacrés au *Cahier d'un retour au pays natal*, De Bary éclaire parfois le sens du poème à Jahn, qui semble entièrement perdu. Ses questions à propos du *Cahier* commencent par une admission de défaite : « *Seite 58 habe ich ausgelassen das ganze Stuck von il y a les souris bis tel un minerai, mir sind da folgende Zeilen völlig unklar* » (À la page 58 j'ai omis tout le passage qui va de 'il y a les souris' à 'tel un minerai', les lignes suivantes sont pour moi complètement obscures). Jahn n'indique explicitement dans sa liste que quatre vers, mais le passage qu'il avait omis comptait dix-sept vers dont certains plutôt longs. Il propose pour la traduction de « que la carte du printemps est toujours à refaire » les solutions suivante :

géographique

que la carte du printemps est toujours à refaire

a) das Kartenspiel des Frühling immer neu gemischt werden muß

b) der Frühling immer neu die Karten mischen muß

c) die Frühlingskarte (~~Landkarte mit den Isothermen~~)
immer neu gezeichnet werden muß

die geographische Karte an/der der Frühling aufgezeichnet wird

La carte dont Césaire parle n'est évidemment pas un « *Kartenspiel* », un jeu de cartes, mais une carte géographique, comme De Bary lui suggère, et Jahn traduit ensuite par « *Karte des Frühlings*³¹ ».

Un problème similaire se présente dans le poème « Couteaux midi », où Jahn propose pour le vers « doux comme le salut des petites vagues » les traductions « *a) süß wie die GESUNDHEIT der kleinen Wellen* » et « *b) das HEIL der kleinen Wellen* », et demande ensuite si Césaire entendait autre chose que « *Gesundheit* » (santé) ou « *Heil* » (salut dans le sens religieux du terme). De Bary efface les solutions proposées et indique qu'il ne s'agit que d'un simple salut, donc « *der Gruß* », et c'est le choix que fait Jahn dans les deux versions publiées³².

³¹ Janheinz Jahn (dir.), *Schwarzer Orpheus*, 1954, *op. cit.*, p. 92 ; Aimé Césaire, *Zurück ins Land der Geburt / Cahier d'un retour au pays natal*, 1962, *op. cit.*, p. 63. Il faut noter que le poème change aussi de titre. Le fragment dans *Schwarzer Orpheus* paraît sous le titre *Notizen von einer Heimkehr*, alors que les versions publiées par Jahn en 1962 et 1967 portent le titre *Zurück ins Land der Geburt*.

³² Janheinz Jahn (dir.), *Schwarzer Orpheus*, 1954, *op. cit.*, p. 103 ; Aimé Césaire, *An Afrika : Gedichte*, trad. Janheinz Jahn, avec la collaboration de Friedhelm Kemp, München,

Encore une fois, dans « La Pluie », Jahn propose à Césaire trois traductions différentes pour le passage « passer à la poupe du soleil », et De Bary les efface et ajoute encore une fois en dessous « voir le contexte » :

- a) passer à la poupe... = ~~Puppen~~ zu werden und die Sonne...
- b) derrière = ~~Puppen der Sonne~~ zu werden und sie wie...
- c) de bateau = ~~Sonnenpuppen~~ zu werden und die Sonne wie...

Ce passage n'a rien à voir avec les « *Puppen* », les « poupées » auxquelles Jahn pense, mais il s'agit tout simplement de la poupe dans le sens de « derrière de bateau », comme précisé par De Bary, et comme Jahn aurait pu le comprendre par le fait que cette image d'un passage à la « poupe du soleil » est prolongée par Césaire qui parle ensuite d'un « amiral ».

Dans le même poème, Jahn ne traduit pas « cavale » dans le passage « la haute navigation DE CAVALE des promesses du mauvais œil », car il ne comprend pas le sens de ce terme, comme il l'écrit à De Bary : « *DE CAVALE habe ich nicht ubersetzt – ich verstehe nicht – bitte fragen sie wie es gemeint ist* » (Je n'ai pas traduit DE CAVALE – je ne le comprends pas – s'il vous plaît demandez ce que cela signifie). Le terme, un peu littéraire, ne signifie rien d'autre que « jument sauvage femelle », comme l'écrit De Bary à Jahn, qui traduit donc ensuite par « *wildem Pferd*³³ ».

Dans « An neuf », Jahn demande si le vers « une image se dissout dans leur dernière larme » devrait être traduit « *a) ein Frauenbild löste sich in ihren letzten Träne* » ou « *b) in ihrer Letzten Träne löste sich ein Bild* ». De Bary gomme la première solution, souligne « *Bild* » et explique que cette image n'a rien à voir avec la femme : « l'image : le monde monstrueux ». Jahn garde donc cette deuxième version³⁴.

Même le titre de ce poème, entre autres, pose un problème au traducteur. Pour le titre de « An neuf », que Jahn traduit entre parenthèses « *Neujahr* », De Bary précise qu'il s'agit de « l'annonce des temps nouveaux nicht Neujahr (contexte) » et Jahn note au-dessus de ces mots une possible traduction qui semble être « *Anzeig neuer Zeit* ». Pourtant, il garde la traduction qu'il avait choisie non seulement dans la version de

Carl Hanser Verlag, 1968, p. 153.

³³ Janheinz Jahn (dir.), *Schwarzer Orpheus*, 1954, *op. cit.*, p. 99.

³⁴ Aimé Césaire, *Sonnendolche / Poignards du Soleil*, 1956, *op. cit.*, p. 23 ; Aimé Césaire, *An Afrika*, *op. cit.*, p. 141.

*Sonnendolche*³⁵, mais aussi dans celle suivante parue dans la collection *An Afrika : Gedichte*, publiée en 1968 par Hanser³⁶.

Pour « À quelques milles de la surface », Jahn demande s'il doit traduire « ~~a) an einige Tausende der Oberfläche~~ » ou « *an einige Meilen von der Oberfläche* », demandant s'il doit interpréter « milles » en tant que chiffre, alors que ce « milles » ne peut bien évidemment pas être une forme plurielle de « mille », qui correspond au « *Tausend* » choisi par Jahn, mais est à entendre dans le sens géographique.

Pour « Allure », Jahn propose « *Verlauf* » (déroulement) et « *Geste* » (geste), et plus bas il écrit : « *ALLURE ist mir unklar – was ist gemeint ?* » (ALLURE ne m'est pas clair – qu'est-ce qu'on entend par cela ?), mais Césaire gomme les deux solutions et commente : « il s'agit de l'allure des choses, de la nature dont le poète sollicite l'assistance (l'aide) ». Ce titre est traduit par « *Gefüge*³⁷ » dans la version contenue en *Sonnendolche*, mais dans sa copie du livre, sur laquelle il apporte de nombreuses corrections, probablement en vue de la publication de la collection *An Afrika*, Jahn gomme le titre et le remplace par « *Fährte* » (trace, erres) avant de gommer cette deuxième solution aussi et de la remplacer par « *Spur* » (piste, trace)³⁸, solution qu'il choisira ensuite pour sa version publiée dans *An Afrika*³⁹.

Dans le même poème d'autres termes posent des problèmes au traducteur. Jahn propose « *streitende Narren* » (imbéciles qui se disputent) pour « combats d'animaux » car, comme il l'écrit, l'expression lui semble être utilisée au sens figuré⁴⁰. Césaire commente « la nature est avec le poète dans son combat » et De Bary écrit « *evident* », sans accent (donc en allemand) et souligné en rouge, et ajoute que la traduction est simplement « *Tierkämpfe* ». Cette expression n'est donc pas à entendre au sens figuré et

³⁵ Aimé Césaire, *Sonnendolche / Poignards du Soleil*, 1956, *op. cit.*, p. 22.

³⁶ *id.*, *An Afrika*, *op. cit.*, p. 141.

³⁷ *id.*, *Sonnendolche / Poignards du Soleil*, 1956, *op. cit.*, p. 51.

³⁸ *id.*, *Sonnendolche / Poignards du Soleil : Lyrik von den Antillen*, trad. Janheinz Jahn, Janheinz Jahn-Archiv, exemplaire corrigé par le traducteur, Heidelberg, Wolfgang Rothe Verlag, 1956, p. 51.

³⁹ *id.*, *An Afrika*, *op. cit.*, p. 123. La plupart des autres corrections apportées par Jahn sur sa copie de *Sonnendolche* sont respectées dans la version d'*An Afrika*, telles que la suppression d'une ligne entière en français et en allemand : « boue vieille sorcière fais des ronds » et « *Dreck alter Zauberer zieh deine Kreise* » ; le remplacement de « *in* » par « *unter* » et la suppression du « *du* » au premier vers, le remplacement de « *Berge* » par « *Gesteine* » dans la version corrigée et « *Gestein* » dans celle d'*An Afrika* (Aimé Césaire, *Sonnendolche / Poignards du Soleil*, 1956, *op. cit.*, p. 50-51 ; Aimé Césaire, *An Afrika*, *op. cit.*, p. 122-123).

⁴⁰ Jahn écrit : « *Tierkämpfe scheint mir übertragen gemeint* ».

Jahn choisit une version proche de celle indiquée par De Bary, c'est-à-dire « *kämpfenden Tiere*⁴¹ ».

Le même commentaire apparaît deux autres fois dans ces échanges, un pour le passage dans « Le Griffon », « nous nous contemplons » pour lequel Jahn propose « *a) den wir betrachten* » et « *b) in dem wir uns betrachten (spiegeln)* ». De Bary efface les deux et écrit simplement « *evident* », sans rien préciser de plus, et elle fait le même pour un passage du *Cahier* :

frischer
die Schwalbe deftiger Minze
Pfefferminz Minze

il y a dans le regard du désordre cette hirondelle de menthe *evident*

Jahn écrit en haut de la proposition de De Bary une première solution et ajoute un peu plus haut une seconde solution possible, « *die Schwalbe frischer Minze* », qu'il choisira ensuite pour les traductions publiées⁴².

Pour « Allure », Jahn demande aussi si « ma chère » doit être traduit par « *meine ~~Tiere~~* » (qui traduit « chère » dans le sens de « coûteuse ») ou « *meine Liebste* », avec la première option clairement effacée (et d'un trait plutôt fort) par De Bary, et Jahn peine aussi avec la traduction de « n'as garde d'oublier », qui est à comprendre comme « qui prends soin de ne jamais oublier », ce qui échappe entièrement à Jahn, qui propose des solutions très différentes :

- a) n'as garde d'oublier = dich nicht gehütet hast zu vergessen daß
- b) *toi qui prends soin de* = nicht beachtet hast daß
- c) *ne jamais oublier* = nicht vergessen hast daß
- d) = nur vergessen hast daß

L'exemple le plus important de surinterprétation se trouve probablement dans la dernière strophe de « Barbare » quand Jahn interprète le terme « article » comme « phallus » :

chose *nein!*
Letzte strophe : l'article unique – ~~hier ist doch der Phallus gemeint also~~
a) ~~Der einmalige Phallus~~

⁴¹ Aimé Césaire, *Sonnendolche / Poignards du Soleil*, 1956, *op. cit.*, p. 51 ; *id.*, *An Afrika*, *op. cit.*, p. 123.

⁴² Jahn, Janheinz (dir.), *Schwarzer Orpheus*, 1954, *op. cit.*, p. 92 ; Aimé Césaire, *Zurück ins Land der Geburt / Cahier d'un retour au pays natal*, 1962, *op. cit.*, p. 61.

Cependant, quand la référence au phallus est réellement présente dans le texte de Césaire, Jahn ne la comprend pas et c'est l'auteur qui lui fait remarquer que dans la phrase « avec au cou un collier de LINGUAMS » le dernier mot fait référence au « phallus » puisqu'il s'agit d'un symbole phallique associé à la représentation de la divinité indienne Shiva.

Il y a aussi d'autres cas dans lesquels les propositions de De Bary ont été acceptées par Jahn. Pour le vers « Paysan frappe le sol de ta daba » qui ouvre certaines versions du poème « À l'Afrique » (un poème qui connaît une complexe histoire de révision et réécriture par Césaire)⁴³, Jahn fait trois propositions :

- | | |
|-----------------------|--|
| le sol de ta daba | a) den Boden deiner Daba |
| | b) den Boden mit der Daba (ich bin nicht sicher, ob die Daba eine Trommel oder eine Hacke ist. Ich vermute b ist richtiger (<u>Hacke</u>), dann könnte es auch heißen: |
| <i>mit der Hacke</i> | c) <u>hack den Boden mit der Daba</u> |
| <i>mit 2 Schneide</i> | |

Comme nous pouvons le voir, De Bary suggère la dernière solution qui est utilisée dans la version publiée de *Schwarzer Orpheus* : « *Bauer hack den Boden mit der Daba !*⁴⁴ » et devient avec une seule modification « *Bauer hack den Boden mit deiner Daba !* » dans la version de 1968⁴⁵.

Ces exemples nous montrent non seulement l'influence du travail de De Bary sur la traduction de Jahn, mais aussi le fait que certaines des questions ou des propositions de Jahn pour la traduction ont de quoi surprendre. Le fait que De Bary rappelle à Jahn de voir le « contexte » cinq fois sur dix pages et ajoute trois fois « *evident* », en allemand et souligné en rouge, signale que Césaire et elle semblent étonnés par les questions du traducteur et par ses propositions. Et c'est peut-être aussi surprenant que parmi les propositions de Jahn, la première, la version « a) » dont Jahn dit que c'est celle qu'il considère la plus correcte, est très souvent effacée par Césaire ou De Bary qui lui préfèrent d'autres versions proposées par Jahn, ou d'autres encore auxquelles le traducteur n'avait pas pensé. Pourtant,

⁴³ Voir sur ce point : Pierre Laforgue, « “À l'Afrique” d'Aimé Césaire : Un poème dans l'histoire (variations génétiques) », *Présence Africaine*, n° 184, 2^e semestre 2011, p. 221-243.

⁴⁴ Janheinz Jahn (dir.), *Schwarzer Orpheus*, 1954, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁵ Aimé Césaire, *An Afrika*, *op. cit.*, p. 147.

les questions de Jahn ne finissent pas là, et après les corrections obtenues grâce à De Bary, il en pose de nouvelles directement à Césaire.

Les nouvelles questions de Jahn à Césaire

Jahn pose de nouvelles questions directement à Césaire dans une deuxième lettre écrite en français, datée 26 février 1954⁴⁶, et à laquelle Césaire répond le 16 mars 1954, envoyant les feuilles dactylographiées par Jahn et commentées par lui au stylo noir⁴⁷, accompagnées par les mêmes réponses écrites sur une feuille à part.

Les questions commencent à nouveau par des problèmes de méconnaissance de la faune africaine. À propos de « Depuis Akkad depuis Elam depuis Sumer » Jahn se demande si « fourmis manians » est à comprendre comme « fourmis maniaques », mais Césaire lui indique qu'il s'agit simplement d'une « espèce de fourmis d'Afrique voraces et féroces » (*Anomma nigricans*), et Jahn choisit donc de traduire par « *wilde Ameisen*⁴⁸ ».

Pour le poème « À l'Afrique », Césaire corrige l'erreur typographique de Jahn qui écrit « champagne » pour « campagne » et il précise que ce mot n'a rien à voir dans ce contexte avec le terme militaire et qu'il ne s'agit donc pas d'une « ~~action militaire~~ = Feldzug », mais il corrige surtout ses incompréhensions de certains passages : par exemple, l'expression « dans sa gorge » qui ne se réfère pas, comme le croit Jahn, à « la gorge du vent » mais à « la gorge de la femme ». Dans le passage « il naît au ciel des fenêtres qui sont me yeux giclés / et dont la herse dans ma poitrine fait le rempart d'une ville qui refuse de donner la passe aux muletiers de la désespérance », Jahn demande si « dont la herse » se réfère à « a) la herse des yeux » ou bien « b) la herse du paysan ». Césaire répond « non » aux deux, en gommant ces possibilités, et spécifie qu'il s'agit de « la herse des fenêtres ». Jahn traduit donc ce passage par « *Am Himmel werden Fenster geboren, das sind meine aufgespritzten Augen, und deren Egge in meiner Burst zum Wall einer Stadt wird*⁴⁹ », mais il modifie cela dans la version de 1968, dans laquelle il traduit : « *Es werden im Himmel Fenster geboren, das sind*

⁴⁶ Janheinz Jahn, Lettre à Aimé Césaire, 26 février 1954, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Ausland K-O.

⁴⁷ Tous les passages cités dans ce chapitre font partie de ce document, sauf indication contraire.

⁴⁸ Aimé Césaire, *Sonnendolche / Poignards du Soleil*, 1956, *op. cit.*, p. 90 ; *id.*, *An Afrika*, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁹ Janheinz Jahn (dir.), *Schwarzer Orpheus*, Janheinz Jahn-Archiv, exemplaire corrigé par le traducteur le 14 avril 1959, München, Carl Hanser Verlag, 1955.

*meine emporgeschossenen Augen, und deren Leuchter in meiner Burst wird zum Wall einer Stadt*⁵⁰ ».

Dans ce même poème, Jahn pense à l'image la plus concrète possible pour traduire « perceuses d'isthmes » en parlant de « navires qui percent les isthmes », alors que, comme Césaire le lui explique, le sens est bien différent : « perceuses d'isthmes. Il s'agit de femmes. Percer l'isthme c'est pour moi le symbole de la communication ».

D'un autre côté, Césaire accepte la traduction de Jahn pour « amour catholique », traduit non dans son sens religieux, mais dans le sens d'amour universel, et donc « *weltweite Liebe* ». Enfin, quand Jahn insiste dans ses questions très détaillées à propos du kailcedrat, c'est Césaire qui est imprécis, en commentant tout simplement qu'il s'agit du nom africain du baobab :

Kailcédrat, est cet arbre tropicale sur les Antilles ou en Afrique ? Est-il identique avec Baobab ou un arbre comme le baobab. De quelle langue est la parole Kailcédrat ? – À la fin de mon livre se trouve un dictionnaire où sont expliqués les mots inconnus les plus précis possible pour faire acheter leX livre aussi par des librairies scientifiques. Est-ce que vous savez le nom biologique de cette plante ? XXXXX Où est usé la parole Kailcedrat ?

**C'est le nom africain
du baobab**

Jahn accepte la version de Césaire, au point qu'il traduit cette réponse pour l'utiliser comme note au terme « *Kailcedrat* » dans sa traduction du *Cahier*, où on lit : « *Kailcedrat : ein afrikanischer Name des Baobab, das Affenbrotbaums*⁵¹ ». Pourtant, même si on pourrait dire qu'ils possèdent souvent le même sens métaphorique dans les littératures africaines et de la diaspora, comme l'a écrit Kamal Salhi⁵², il faut souligner que le baobab (*Adansonia digitata*) et le kailcedrat (*Khaya senegalensis*) ne sont pas du tout le même arbre.

⁵⁰ Aimé Césaire, *An Afrika*, op. cit., p. 100.

⁵¹ Aimé Césaire, *Zurück ins Land der Geburt / Cahier d'un retour au pays natal*, 1962, op. cit., p. 95.

⁵² Salhi a écrit à propos des proximités métaphoriques entre ces deux arbres dans le contexte africain : « *Along with Aimé Césaire's 'Kailcedrat', the baobab tree is often used in African literature as a symbol of Africa* » (Kamal Salhi, « Baobab Tree », dans Kamal Salhi (dir.), *Francophone Post-Colonial Cultures: Critical Essays*, Lanham, MD-Oxford, Lexington Books, 2003, p. 397, ma traduction : « Tout comme le 'Kailcedrat' d'Aimé Césaire, le baobab est souvent utilisé dans la littérature africaine comme symbole de l'Afrique »).

Une collaboration non-réciproque

La lecture de ces échanges, accompagnée par une lecture génétique de la traduction des poèmes de Césaire, nous permet de dévoiler différents niveaux de compréhension interculturelle et de traduction littéraire et culturelle, ainsi que de décrire la dynamique très complexe de cette traduction. Jeremy Munday a écrit à propos de l'importance d'une étude des archives des traducteurs : « *for literary translation, the existence of author and/or translator papers, manuscripts and drafts offers [...] an insight into decision-making*⁵³ ». Après avoir lu ce document fondamental pour la compréhension de la traduction des poèmes de Césaire, on peut mieux comprendre les divers rôles joués par De Bary dans cet échange, ainsi que son influence sur le processus décisionnel de Jahn.

Elle est tout d'abord la traductrice pour Césaire des doutes de Jahn, puisqu'il a écrit ses questions en allemand. Ensuite, dans ses réponses à Jahn, on peut imaginer que parfois De Bary ne fait que transcrire les réponses de Césaire à Jahn, surtout quand ces réponses sont en français, mais il y en a d'autres en allemand, ce qui comporte bien évidemment deux solutions possibles : De Bary traduit en allemand les réponses de Césaire pour Jahn ou bien c'est directement De Bary qui répond (peut-être avant même sa rencontre avec Césaire). Dans ces cas-là, il y a parfois aussi des propositions alternatives de traduction et cela nous amène évidemment à l'ajout d'une traductrice à ce processus de traduction. Que ces propositions naissent directement de l'esprit de De Bary ou du dialogue avec Césaire, c'est bien évidemment De Bary qui écrit ces passages en allemand, et c'est de cette interaction à trois que naissent des propositions que Jahn gardera parfois dans les versions publiées de ses traductions.

Quand Jahn écrit sa première lettre du 7 décembre 1953 pour questionner l'auteur, il écrit que les problèmes de traduction qu'il rencontre sont de nature linguistique et causés par les distances entre les spécificités de la langue allemande et celles de la langue française :

La langue allemande avec une structure grammaticale tellement diverse n'est pas pliable comme le français. Un grand nombre de difficultés résultent du fait que en français le nominatif et le régime direct ont la même forme – en allemand c'est différent. Souvent – et c'est une chose merveilleuse dans votre

⁵³ Jeremy Munday, « The Role of Archival and Manuscript Research in the Investigation of Translator Decision-making », *Target*, vol. 25, n° 1, p. 134, ma traduction : « pour la traduction littéraire, l'existence de documents, manuscrits et d'épreuves de l'auteur et/ou du traducteur offre [...] un aperçu du processus décisionnel ».

poésie – on peut comprendre une parole comme sujet ET comme objet régime mais en allemand il faut mettre l'un OU l'autre. Tellement je vous prie de décider en cas que tous deux possibilités sont justes quelle est celle que vous préférez. J'ai l'intention de présenter vos oeuvres en Allemagne dans la meilleure forme possible qui serait digne de vos poésies admirables. C'est pourquoi je vous prie de vous prendre le temps ne pas trop courte pour contrôler les traductions avec soin – en tout cas c'est moins fatigant qu'une longue correspondance⁵⁴.

Cependant, presque aucune des questions posées concerne ces aspects, à part une question de Jahn pour savoir si un pronom était à comprendre au datif ou à l'accusatif. Le vrai problème est que Jahn semble trop souvent ne pas comprendre le sens de l'écriture de Césaire, que ses choix de traduction ne sont souvent pas les meilleurs et ils sont parfois mêmes déroutants. Ce qui m'intéresse n'est pourtant pas de juger de la qualité de la traduction de Jahn en elle-même, mais plutôt l'importance de sa collaboration avec De Bary. Cet échange a permis à Jahn de résoudre plus de problèmes qu'il ne l'aurait fait en parlant directement avec l'auteur, car il aurait perdu cette discussion à distance avec De Bary qui a pu lui proposer des solutions toutes prêtes en allemand. Nous avons déjà vu plusieurs cas dans lesquels les solutions de De Bary ont été fondamentales, révélant la vaste influence du travail de De Bary sur les traductions de Jahn.

On pourrait donc parler d'une collaboration très fructueuse entre Jahn et De Bary, mais il faut bien souligner que si cela est vrai pour ce qui concerne l'aide de De Bary à Jahn, le contraire ne l'est pas, même si c'est ce que suggère Jahn à Césaire. Dans sa lettre du 26 février 1954, Jahn, qui avait demandé à Césaire l'autorisation de traduire sa pièce *Et les chiens se taisaient*, écrivait au poète martiniquais :

Quant'à LES CHIENS SE TAISENT je ne savais pas quand je vous ai écrit que Mme de Bary avait déjà traduit des parts de cet oeuvre. Nous sommes convenu de faire tout deux le meilleur pour faire publier cet oeuvre en Allemagne, et de faire la traduction en bonne collaboration⁵⁵.

De Bary avait effectivement commencé à traduire cette pièce dont on trouve quelques pages dans les archives⁵⁶. Pourtant, un an plus tard, les

⁵⁴ Janheinz Jahn, Lettre à Aimé Césaire, 7 décembre 1953, *cit.*, p. 1 [*sic*].

⁵⁵ Janheinz Jahn, Lettre à Aimé Césaire, 26 février 1954, *cit.*, p. 1 [*sic*].

⁵⁶ Erica De Bary, Fragments de traduction inédites d'*Et les chiens se taisaient* d'Aimé Césaire, s.d. (1953-1954), Erica de Bary-Archiv, EdB II 16 Literarisches Werk : Übersetzungen der Anthologie von Senghor (*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*).

choses avaient beaucoup changé et Jahn, qui aurait ensuite travaillé tout seul à cette traduction, exprimait une position très différente par rapport au rôle de De Bary dans la traduction de la pièce : « Avec Mme. de Bary je suis d'accord. Comme elle n'a pas de chance de faire accepter sa traduction, elle est heureux que je ferai une traduction qui vous fera connaître en Allemagne⁵⁷ ». Non seulement l'idée d'une « collaboration » disparaît entièrement mais, selon Jahn, De Bary n'aurait eu aucune chance de faire publier sa traduction de la pièce de Césaire.

Cependant, cela est absolument faux. Comme écrit plus haut, De Bary a publié plusieurs traductions dont la première, *La leçon* de Ionesco⁵⁸, paraît la même année de sa rencontre avec Césaire. De plus, elle avait déjà publié des livres de sa création à ce moment-là⁵⁹. Cela nous force à voir autrement la relation entre Jahn et De Bary, et si on lit la toute première lettre dans laquelle Jahn parle à Césaire de De Bary, il faut remarquer qu'il parle d'elle comme d'une habitante de Francfort qui se trouvait à Paris, mais sans spécifier que De Bary était une écrivaine et une traductrice, une vraie connaissance des littératures francophones et de l'Afrique et une amie personnelle du « compagnon de route » de Césaire, Léopold Sédar Senghor.

On ne connaît pas l'opinion de De Bary sur la traduction d'*Et les chiens se taisaient*. Pourtant, on sait ce qu'elle pensait d'une autre traduction, celle d'« Orphée noir », la préface de Sartre à l'anthologie de Senghor⁶⁰, car sur une enveloppe conservée dans les archives de Humboldt on peut lire à ce propos des mots très simples et très éloquents : « *Schwarzer Orpheus v. Sartre umsonst übersetzt* », suivi de « *Jahn schob sich vor*⁶¹ ». De Bary se lamente

⁵⁷ Janheinz Jahn, Lettre à Aimé Césaire, 14 février 1955, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Ausland K-O, p. 1 [sic].

⁵⁸ Eugène Ionesco, *Die Nachhilfestunde*, op. cit.

⁵⁹ De Bary avait publié des livres sous le nom de Erika De Bary et un sous le pseudonyme d'Erika Ruthenbeck, avec son mari Herbert De Bary : Herbert De Bary, Erika Ruthenbeck, *Das verschleierte Bild von Paris*, Paris, Editions Prisma, 1943 ; Erika De Bary, *Grimm-Hauff-Märchenauswahl*, Wiesbaden, Kesselringsche Verlagsbuchhandlung, 1947 ; ead., *Ein Kind und die Welt*, Essen, Chamier, 1947 ; ead., *Chimären der dämmernen Stadt*, Wiesbaden, Kesselringsche Verlagsbuchhandlung, 1947 ; ead., *Perkeo, das kleine Waldmännlein*, Wiesbaden, Kesselringsche Verlagsbuchhandlung, 1948.

⁶⁰ Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », dans Léopold Sédar Senghor (dir.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, p. IX-XLIV ; id., « Der Schwarze Orpheus », trad. Erica De Bary, s.d., Erica de Bary-Archiv, EdB II 16 Literarisches Werk : Übersetzungen der Anthologie von Senghor (*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*).

⁶¹ Erica De Bary, Enveloppe adressée par Meta-Verlag à Erika De Bary, 10 mai 1952, Erica de Bary-Archiv, EdB II 16 Literarisches Werk : Übersetzungen der Anthologie von Senghor

donc d'avoir traduit la préface de Sartre inutilement⁶², car Jahn s'était imposé⁶³. De plus, il faut souligner que De Bary avait fait des grands efforts pour traduire cette anthologie bien avant Jahn et qu'elle avait essayé d'obtenir de la part de PUF un contrat pour être la « seule traductrice valable pendant un interval d'au moins 3 mois et prolongeable en cas de besoin » de cet ouvrage, et cela même avant que Jahn rencontre Senghor et découvre son œuvre⁶⁴.

La « bonne collaboration » dont Jahn parle dans sa lettre à Césaire n'existe donc plus. Ou mieux : elle n'a jamais vraiment existé, sinon en ce qui concerne De Bary qui est très disponible pour aider Jahn dans ses échanges avec Césaire, mais cela ne semble pas avoir été réciproque. Jahn semble avoir vu en De Bary une possible rivale plutôt qu'une collaboratrice et alliée de taille pour la diffusion des littératures et cultures francophones en Allemagne. Pourtant, elle lui avait permis non seulement de mieux traduire Césaire, mais aussi de rencontrer Senghor. C'est donc grâce à elle qu'il a commencé son exploration des littératures africaines et de la diaspora.

C'est évidemment dommage que Jahn n'ait pas décidé de collaborer davantage avec De Bary, surtout en ce qui concerne la traduction d'*Et les chiens se taisaient*, à laquelle elle avait déjà travaillé. La lecture des lettres entre Césaire, De Bary et Jahn ne nous donne qu'un bref aperçu de ce qui aurait pu être une collaboration à l'influence considérable sur la traduction et diffusion des œuvres dont nous avons parlé, et sur la réception des œuvres de Césaire en Allemagne.

(*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*).

⁶² En allemand, « *umsonst* » signifie aussi « gratuitement », mais le problème ici est que la traduction a été faite inutilement, car elle n'a pas été utilisée à cause de la traduction de Jahn, d'autant plus que De Bary n'allait évidemment pas être payée pour ce travail.

⁶³ Littéralement, « *vorschieben* » en allemand signifie « avancer », « pousser », Jahn s'était donc « poussé en avant » par rapport à De Bary.

⁶⁴ Voir sur ce point les échanges entre De Bary et Senghor, De Bary et PUF, Senghor et PUF, et en particulier : Erica De Bary, Ébauche d'une lettre aux Presses Universitaires de France, s.d. (1950), Erica de Bary-Archiv, EdB III 3 Korrespondenzen : Verlagsunterlagen und -korrespondenzen 1944 – 1987.

BIBLIOGRAPHIE

Sources d'archive :

- Césaire, Aimé, Lettre à Janheinz Jahn, 16 mars 1954, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Ausland K-O.
- , *Sonnendolche / Poignards du Soleil : Lyrik von den Antillen*, trad. Janheinz Jahn, Janheinz Jahn-Archiv, exemplaire corrigé par le traducteur, Heidelberg, Wolfgang Rothe Verlag, 1956.
- De Bary, Erica, Ébauche d'une lettre aux Presses Universitaires de France, s.d. (1950), Erica de Bary-Archiv, EdB III 3 Korrespondenzen : Verlagsunterlagen und -korrespondenzen 1944 – 1987.
- , Enveloppe adressée par Meta-Verlag à Erika De Bary, 10 mai 1952, Erica de Bary-Archiv, EdB II 16 Literarisches Werk : Übersetzungen der Anthologie von Senghor (*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*).
- , Lettre à Janheinz Jahn, s.d. (novembre 1953), Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Deutschland A-B.
- , Lettre à Janheinz Jahn, s.d. (décembre 1953), Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Deutschland A-B.
- , Fragments de traduction inédites d'*Et le schiens se taisaient* d'Aimé Césaire, s.d. (1953-1954), Erica de Bary-Archiv, EdB II 16 Literarisches Werk : Übersetzungen der Anthologie von Senghor (*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*).
- Jahn, Janheinz, Lettre à Aimé Césaire, 4 août 1953, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Ausland K-O.
- , Lettre à Erica de Bary, 15 novembre 1953, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Deutschland A-B.
- , Lettre à Erica de Bary, 26 novembre 1953, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Deutschland A-B.
- , Lettre à Erica de Bary, 30 novembre 1953, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Deutschland A-B.
- , Lettre à Erica de Bary, 7 décembre 1953, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Deutschland A-B.
- , Lettre à Aimé Césaire, 7 décembre 1953, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Ausland K-O.
- , Lettre à Aimé Césaire, 26 février 1954, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Ausland K-O.
- , Lettre à Aimé Césaire, 14 février 1955, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Ausland K-O.

- (dir.), *Schwarzer Orpheus*, Janheinz Jahn-Archiv, exemplaire corrigé par le traducteur, 14 avril 1959, München, Carl Hanser Verlag, 1955.
- (dir.), *Schwarzer Orpheus*, Janheinz Jahn-Archiv, exemplaire défectueux, München, Carl Hanser Verlag, 1964.
- , Lettre à Léopold Sédar Senghor, 18 octobre 1968, Janheinz Jahn-Archiv, Korrespondenz : Senghor 1961-1970.
- Sartre, Jean-Paul, « Der Schwarze Orpheus », trad. Erica De Bary, s.d., Erica de Bary-Archiv, EdB II 16 Literarisches Werk : Übersetzungen der Anthologie von Senghor (*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*)

Autres sources :

- Boudry, Robert, *Jean-Joseph Rabearivelo und der Tod*, trad. Erica De Bary, Darmstadt, Progress-Verlag, 1960.
- Buscher, Rolf, *Vom Wasserzeichen zum Markenpapier: Die Papiermarkierung als Mittel der Absatzpolitik im 20. Jahrhundert*, thèse sous la dir. de Rolf Weiber, Universität Trier, 2007.
- Césaire, Aimé, « Cahier d'un retour au pays natal », *Volontés*, n° 20, août 1939, p. 23-51.
- , *Les Armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, 1946.
- , *Soleil cou coupé*, Paris, K éditeur, 1948.
- , *Sonnendolche / Poignards du Soleil : Lyrik von den Antillen*, trad. Janheinz Jahn, Heidelberg, Wolfgang Rothe Verlag, 1956a.
- , *Zurück ins Land der Geburt / Cahier d'un retour au pays natal*, trad. Janheinz Jahn, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1962.
- , *Zurück ins Land der Geburt*, trad. Janheinz Jahn, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.
- , *An Afrika : Gedichte*, trad. Janheinz Jahn, avec la collaboration de Friedhelm Kemp, München, Carl Hanser Verlag, 1968.
- , *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983.
- Cordingley, Anthony ; Montini, Chiara, « Genetic Translation Studies: An Emerging Discipline », *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, n° 14, dir. Anthony Cordingley et Chiara Montini, p. 1-18.
- De Bary, Erika, *Grimm-Hauff-Märchenauswahl*, Wiesbaden, Kesselringsche Verlagsbuchhandlung, 1947.
- , *Ein Kind und die Welt*, Essen, Chamier, 1947.
- , *Chimären der dämmernden Stadt*, Wiesbaden, Kesselringsche Verlagsbuchhandlung, 1947.

- , *Perkeo, das kleine Waldmännlein*, Wiesbaden, Kesselringsche Verlagsbuchhandlung, 1948.
- De Bary, Herbert ; Ruthenbeck, Erika, *Das verschleierte Bild von Paris*, Paris, Editions Prisma, 1943.
- Durand-Bogaert Fabienne, « Ce que la génétique dit, la traduction le fait », *Genesis*, n° 38, « Traduire », dir. Fabienne Durand-Bogaert, 2014, p. 7-10.
- Gil, Alex, « Découverte de l'Ur-texte de *Et les chiens se taisaient* », dans Marc Cheymol, Philippe Ollé-Laprune (dir.), *Aimé Césaire à l'œuvre : Actes du colloque international*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010, p. 145-156.
- , *Migrant Textuality : On the Fields of Aimé Césaire's Et les chiens se taisaient*, thèse, University of Virginia, 2012.
- Ionesco, Eugène, *Die Nachhilfestunde : Komisches Drama in einem Akt*, trad. Erica De Bary, Zürich, Stauffacher, 1954.
- , *Der Meister: Einakter*, trad. Erica De Bary, München, Theaterverlag Kurt Desch, 1963.
- , *Das heiratsfähige Mädchen: Einakter*, trad. Erica De Bary, München, Theaterverlag Kurt Desch, 1963.
- , *Die Unterrichtsstunde: Komisches Drama in einem Akt*, trad. Erica De Bary, dans *Absurdes Theater: Stücke von Ionesco, Arrabal, Tardieu, Ghelderode, Audiberti*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1966, p. 37-70.
- , *Die Zukunft liegt in den Eiern oder Wie fruchtbar ist der kleinste Kreis*, trad. Erica De Bary, Zürich, Stauffacher, 1970.
- , *Jakob oder Gehorsam: Naturalistische Komödie*, trad. Erica De Bary et Claus Bremer, Zürich, Stauffacher, 1980.
- , *Der Herrscher*, trad. Erica De Bary, München, Theaterverlag Kurt Desch, 1980.
- Jahn, Janheinz (dir.), *Schwarzer Orpheus: Moderne Dichtung afrikanischer Völker beider Hemisphären*, München, Carl Hanser, 1954.
- , *Muntu: Umrisse der neoafrikanischen Kultur*, Düsseldorf, Eugen Diederichs, 1958.
- Laforge, Pierre, « "À l'Afrique" d'Aimé Césaire : Un poème dans l'histoire (variations génétiques) », *Présence Africaine*, n° 184, 2^e semestre 2011, p. 221-243.
- Matiba, Jean Ikelle, *Adler und Lilie in Kamerun: Lebensbericht eines Afrikaners*, trad. Erica De Bary, préface de Janheinz Jahn, Herrenalb, Horst Erdmann Verlag, 1966.

- Munday, Jeremy, « The Role of Archival and Manuscript Research in the Investigation of Translator Decision-making », *Target*, vol. 25, n° 1, p. 125-139.
- Rabemananjara, Jacques, *Insel mit Flammensilben: Gedichte aus Madagaskar*, trad. Erica De Bary, Herrenalb, Horst Erdmann Verlag, 1962.
- , *Deine unermessliche Legende: Gedichte*, trad. Erica De Bary, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1985.
- Riesz, Janos, « Quelques aspects de la réception allemande de l'œuvre de Senghor en Allemagne », *Ethiopiques : Revue négro-africaine de littérature et de philosophie*, n° spécial 10^e anniversaire Senghor, d'hier à demain, 1^{er} semestre 2011, p. 139-154.
- Ruhe, Ernstpeter, *Aimé Césaire et Janheinz Jahn : Les débuts du théâtre césairien : La nouvelle version de "Et les chiens se taisaient"*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1990.
- , *Une oeuvre mobile : Aimé Césaire dans les pays germanophones (1950-2015)*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015.
- Salhi, Kamal, « Baobab Tree », dans Kamal Salhi (dir.), *Francophone Post-Colonial Cultures: Critical Essays*, Lanham, MD-Oxford, Lexington Books, 2003, p. 394-419.
- Sartre, Jean-Paul, « Orphée noir », dans Léopold Sédar Senghor (dir.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948, p. IX-XLIV.
- Senghor, Léopold Sédar (dir.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.
- Sofo, Giuseppe, « "Ce que j'ai fait de votre tragédie" : Et les chiens se taisaient entre écriture, réécriture et traduction », *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, vol. 53, septembre 2019, p. 1-22.
- , *Les éclats de la traduction : Langue, réécriture et traduction dans le théâtre d'Aimé Césaire*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2020.
- Zwerenz, Gerhard, « Die Westdeutschen entdecken den Tod », dans Gerhard Zwerenz, *Die Westdeutschen: Erfahrungen, Beschreibungen, Analysen*, München, C. Bertelsmann Verlag, 1977, p. 137-155.

Remerciements

Je remercie l'Institut für Asien- und Afrikawissenschaften (IAAW) de la Humboldt-Universität zu Berlin, la Zweigbibliothek Asien- und Afrikawissenschaften, Prof. Susanne Gehrman, directrice du Janheinz Jahn-Archiv et de l'Erica de Bary-Archiv, et Dr Ibou Diop, qui m'ont accueilli aux archives entre janvier 2016 et septembre 2019.

Sara Bonanni¹

*Dialogue interculturel entre Yves Bonnefoy et Christian Dotremont :
la lecture d'un échange épistolaire*

ABSTRACT

La période qui va de 1965 à l'exposition à la galerie de France en 1971 des *Logogrammes* du peintre et poète belge Christian Dotremont est un moment de dialogue assidu et fructueux de l'auteur avec le poète français Yves Bonnefoy. Grâce à la lecture de leur correspondance, l'étude retrace l'esthétique de Dotremont en tant que construction d'une œuvre originale par rapport au surréalisme français et belge. La préface de Bonnefoy à l'exposition des *Logogrammes* ouvre entre les deux artistes un débat concernant la poétique de Dotremont qui expose dans les lettres ses principes esthétiques : la liberté d'expression, l'immédiateté du geste, la plasticité de la poésie. L'étude souligne la valeur heuristique du genre épistolaire qui, en tant que laboratoire de l'œuvre future, offre les instruments pour les études de sa genèse. Lieu d'échange mutuel entre deux cultures, la correspondance accompagne Dotremont dans la réalisation de son *Œuvre* dont Bonnefoy préparera l'édition.

MOT-CLÉS : Dotremont, Bonnefoy, CoBrA, Logogrammes, Surréalisme

The period from 1965 to the exhibition at the Galerie de France in 1971 of the *Logograms* of the Belgian painter and poet Christian Dotremont is a moment of assiduous and fruitful dialogue between the author and the French poet Yves Bonnefoy. Through the reading of their correspondence, the study retraces the aesthetic of Dotremont as a construction of an original work compared to French and Belgian surrealism. Bonnefoy's preface to the *Logograms* exhibition opens a debate between the two artists on the poetics of Dotremont which exposes in the letters its aesthetic principles: freedom of expression, the immediacy of the gesture, the plasticity of poetry. The study highlights the heuristic value of the epistolary which, as the laboratory of the future work, offers the instruments for the studies of its genesis. A place of mutual exchange between two cultures, correspondence accompanies Dotremont in the realization of his complete work of which Bonnefoy will prepare the edition.

KEYWORDS : Dotremont, Bonnefoy, CoBrA, Logograms, Surrealism

¹ Università degli Studi Roma Tre, Université de Haute Bretagne Occidentale. E-mail : <sbonanni@os.uniroma3.it>.

On peut et on doit considérer la portée d'un échange épistolaire de différentes manières : en tant que texte à valeur performative, en tant que document historique d'une époque déterminée, en tant que témoignage à la fois d'une culture et d'une vie. Quand on a affaire à des lettres d'artistes, on peut s'interroger sur la manière dont la correspondance interagit avec leur œuvre. Quelle contribution à la compréhension d'une esthétique, d'un style, d'une façon de concevoir le travail, la lecture de l'épistolaire peut-elle donner ? L'écriture épistolaire est-elle un genre littéraire ou simplement un support de l'œuvre en tant que fabrique, réservoir, laboratoire de sa réalisation ? On doit convenir avec Gérard Genette que l'épistolaire est, en tant qu'échange intime entre deux confidents, un « épitexte privé² » par rapport à l'œuvre, donc un élément qui, non annexé au texte, n'est pas directement dirigé vers le public. D'autre part, dans la perspective heuristique et historique qui est la nôtre, en tant que lecteurs distants chronologiquement par rapport au moment de sa rédaction, nous sommes amenés à lire la correspondance aussi en qualité de « paratexte³ », dès lors que l'auteur s'est exprimé, à travers elle, sur son œuvre.

Sans doute, l'on doit envisager le statut de l'épistolaire sous tous ces aspects simultanément, mais on ne doit pas oublier que la correspondance est tout d'abord un échange entre deux êtres appartenant à un contexte social et culturel déterminé qui, sous-jacent à chaque individu, émerge et conditionne leur façon de se rapporter aux autres et de concevoir le monde. Quand le dialogue s'instaure entre deux artistes de pays différents, comme dans le cas d'Yves Bonnefoy et Christian Dotremont, la correspondance établit un lien commun, favorisant la compréhension et l'interaction, l'échange artistique et l'influence mutuelle des identités culturelles multiples.

Yves Bonnefoy et Christian Dotremont, quoiqu'ils partagent la même langue, appartiennent à deux milieux culturels différents, tels que la France et la Belgique du xx^e siècle, pays qui historiquement ont toujours établi un rapport conflictuel d'amitié et de rivalité à la fois. On verra comment, grâce au même désir d'effacer leurs frontières de provenance, ils se rencontrent dans l'horizon épistolaire, lieu de partage interculturel fructueux et intense pour l'enrichissement de la créativité artistique et du patrimoine culturel réciproque.

² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 341.

³ *Ibid.*, p. 343.

Yves Bonnefoy et Christian Dotremont « à l'horizon du Surréalisme⁴ »

Avant de nous plonger dans la lecture de la correspondance entre Bonnefoy et Dotremont de l'année 1971⁵, il sera peut-être fructueux de présenter brièvement les deux artistes qui nous intéressent et de traverser leurs rapports avant cette année. Yves Bonnefoy (Tours, 1923 – Paris, 2016) est l'un des majeurs poètes français du XX^e siècle, auteur d'une œuvre étendue et multiple : poète, essayiste, professeur, traducteur. Critique littéraire et critique d'art, il a aussi donné une contribution notable pour la réception et l'affirmation d'artistes peu ou mal connus en France, tel que Christian Dotremont (Tervuren, 1922 – 1979). Poète et peintre belge, Christian Dotremont a été le fondateur du mouvement international des artistes expérimentaux CoBrA (1948-1951), l'un des rédacteurs de la revue homonyme, et l'inventeur d'une nouvelle technique poétique-picturale, le logogramme, qui restera la marque distinctive de sa production.

Dotremont, et quelques années plus tard Bonnefoy, commencent par partager l'expérience surréaliste. D'abord, dans la revue surréaliste bruxelloise de *L'invention collective*, aidé par Magritte et Ubac, Dotremont publie ses premières formulations théoriques où la poésie est envisagée en tant qu'action contre le capitalisme et en tant que rupture avec tout lyrisme du passé. La revue est aussi un point de départ pour la diffusion de ses expérimentations poétiques : associations libres de pensée et de formes, poèmes à tmèses, jeux des mots. Sous le signe de Rimbaud, en 1941 il vient à Paris pour connaître Paul Éluard, auquel il dédie *Paul Eluard, poète de la résistance*, et en même temps Pablo Picasso qui accompagnait de ses dessins les poésies de son ami en construisant un lien entre la parole et la peinture qui, comme l'observe Bonnefoy, sera décisif pour les projets futurs de Dotremont⁶.

Dans Paris assiégé par l'occupation allemande, il rencontre d'autres jeunes gens français et belges pour fonder un nouveau groupe surréaliste, alors qu'André Breton est en exil en Amérique. Comme il s'en souvient

⁴ Titre emprunté au livre de Arnaud Buchs, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme*, Paris, Galilée, 2005.

⁵ Bien qu'il y ait eu différents échanges épistolaires de 1946 à 1970, les lettres d'Yves Bonnefoy écrites entre 1946 et 1960 nous manquent, et celles de 1965 à 1971 portent essentiellement sur la demande de Dotremont à Bonnefoy d'écrire sur ses logogrammes. 1971, année de l'exposition à la galerie de France des logogrammes de Dotremont, est la plus riche en correspondance entre les deux.

⁶ Voir Yves Bonnefoy, *Préface* à Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998.

dans une des lettres envoyées à Bonnefoy « le surréalisme a été, reste, francophone, d'où une assimilation générale des francophones » (182⁷). Le groupe prend le nom de *La Main à plume* (en référence au vers de Rimbaud « La main à plume vaut la main à charrue ») et pour quatre ans constitue une sorte de résistance collective politique et artistique qui permet au surréalisme de survivre dans un statut de semi-clandestinité.

Bonnefoy, de son côté, quitte Tours pour Paris en 1943 pour poursuivre ses études des mathématiques, mais il est brusquement bouleversé par la découverte du surréalisme, découverte qui, comme il ne cessera de l'écrire beaucoup d'années après⁸, l'encourage à se dédier complètement à la poésie. En 1946, année où Breton rentre à Paris, Bonnefoy crée une revue qui se réclame du surréalisme, *La Révolution la Nuit*, dont le titre est choisi à partir d'un tableau de Max Ernst.

Les années 1946-1947 sont le foyer de la rencontre entre Bonnefoy et Dotremont. On lit dans la *Préface* établie par Bonnefoy à l'œuvre poétique complète de Dotremont :

[...] nous cherchions l'un et l'autre à donner un sens praticable aux belles mais problématiques formules – changer la vie, transformer le monde, la beauté sera convulsive ou ne sera pas – que nous avons héritées du plus grand des siècles de la poésie française. [...] et il y avait ainsi, par exemple, beaucoup d'échanges entre Paris et Bruxelles, et voici comment j'appris l'existence de Christian Dotremont, de sa revue, *Les Deux Sœurs*, et comment lui-même comprit, en 1946, qu'il serait le très bienvenu quai Saint-Michel, où je publiais pour ma part un brûlot plus minime et furtif encore⁹.

Bonnefoy publie en 1947 « L'éclairage objectif » dans le troisième et dernier numéro de *Les Deux Sœurs*, revue de gauche lancée par Dotremont qui accueille des auteurs français et belges. D'autre part, Bonnefoy publie l'article de Dotremont « Mon quartier » dans le second numéro de *La Révolution la Nuit* en 1947, revue dans laquelle Bonnefoy a entre autres publié *Traité du pianiste* en 1946 et *Anti-Platon* en 1947. Toutefois, 1947

⁷ Pour plus de clarté, on indiquera la page des lettres citées en référence à l'édition de *Correspondance* d'Yves Bonnefoy établie, introduite et annotée par Odile Bombarde et Patrick Labarthe, Paris, Les Belles Lettres, 2018 p. 117-206.

⁸ Voir *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990 et *L'Écharpe rouge*, Paris, Mercure de France 2016.

⁹ Yves Bonnefoy *Préface* à Christian Dotremont, *Œuvres complètes*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 11.

représente une année-tournant pour Bonnefoy et Dotremont : tous les deux refusent de signer le manifeste *Rupture inaugurale* où Breton prétend que le surréalisme doit s'éloigner de tous les partis, notamment du Parti communiste auquel plusieurs de ses membres avaient appartenu.

On connaît bien les motivations de l'éloignement de Bonnefoy vis-à-vis du surréalisme qu'on peut résumer en tant que rejet de ce qu'il appelle une « mauvaise présence », à la faveur d'une poétique du lieu, d'une présence vécue dans l'ici et le maintenant de la vie, loin de toute conceptualisation, de tout automatisme psychique, loin de la « surréalité » :

Et cet excès des mots sur le sens, ce fut bien ce qui m'attira pour ma part, quand je vins à la poésie, dans les rets de l'écriture surréaliste. [...] Mais, passée la première fascination, je n'eus pas joie à ces mots qu'on me disait libres. J'avais dans mon regard un autre évidence, nourrie par d'autres poètes, celle de l'eau qui coule, du feu qui brûle sans hâte, de l'exister quotidien, du temps et du hasard qui en sont la seule substance ; et il me sembla assez vite que les transgressions de l'automatisme étaient moins la surréalité souhaitable, au-delà des réalismes trop en surface de la pensée contrôlée, aux signifiés gardés fixes, qu'une paresse à poser la question du moi, dont la virtualité plus riche est peut-être la vie comme on l'assume jour après jour, sans chimères, parmi les choses du simple¹⁰.

Bien que l'admiration à l'égard de Breton reste inchangée, la gratuité de l'image surréaliste et la proposition de substituer le modèle intérieur à la chose vue sont inconciliables avec une poétique de la présence. En 2005 il soutiendra :

L'*Anti-Platon* contredisait Breton, contredisait mon emploi du mot surréalisme, en fait il mettait fin, déjà, à mon engagement dans le groupe, or, c'était aussi un poème où reparaissait le vers dans le verset, un poème qui n'existait que par une voix écoutant le son des mots, trouvant en lui de quoi faire de quelques-uns de ceux-ci, l'osier, la pierre, le sang, la recherche d'une évidence¹¹.

Si le rejet du surréalisme par Bonnefoy est la conséquence d'une poétique renouvelée, le choix de Dotremont semble apparemment dicté par des motivations idéologiques, étant donné que le surréalisme en Belgique souffre de la

¹⁰ Yves Bonnefoy, *Lieux et destins de l'image, un cours de poétique au Collège de France 1981-1993*, Paris, Mercure de France, 1999, p. 23.

¹¹ Yves Bonnefoy, *Le carrefour dans l'image*, in Arnaud Buchs, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme, op.cit.*, p. 25.

dépendance au regard du surréalisme français et, par opposition au nouveau désir de Breton, se veut proche du Parti communiste. Rentré à Bruxelles, en croyant à la possibilité d'une action collective dont la société aurait profité, Dotremont fonde le *Groupe surréaliste révolutionnaire* de Belgique qui apparaît comme une dernière tentative de rénover le surréalisme dans une acception politiquement communiste et artistiquement ravivée.

D'autre part, Bonnefoy observe que le surréalisme belge a été toujours plus intéressé aux jeux de mot plutôt qu'à l'automatisme psychique et que Dotremont, influencé par son milieu d'origine, tente de concilier son intérêt pour les significations des mots à l'action, le surréalisme à la révolution¹². D'autre part, on voit un rapprochement d'intention entre Bonnefoy et Dotremont dans le refus de l'imaginaire : « Dans cet écrit comme partout ailleurs sous sa plume on ne perçoit nulle écoute du discours de l'imaginaire, rien n'y est dit qui n'ait été vécu, littéralement et dans l'exister le plus quotidien et même le plus récent, j'en suis garant...¹³ ».

On assiste dans la poétique de Dotremont à un intérêt porté aux « objets quotidiens », objets banals et bien réels, intérêt auquel se conjugue une attention pour la matérialité de la poésie et pour le geste expressif. À Paris en 1948 Dotremont, Noiret, Jorn et trois hollandais, Appel, Corneille et Constant, n'approuvant pas la conférence organisée par le surréalisme révolutionnaire français, rédigent un tract dérisoire : « La cause est entendue ». Peu après, un groupe artistique du Nord est créé et il prendra le nom de CoBrA, à partir de celui des villes des membres qui en font partie : Copenhague, Bruxelles, Amsterdam. Par opposition à l'automatisme *psychique* du surréalisme français le groupe du Nord cherche l'automatisme *physique* à travers la spontanéité, la couleur, la ligne, la plasticité, la lettre. CoBrA est une expérimentation collective où les divers artistes vivent et créent ensemble, ils joignent leurs disciplines artistiques dans des productions très variées, comme c'est le cas pour les « peintures-mots » de Dotremont et Jorn. Le groupe donne aussi vie à une revue, *Cobra*, où les multiples expérimentations rejoignent le succès international. Dotremont, comme on le verra, recouvre un rôle premier dans l'organisation de cette réussite.

¹² Yves Bonnefoy *Préface* à Christian Dotremont, *Œuvres complètes*, *op.cit.*

¹³ *Ibid.*, p. 16.

Une correspondance à différents sujets

À partir de *Cobra*, les rencontres entre Bonnefoy et Dotremont se font sporadiques, chacun étant engagé dans son propre travail. Dotremont a souvent sollicité Bonnefoy de publier quelques textes dans *Cobra*, invitation récusée par Bonnefoy désormais occupé dans une recherche poétique individuelle. L'amitié entre les deux ne sera jamais attaquée : beaucoup seront les visites de Bonnefoy au sanatorium où Dotremont est hospitalisé pour sa tuberculose. Il l'incite à poursuivre dans son travail et dans la réalisation de ses logogrammes qui, à partir de 1963, constituent l'innovation majeure dans l'activité artistique de Dotremont.

C'est exactement à propos d'une exposition à la galerie de France de ses logogrammes en 1971 que Dotremont demande à Bonnefoy d'écrire une préface au catalogue. La correspondance qui s'instaure entre les deux à propos de cette préface est dense et riche d'approfondissements sur d'autres sujets, tels que le rapport entre les surréalismes / le surréalisme (français et belge) et l'expérimentation artistique de l'après-guerre ou la naissance et les particularités du mouvement CoBrA. On lit la tentative de Bonnefoy de faire connaître un auteur belge en France et on prend connaissance de l'apport que l'échange épistolaire peut accorder à la notoriété d'un artiste dans un pays différent du sien. Il est aussi profitable d'observer quelle est la posture que Bonnefoy et Dotremont maintiennent ou atteignent pendant leur dialogue : Dotremont soucieux de revendiquer son propre rôle d'innovateur dans le domaine artistique, et Bonnefoy désireux d'aider un ami à trouver la reconnaissance qu'il mérite dans le climat culturel parisien qui l'entoure.

Michel Butor, qui a partagé avec Dotremont l'attention portée à la plasticité de l'œuvre, et qui lui a dédié « poème optique » à l'intérieur des *Illustrations*¹⁴, se souvient de la longueur des lettres de Dotremont¹⁵. La verbosité de ses lettres permet à Dotremont d'aborder plusieurs thématiques, mais elle constitue aussi un espace où rétablir un lien d'amitié à distance. Que l'échange épistolaire soit entre autres pour Dotremont un

¹⁴ Dans le préambule, Michel Butor écrit : « Textes destinés à accompagner des œuvres de peintres, de photographes, d'un musicien, d'un poète spécialiste en "logogrammes", leur empruntant leurs thèmes, et qu'il s'agissait de conserver bien isolés les uns des autres tandis que je les rédigeais ; mais entre les moments de travail, il se mettaient à jouer dans ma tête, à dialoguer, à déteindre les uns sur les autres. Les voici désormais qui servent au tracé d'une sorte de journal intime second. » (Michel Butor, *Illustrations II*, Paris, Le Chemin, Gallimard, 1969).

¹⁵ Christian Dotremont, Michel Butor, *Cartes et Lettres*, correspondance établie et annotée par Michel Sicard, Paris, Galilée, 1986.

moyen de fuir la solitude, il l'avoue à Bonnefoy dans la correspondance : « [...] il m'est impossible de trouver une solution moyenne, de la pratiquer, j'ai tendance à écrire de longues lettres, ce qui peut fatiguer mes correspondants – et ils peuvent se croire obligés de m'écrire longuement, – ce qui en tout cas me prend trop d'énergie et de temps [...]. J'écrivais souvent de longues lettres contre la solitude sans doute¹⁶ ».

Réitérée est la demande de Dotremont d'être *écouté* et compris par Bonnefoy dont le « jugement » importe « davantage » à Dotremont que celui de « Paris » :

8 mars 1971 [...] Ton affection, ton attention me font grand bien ; j'ai peut-être choisi d'être seul, mais cette solitude est souvent excessive. (144)

23 avril 1971 [...] Mon cher Yves, depuis mon dernier (définitivement dernier, je l'espère) séjour au sanatorium de Buizingen, j'ai pris, enfin, la décision naïve, je sais, d'être heureux, parce que je l'ai peu été, trop peu, parce que je mourrai avant longtemps, et je voudrais que – malgré le désaccord, si profond soit-il – tu m'aides. Et je pense que par amitié, tu voudras bien m'aider, ne pas me décontenancer, m'aider encore, m'aider davantage ; j'en ai besoin, de ton aide, car – comme chacun, sans doute-, j'ai très peu, très peu d'amis. (171)

D'autre part, Bonnefoy conçoit l'échange épistolaire en tant qu'élément à part entière dans sa production artistique et, à l'intérieur d'une conception de la poésie qui se veut connexion entre les individus, lieu d'échange et de croissance personnelle :

Parce qu'elle est un des modes de la relation à autrui et presque une tentative de construction d'une société idéale, cette correspondance relève de la poésie telle que Bonnefoy la conçoit. Lui dont l'enfance avait été solitaire n'a cessé d'attacher une grande importance aux sympathies éprouvées d'emblée, qui débouchent sur de solides affections, sur des confrontations d'idées et sur le partage d'exigences voisines. Le critère de ces sympathies, ce ne fut pas la recherche d'un semblable, mais l'intérêt pour des êtres qui étaient engagés dans leur « recherche », comme il aimait à dire, même si l'objet n'en était pas toujours totalement éclairci à leurs propres yeux¹⁷.

En considérant la correspondance dans son statut pragmatique, et en tant que geste de communication qui engage son auteur et son lecteur, notre propos est d'apprécier quelle est la portée et l'étendue de ce geste.

¹⁶ Yves Bonnefoy, *Correspondance*, op. cit., p. 191.

¹⁷ Odile Bombarde et Patrick Labarthe, *Introduction à Yves Bonnefoy Correspondance*, op.cit., p. XI.

Une histoire de Cobra à travers les lettres

L'échange épistolaire constitue, en tant que texte, un document, un outil précieux pour la critique littéraire dans son travail de reconstruction d'une situation historique-littéraire déterminée. Comme le souligne Raffaele Morabito en donnant la définition d'« épistolarité restreinte¹⁸» à la dimension temporelle qui est sous-jacente au dialogue épistolaire, l'univers d'appartenance conditionne les modalités et les contenus de ce dialogue. Quelquefois, le texte, envisageant directement la création d'un mouvement d'art, se montre comme archive d'une histoire culturelle précise ; dans notre cas, la vie artistique européenne de l'après-guerre.

La motivation de l'échange épistolaire est, on le sait, la demande faite à Bonnefoy par Dotremont d'écrire une préface au catalogue dédié à l'exposition des *Logogrammes* à Paris. Il souhaitait aussi que Bonnefoy parle de CoBrA et du rôle constitutif, « si souvent ignoré » (126) que Dotremont avait joué dans la vie et dans l'activité du mouvement¹⁹. Bonnefoy conseille à Dotremont d'écrire lui-même un livre sur CoBrA : « c'est presque un devoir. Personne ne pourra jamais comme toi en retracer la vie et la loi, en dire l'espérance et le sens » (141). Bonnefoy se propose d'appeler Francis Bouvet, qui dirige les publications des livres d'arts chez Flammarion et qui répond avec intérêt au projet d'écrire une histoire de CoBrA. Malheureusement aucun ouvrage de Dotremont sur CoBrA n'a vu le jour. Comme nous l'indique Genette, « [a]ntérieure à la naissance de l'œuvre, la correspondance peut aussi témoigner d'une non-naissance : œuvres avortées dont ne subsistent parfois que ces traces indirectes, et

¹⁸ Raffaele Morabito, « Pratiques épistolaires et épistolarité restreinte », *Orbis litterarum*, n° 44, 1989.

¹⁹ Bonnefoy ne parlera pas de CoBrA dans cette année, mais beaucoup de temps après, dans la *Préface* aux *Œuvres complètes* de Dotremont en 1998. Il compare les ouvrages du mouvement aux productions des sociétés primitives, aux dessins d'enfants, aux arts populaires, « en bref à tout ce qui ne sait rien des codes sur lesquels se bâtissent les civilisations qui rompent avec la nature : il s'agirait d'en finir avec la "tyrannie de la référence", de transgresser l'opposition du beau et du laid, ces leurre de la culture, voire d'en finir avec la dualité du bien et du mal. Et cet ultime de ces dénis, ce n'était nullement par amoralisme qu'on en rêvait, mais parce que ces tenants d'une recherche "sauvage" ne doutaient pas que leur recours au geste instinctif dégagerait des plis de l'inconscient comme la psychanalyse l'enseigne- arrière-fond du psychisme à leurs yeux trop mental, triste conséquence de l'empêchement de l'être dans les médiations du langage – un autre inconscient, celui-ci physique : les forces vives du corps, formes elles-mêmes de la nature, et en cela un bien, le vrai bien. » (Yves Bonnefoy, *Préface* à Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., 1998, p. 19).

quelques ébauches [...]»²⁰. Il n'en reste pas moins que les lettres auront pu donner vie à une œuvre ou en constituer une partie. Nous allons prendre l'exemple d'une longue lettre du 8 février 1971 où Dotremont explique ce qu'est CoBrA, en considérant cette lettre comme avant-projet d'un livre à venir.

Aujourd'hui on s'accorde unanimement à reconnaître la portée révolutionnaire du mouvement dans l'histoire artistique du ^{xx}^e siècle, non seulement pour sa rupture avec les avant-gardes qui l'ont précédé et pour l'affirmation d'une nouvelle esthétique, mais surtout pour son dépassement des idées nationalistes dans le propos d'un art sans frontières, international. C'est bien à la fin de la Seconde Guerre mondiale que des artistes de différents pays comprennent l'importance de partager leurs expériences pour une démarche esthétique européenne, libre des limites géographiques. CoBrA est issu du rapprochement de trois groupes expérimentaux précédents : les Danois du groupe Host, les Néerlandais du groupe expérimental Reflex et les Belges du groupe Surréalisme Révolutionnaire.

Le mouvement se caractérise par un rejet du froid rationalisme de l'art abstrait, la négation de la rhétorique du réalisme socialiste, le refus des formalismes post-cubistes. Les artistes de CoBrA s'éloignent aussi du surréalisme français, même s'ils en maintiennent certains traits réactualisés dans un imaginaire collectif populaire, tels que l'automatisme, la fascination pour l'inconscient, l'attraction pour la créativité enfantine et primitive. Dotremont soutient l'originalité du mouvement : « Et je ne crois pas que CoBrA puisse être réduit à l'expressionnisme, ni à un néo-surréalisme, ni à une espèce nouvelle de l'abstrait [...]. La violence de Cobra a plus de fraîcheur, plus de liberté, plus de profondeur peut-être, et plus d'humour que la violence expressionniste » (138). Le nom de CoBrA ne prend plus appui sur la dérivation en « isme » (comme le font les différentes « ismes » artistiques du passé), mais, outre la référence au nom des villes qui constituent les principaux pôles du mouvement, sur l'allusion faite au serpent que l'on retrouve souvent dans les peintures et qui symbolise la recherche d'une vie et d'un art à l'insigne de l'instinctivité.

Les artistes de CoBrA rendent à la matière son statut primaire dans la relation au monde. On est dans les années où la phénoménologie influence les différents domaines de l'art. Dans la lettre à Bonnefoy Dotremont avoue le rôle de Bachelard dans sa réflexion sur la peinture : « Appel m'a fait comprendre plus immédiatement ce que Bachelard m'avait appris : que la peinture doit être "réelle" aussi par sa matérialité » (135).

²⁰ Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 344.

Dotremont reconnaît l'épaisseur phénoménologique des objets réels, comme le faisait d'autre part Bonnefoy dans « La Nouvelle objectivité » en 1947. On assiste, dans les deux cas, à une réévaluation de l'expérience quotidienne, dans sa réalité plus simple et constitutive.

Les CoBrA rejettent en principe toute définition précise du style, leur souci premier concerne la spontanéité créatrice : une image doit émerger du matériau de manière absolument naturelle et vitale. Renouvelées sont alors les idées d'automatisme graphique et gestuel, d'explosion expressive des pulsions du désir et d'emphase anarchique sur l'imagination, considérées comme les meilleures armes de la bataille révolutionnaire de l'avant-garde. De préférence au surréalisme, que Dotremont considère « trop théorique » (135), les points de référence du mouvement sont Miró et son énergie imaginative, Jean Dubuffet et sa théorie de libération régressive pour une défense de l'art brut et, enfin, la conception d'une nature visionnaire et dramatique qu'ont eue les expressionnistes nordiques tels que Munch. Les membres du groupe ne sont jamais abstraits, même si la tension gestuelle de leurs œuvres et la vitalité sans forme définie des épaisseurs matérielles sont des composants incontournables de leurs créations. À travers leurs travaux (peintures, sculptures, dessins, gravures), Jorn, Pedersen, Appel, Constant, Corneille, Alechinsky et leurs collègues donnent vie à un monde d'images primordial, mythique, symbolique, grotesque, quasi magique.

Le lieu de rencontre pour l'activité CoBrA (1948-1951) est la maison de Dotremont à Bruxelles, rue de Paille. Comme il veut le démontrer dans sa correspondance, Dotremont a joué un « rôle profond » dans la fondation et l'animation du groupe. On lit dans la lettre :

[...] il est vrai que j'ai apporté à Cobra « les mots » [...], d'autres apportent à Cobra « les images », il est vrai que c'est moi qui ai pris l'initiative de fonder ce mouvement, phase extrêmement utile à l'évolution individuelle de nous tous, il est vrai que j'ai rédigé la déclaration collective (la seule déclaration collective de Cobra) qui a marqué, un peu défini la fondation de Cobra en novembre 1948 [à Paris] [...] il est vrai que j'ai été le principal organisateur et le principal animateur de Cobra [...] (133)

Dotremont s'occupait aussi de la diffusion du mouvement à l'étranger : il écrivait des textes, des préfaces, des articles de revue ; il voyageait beaucoup entre Bruxelles, Copenhague, Amsterdam et Paris. De 1948 à 1951, les membres allemands, anglais, belges, danois, islandais, français, néerlandais et suédois prirent part à la publication de la revue *Cobra* et à l'organisation d'expositions et de rencontres internationales.

En décembre 1951, le groupe se sépare à la suite de la *II^e Exposition internationale d'art expérimental* organisée à Liège. À cette occasion, outre les créations des artistes de CoBrA (Alechinsky, Pedersen, Appel, Corneille etc.) on y trouve les œuvres de Giacometti, Miró, Ubaç, qui témoignent du poids international désormais acquis par le mouvement. Dotremont parle à ce propos d'« influences complémentaires » et de « contre-influences » dans un mouvement qui n'a pas de dogmes théoriques préétablis, mais accepte toutes les manifestations artistiques spontanées, violentes, inspirées. Dotremont reconnaît pour lui l'influence de Jorn qui l'ouvre à l'art danois et l'éloigne du surréalisme, mais avant cette rencontre, l'influence de Giacometti, de Picasso, d'Éluard, de Bonnefoy même. D'autre part, l'incidence de la personnalité de Dotremont sur les autres peintres, même si lui-même ne l'était pas, fut considérable : « j'ai déterminé, parfois inspiré, presque tout l'ensemble, non seulement par mon travail, mais de façon plus directement psychologique, dans la vie quotidienne, par l'exemple de mon imagination spontanée, par mon enthousiasme [...] » (134).

Une des modalités créatrices la plus caractéristique de CoBrA était le croisement entre les différents domaines artistiques : les « peintures-mots », les « dessins-mots » que Dotremont crée avec Jorn, Corneille, Atlan, Alechinsky, Appel. On lit encore dans la lettre :

Il me semblait qu'après le constructivisme et après le surréalisme, du moins après le surréalisme illustratif etc., nous devions essayer de réellement unir, par une spontanéité approfondissante, tous les éléments de l'art : le vécu, la mémoire, l'immédiat, le lointain, les origines, l'imaginaire, la matérialité, le figuratif, le psychologique, le signe, l'écriture, le verbe, essayer de réellement unir les divers arts, « organiquement » [...] l'écriture, l'encre devraient être manifestés aussi, [...] manifester autant que possible, tous les temps de la création. (137)

Le travail conjoint d'un poète et d'un peintre constitue ce que Dotremont appelle, dans un néologisme, l'« interspécialisme », selon lequel des poètes peuvent devenir peintres et vice-versa. On voit bien comment la correspondance donne témoignage non seulement du lien interculturel qui s'instaure avec le croisement des artistes qui proviennent de pays différents, mais aussi du mélange entre pratiques artistiques différentes qui se joignent pour créer un produit unique.

Si le groupe se disperse après la maladie de Dotremont et de Jorn, l'esprit de CoBrA perdure. Il irrigue désormais certains des principaux courants de l'art international des années 1950 aux années 1970 au sein desquels les membres de CoBrA sont des acteurs essentiels. Comme on le verra,

l'expérience de CoBrA signe à jamais la production « interspécialiste » artistique successive de Dotremont « logographe » : « Les logogrammes résolvent fort bien, pour moi, et de façon assez naturelle, ou plus exactement réalisent cette ambition : je deviens artiste, dessinateur, sans cesser d'être poète » (138).

« La vraie poésie est celle où l'écriture a son mot à dire²¹ » : lettres sur les logogrammes

Après l'expérience de CoBrA, la vie de Dotremont s'intensifie par des voyages récurrents au Nord de l'Europe, nommément en Danemark, en Laponie et en Irlande où, comme le dit Stéphane Massonet, « il quitte l'histoire pour la préhistoire [...] par le rapport profond qui lie la graphie à la géographie²² ». L'expérience au Nord de l'Europe change la façon qu'a Dotremont de se rapporter aux signes graphiques et linguistiques dont la séparation lui apparaîtra de plus en plus affaiblie. À partir des années soixante, il trace des mots dans la neige avec un bonnet afin de créer des « logoneiges », qu'il capte ensuite avec des photographies. La précarité de la condition naturelle l'amène à tracer vite, sans trop y réfléchir, en amplifiant, dans le cœur de l'artiste, la sensation de pouvoir s'inscrire lui-même dans le paysage. Dotremont abandonne alors toute vie de groupe pour rechercher un style authentique et spontané, libéré des codes linguistiques traditionnels, où peinture et écriture peuvent se croiser, non grâce à l'accord entre deux artistes (comme c'était le cas jusque-là pour CoBrA), mais dans la démarche d'un artiste seul. On lit dans la correspondance :

Je suis arrivé en dernière année à critiquer, en moi-même, certains éléments de Cobra, particulièrement le « remplissage » du tableau ou du papier, je crois que nous sommes, dans nos régions, à une époque trop pleine, encombrée, à quoi il faut répondre par le « peu ». Les log. ne sont pas « remplis ». Ils sont « vides » et « pleins » comme le paysage lapon hivernal. [...] Ils sont aussi le lieu d'une solitude, peut-être choisie, et non le lieu d'un groupe. (139)

C'est comme un geste primitif et solitaire d'inscription sur une surface qu'on doit envisager la nouvelle création poétique-picturale de Dotremont : le logogramme, dessin de mots généralement tracé au pinceau et à l'encre de

²¹ Christian Dotremont, *J'écris donc je crée*, dans *Traces*, Bruxelles, Collection passé présent, 1980, p. 17.

²² Stéphane Massonet, « Les lieux de Christian Dotremont », dans *Europe*, Paris, n° 1079, Mars 2019, p. 5-6.

Chine noire sur des papiers de dimensions différentes, qui peuvent dépasser le mètre. Les paroles qui constituent le logogramme sont tracées deux fois : l'une (la peinture) avec des signes exagérés, bousculés, illisibles, et l'autre (la poésie) avec des mots lisibles, quasi scolaires. Bien que retranscrit pour être lu, le logogramme est créé selon une unité d'inspiration verbale et graphique qui lie texte et image dans la seule inscription plastique de l'écriture. La leçon de CoBrA et l'expérience de la Laponie se conjuguent dans l'écriture logogrammatique caractérisée par la simultanéité, l'expérimentation et le souvenir du blanc de la neige, désormais le feuille, où graver, avec une force primitive, son adhésion poétique au monde.

Différentes sont les études et l'intérêt portés aux logogrammes²³, comme le démontre aussi la récente publication du numéro de la revue *Europe* en mars 2019 dédié à Dotremont²⁴. En tout cas, on voudrait s'en tenir aux réflexions de Dotremont lui-même à l'intérieur de la correspondance qui représente le lieu d'édification de l'image de soi et de sa propre œuvre. L'occasion de formuler sa technique par écrit vient de l'exposition à la galerie de France en 1971, quand Dotremont, d'accord avec Yves Bonnefoy pour la préface au catalogue, lui explique, afin de le guider dans sa rédaction, les qualités de l'œuvre, les conditions de travail, l'ambition de l'expérimentation et le souci de sa réception. L'exposition s'ouvre au mois de mai, il y a une trentaine de logogrammes composés entre 1969-1970, quelques photographies, certaines reproductions de logogrammes plus anciens, et quelques textes comme l'article « Signification et signification » publié dans *Cobra* en 1950 où Dotremont raconte comment, ayant retourné la feuille sur laquelle il avait écrit, il lut sa phrase en transparence, découvrant à l'intérieur de son écriture des caractères chinois ou mongols, en tous cas mystérieux, « de telles écritures cursives occidentales et de telles écritures cursives orientales » (125). Tous les logogrammes sont tracés en encre de Chine noire sur des papiers légers et marouflés et dans le sens horizontal, selon une « intention murale » (132). Dotremont s'intéresse aussi bien à la participation du « spectateur » qui, en regardant les logogrammes, devient aussi « lecteur » : il observe le logogramme dont l'écriture est illisible, après il lit le texte en bas, et il recule pour regarder le logogramme et essayer de le déchiffrer. Le logogramme impose donc

²³ Pour en citer quelques-uns : Max Loreau, *Dotremont Logogrammes*, Editions Georges Fall, Paris, 1975 ; Christian Dotremont, *exposition à Liège, musée d'art moderne*, 1984, Parc de la Boverie du 27 janvier au 4 mars 1984, Namur, maison de la culture, avenue Golenvaux, 14 du 10 mars au 31 mars 1984, Bruxelles ; Paul Aron (dir.), *D'autres Dotremont*, Textyles n° 30, Bruxelles, Le Cri, 2007.

²⁴ *Christian Dotremont, Europe, op. cit.*

une « gymnastique » au spectateur comme il l'a imposée d'abord à son auteur : « il y a dans les logogrammes une rigueur que Cobra n'a pas eue [...] Cette sévérité, ces difficultés ne me déplaisent pas, me donnent un sentiment de densité, de pauvreté dans l'abondance même » (139-140). En effet, Dotremont ne veut pas qu'on confonde ses logogrammes avec un simple exercice calligraphique ou un travail trop influencé par l'écriture orientale. Il écrit à Bonnefoy :

Les log. sont d'une écriture extrêmement, excessivement personnelle, on peut dire anticalligraphique ; la calligraphie proprement dite est impersonnelle, scolaire. [...] Les log. : « j'exagère le naturel », je mêle ces « caractères très simples, je les désaligne. [...] [L]es artistes orientaux cherchent à atteindre, par l'exercice, la répétition, à un raffinement, à une perfection. Les logogrammes sont, au contraire, des « manuscrits originaux », peut-être beaux, harmonieux, mais « bruts », directs. (140-141)

Les lettres démontrent que le vœu principal de l'artiste est que son originalité soit reconnue. On comprend alors, bien que le rapport de Dotremont avec la France soit plutôt décevant – il avoue s'y être senti « certainement un étranger » (163) –, son intérêt pour la réussite de son exposition et pour la possibilité d'acquérir une certaine notoriété à Paris. Peut-être le désir de fuir la solitude et de chercher le support d'autres regards motive-t-il aussi la demande d'une préface à Bonnefoy, ami, poète connu à l'époque, mais surtout critique d'art et de littérature passionné, qui en 1971 a déjà publié *Peintures murales de la France gothique* (1954), *L'improbable* (1959), *Arthur Rimbaud* (1961), *Rome, 1630* (1970) et qui, comme l'atteste la correspondance, est en train de publier *L'Arrière-pays* (1972). Comme l'activité de Dotremont n'est pas réductible à une définition unique (il est devenu tout à la fois poète et peintre), les différents intérêts de Bonnefoy suggèrent que la poésie ne se limite pas pour lui au texte au sens strict, mais qu'elle enveloppe une conception plus large, en tant qu'expérience du monde, qu'on peut vérifier dans bien d'autres domaines. C'est à partir de Baudelaire qu'on voit l'alliance entre poésie et critique, et il y a en effet une certaine proximité entre Baudelaire et Bonnefoy en tant que connaisseurs et observateurs de leurs époques. Une dizaine d'années plus tard Bonnefoy dira, à propos d'une étude sur Giacometti, combien l'observation des autres sphères artistiques peut profiter à la recherche poétique :

Pour l'étude comparative de la poésie la relation des poètes et des artistes est un élément de la plus grande importance, car les peintres et les sculpteurs, les musiciens et les architectes rencontrent l'objet de leur attention au point

même où la prise des mots sur celui-ci s'affaiblit, sinon même cesse : ce qui permet à leur œuvre d'opérer parfois des défigements de la conscience commune dont les poètes profitent. En ces moments-là la poésie change ; et sa fonction, sa nature en sont plus facilement observables, dans l'afflux, aussi bien, des réflexions théoriques de l'avant-garde. En outre, et comme en retour, certains artistes tirent avantage, c'est un fait souvent attesté, de ces discussions des poètes pour se mieux comprendre eux-mêmes, pour faire plus radicale leur recherche : d'où pour nous la possibilité d'entrevoir avec le recul, comment se sont entendues ou départagées les deux sortes de création²⁵.

De plus, selon Bonnefoy, l'étude critique offre la chance d'observer « la sorte d'interactions qui peut se produire à une époque donnée entre une visée de peintre, ou de sculpteur, et les préoccupations des écrivains, des poètes²⁶ ». Outre la solidarité entre les arts, il y a pour Bonnefoy une solidarité entre les artistes, ce qui les mène à collaborer entre eux, à s'aider l'un l'autre dans leurs recherches réciproques. Il subsiste pour Bonnefoy la possibilité de créer une communauté, un lieu partageable entre les hommes grâce à la poésie, sensation perceptible dans tous les champs du savoir. On comprend alors le désir sincère de Bonnefoy d'aider l'un de ses amis les plus vrais à sortir de sa solitude et à trouver sa place dans le climat artistique français. Comme l'atteste la correspondance, Bonnefoy propose à ses collègues de *L'Éphémère* - revue de poésie et d'art fondée par Bonnefoy, Dupin, Picon, du Bouchet et des Forêts, qui accueille le dialogue entre poètes et peintres - de publier des poèmes de son ami belge accompagnés de reproductions de ses œuvres²⁷. D'autre part, non moins importante est l'attention vive que Bonnefoy porte au travail artistique de Dotremont. Si le vœu de Bonnefoy en sa qualité de critique est que « parler et voir ne fassent un jour qu'un seul acte », que la parole puisse se « pictorialiser²⁸ » en observant un tableau, le geste artistique de Dotremont prouve que la communion entre mots et regard est réalisable dans le logogramme, que la faille entre *pictura* et *poësis* est soignée, non dans la *mimesis*, mais dans la recherche de soi par l'artiste.

²⁵ Yves Bonnefoy, *Lieux et destins de l'image*, op. cit., p. 39.

²⁶ *Ibid.*, p. 47.

²⁷ Christian Dotremont, « Pour Sevettijäri. Vues, Laponie. Logogrammes », *L'Éphémère*, n° 9, printemps 1969, p. 30-53 ; « Progrès lapons / Proses – poèmes – tracés », *L'Éphémère* n° 17 printemps-été 1971, p. 78-93.

²⁸ Avant-propos à *Lo sguardo per iscritto. Saggi su l'arte del Novecento*, anthologie d'essais d'Yves Bonnefoy, Florence, 2000. Inédit en France, dans *Bonnefoy*, Paris, L'Herne, 2010, p. 160.

Bonnefoy accepte donc d'écrire la préface au catalogue de l'exposition à la galerie de France mais une incompréhension surgit avec Dotremont à ce propos. Dotremont ne se sent pas compris par son ami, le « portrait » que Bonnefoy a donné de son travail lui semble trop éloigné de la réalité. De cette préface seul paraîtra dans *Dotremont, logogrammes* (Paris, galerie de France, 1971) le fragment « ...Voici les logogrammes... », d'un commun accord avec Dotremont. Le fragment sera repris sous le titre « Christian Dotremont » dans *Sur un sculpteur et des peintres*²⁹.

Si on ne peut pas connaître la préface originale dans sa totalité, la lecture de la correspondance en offre une idée grâce à des « traces » transcrites et commentées par Dotremont dans la lettre de dix-sept pages manuscrites du 15 mars 1971. On voit encore une fois comment la correspondance peut être un support polyvalent qui permet différentes approches du texte, de la génétique textuelle à la sociologie de la littérature, en passant par l'éthologie de la posture de l'écrivain. La lecture de cet échange épistolaire donne dans notre cas témoignage des traces matérielles d'une œuvre avortée.

Dotremont aurait voulu que Bonnefoy donne de l'importance à la spontanéité de son geste, de son intention et de sa nouveauté dans la simultanéité de l'invention verbale et graphique, qu'il souligne la différence entre « lisibilité externe » et « lisibilité interne » de ses logogrammes, et son rôle central à l'intérieur de CoBrA. Pour une réflexion linguistique, il est intéressant de lire ce que Dotremont reproche à Bonnefoy de son utilisation de la parole « écriture » :

[...] tu emploies le mot « écriture » dans plusieurs sens, selon la langue française : le fait d'écrire, de s'exprimer par écrit, de « rédiger », ou de créer poétiquement, de signifier, et dans le sens de « tracé », de résultat, de moyen devenu résultat. Quand tu dis « l'écriture nous leurre », tu veux dire sans doute « le fait d'écrire » ou littérature, la poésie. [...] Quand tu dis (page 9) que je ne m'étais pas laissé prendre aux promesses de l'écriture, tu veux dire de la littérature ; alors que ne m'y laissant pas prendre, en effet, j'allais aux promesses, aux certitudes pour moi plus fortes de l'écriture dans le sens de « tracé », de « jeu » graphique. (154-155)

Selon Dotremont, c'est la langue française qui donne un sens ambigu au mot « écriture » en supprimant la différence entre le geste et le résultat. Dans sa réponse, Bonnefoy écrit : « Je ne confonds pas, ou ne néglige pas de distinguer, ces deux acceptions du mot écriture. Je les unis radicalement,

²⁹ Yves Bonnefoy, *Sur un sculpteur et des peintres*, Paris, Plon, 1989, p. 29-31.

par souci de l'acte commun, et un, qu'elles constituent. C'est le tracé qui oblige à l'accumulation du sens, à la littérature » (166).

Malgré le malentendu, l'intention de Bonnefoy est d'affirmer l'originalité de Dotremont : « tu es différent, logographe. [...] Tu es autre et tu es ailleurs. Tu appartiens aussi à ton avenir » (166-167). Avenir que Bonnefoy contribue à accroître. En effet, si l'apport de Bonnefoy à la connaissance de Dotremont en France est circonscrit dans les années de la correspondance à la petite préface du catalogue et aux deux publications sur la revue *L'Éphémère*, en 1998, une vingtaine d'années après la mort de Dotremont, il rédigera une longue préface aux *Œuvres poétiques complètes* de Dotremont, livre qui, publié au Mercure de France, deviendra officiellement un trésor de la culture francophone.

On peut supposer que pour son étude Bonnefoy s'est également inspiré de la correspondance, de ce que Dotremont souhaitait transmettre avec ses logogrammes. Selon Bonnefoy, Dotremont cherche à ressaisir avec les logogrammes « la conscience de l'être » :

Percer le mur des représentations conceptuelles qui gardent la conscience dans la prison des possessions illusoires. Se retrouver ainsi, de par le blanc du papier devenant le vide, actualisant l'absolu, au sein du rapport à soi enfin ouvert jusqu'au fond et, du coup, équilibré, détendu : ce qui va refluer sur les situations de l'existence présente ou celles du passé devenu destin [...] pour les délivrer de l'angoisse, pour les guérir. Les logogrammes ont cette fonction, en somme pratique autant que spirituelle, véritable yoga dans l'écriture³⁰.

La reconnaissance que Bonnefoy attribue au travail de Christian Dotremont fait que sa valeur s'est élargie en France pour conquérir, ensuite, un prestige mondial. À la fin de notre parcours apparaît clairement la part que la correspondance a donnée à cette réussite. L'écriture épistolaire rend « présente » l'œuvre et assure, outre sa réception, « sa présence au monde³¹ ». La correspondance entre Bonnefoy et Dotremont a donné aussi bien un témoignage de l'accueil d'une œuvre venue de l'étranger dans un patrimoine culturel augmenté (grâce à l'exposition muséale) ouvert à l'échange artistique et donc interculturel. D'autre part, l'amitié avec Dotremont a permis à Bonnefoy d'approfondir sa réflexion sur la convergence entre poésie et dimension iconographique-picturale. C'était bien le rêve de Bonnefoy que celui d'une communauté d'artistes qui se rencontrent sous le même nom de poésie, communauté que l'écriture épistolaire a contribué à accroître.

³⁰ Yves Bonnefoy, *Préface* à Christian Dotremont, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 44.

³¹ Gérard Genette, *op.cit.*, p. 343.

BIBLIOGRAPHIE

- Aron, Paul, *D'autres Dotremont*, Bruxelles, Le Cri, 2007.
- Bombarde, Odile, et Avice, Jean-Paul (dir.), « *Bonnefoy* », Paris, L'Herne, 2010.
- Bonnefoy, Yves, *Écrits sur l'art et livres avec les artistes*, Paris, ARM, Flammarion, 1993.
- , *Lieux et destins de l'image, un cours poétique au Collège de France 1981-1983*, Paris, Mercure de France, 1999.
- , *Correspondance*, Édition établie, introduite et annotée par Odile Bombarde et Patrick Labarthe, Paris, Les Belles Lettres, 2018, t. I.
- Buchs, Arnaud, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme*, Paris, Galilée, 2005.
- Dotremont, Christian, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1998.
- , *Traces, Bruxelles*, Collection Passé Présent, 1980.
- Femfert, Damiano, et Poli, Francesco, *CoBrA: una grande avanguardia europea, 1948-1951*, Milano, Skira, 2015.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.
- Grassi, Marie-Claire, *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, 1998.
- Haroche-Bouzinach, Geneviève, *L'épistolaire*, Paris, Hachette Livre, 1995.
- Touissant, Françoise, *Le surréalisme belge*, Bruxelles, Labor, 1987.

Marta Mariani¹

*La corrispondenza tra Cesare Pavese e Giuseppe Cocchiara:
un dialogo per la pubblicazione di testi psico-etno-antropologici
presso Einaudi*

ABSTRACT

Il presente lavoro prende in esame alcuni stralci tratti dal carteggio che intrattennero Cesare Pavese (romanziero, poeta ma anche collaboratore ed editore presso Einaudi) e Giuseppe Cocchiara (antropologo, etnologo e folklorista siciliano) durante la seconda metà degli anni Quaranta. Questo scambio epistolare consentì un dialogo incentrato sulla più vasta nozione di 'cultura'. Le missive analizzate, del resto, concernono la controversa questione editoriale della collana di studi psico-etno-antropologici, meglio conosciuta sotto il nome di 'Collana viola' per il colore della veste tipografica.

PAROLE CHIAVE : Pavese, Cocchiara, Einaudi, Folklore, Etno-antropologia

The present work examines some excerpts taken from the correspondence that Cesare Pavese (novelist, poet but also a collaborator and editor of Einaudi's publishing house) and Giuseppe Cocchiara (sicilian anthropologist, ethnologist and folklorist) carried on during the late forties of the twentieth century. In fact, this epistolary exchange allowed a dialogue focused on the broadest notion of 'culture'. Moreover, the missives analyzed concern the studies and the controversial editorial question of the psychological and ethno-anthropological collection, better known under the name of 'purple collection' because of the color of its cover.

KEYWORDS : Pavese, Cocchiara, Einaudi, Folklore, Ethno-anthropology

Il presente contributo intende focalizzarsi sulla corrispondenza tra Cesare Pavese, letterato delle Langhe nonché «editore²» presso Einaudi, e Giuseppe Cocchiara, etnologo, folklorista e direttore del museo etnografico

¹ Université Paul-Valéry Montpellier III. E-mail: <marta.mariani.1988@gmail.com>.

² Gian Carlo Ferretti, *L'editore Cesare Pavese*, Einaudi, Torino, 2017.

Pitrè³ fin dal 1934⁴. Il carteggio tra i due intellettuali, imperniato com'è sulla più vasta e comprensiva nozione di 'cultura'⁵ in senso etnografico, assume un carattere interdisciplinare in quanto si occupa di un coacervo di nozioni e di temi che costituivano l'oggetto d'interesse delle pubblicazioni cosiddette 'viola'. Per meglio dire, lo scambio epistolare fra Cocchiara e Pavese si svolge durante gli ultimi anni Quaranta, un arco di tempo in cui lo scrittore piemontese è altresì in rapporti epistolari con l'antropologo partenopeo Ernesto De Martino, condirettore, insieme con Pavese stesso, dell'impresa editoriale intitolata «Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici», spesso citata sotto il nome di «Collana viola». Si tratta di una collezione complessa, persino «osteggiata⁶» da alcuni collaboratori della stessa casa editrice einaudiana, reputata pericolosamente irrazionalista poiché «connotata nettamente in senso junghiano⁷». Pur non potendo soffermarci sulla citata collezione editoriale – per cui si rimanda all'opera fondamentale di Pietro Angelini – vale la pena attardarsi un poco, preliminarmente, almeno sul progetto editoriale 'viola', quindi sui motivi che hanno spinto i condirettori a cimentarsi nell'audace impresa. Nei primissimi anni Quaranta la casa editrice Einaudi aveva avvertito la necessità di occuparsi dei «nodi essenziali della riflessione politica, sociologica, filosofica del Novecento⁸». La generazione più giovane dei collaboratori dello Struzzo, infatti, era giunta (con straordinaria sincronia⁹, a dire il vero) a disegnare nuovi progetti editoriali interdisciplinari di ampio respiro, per indagare

³ Il museo etnografico Giuseppe Pitrè raccoglie significativi documenti del folklore regionale siciliano, grazie al monumentale lavoro del demopsicologo e antropologo cui l'istituzione è intitolata. Nella realtà museale, si trovano più di quattro migliaia di reperti, fra cui: utensili domestici, manufatti, abiti tradizionali, pitture, *ex voto*, ceramiche, carretti, strumenti musicali, marionette e cartelloni dell'Opera dei Pupi. Giuseppe Cocchiara, discepolo del Pitrè, consacrò numerosi studi alla personalità di quest'ultimo e al suo fondamentale lavoro.

⁴ Giuseppe Bonomo, *Problemi e prospettive del Museo Pitrè*, in «Architetti di Sicilia», n. 17-18, 1968, p. 79.

⁵ Edward Burnett Tylor, *Alle origini della cultura*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1988, p. 9: «La cultura o civiltà» scriveva Tylor nel 1871, «intesa nel suo ampio senso etnografico, è quell'insieme complesso che include la conoscenza, le credenze, l'arte, la morale, il diritto, il costume e qualsiasi altra capacità o abitudine acquisita dall'uomo in quanto membro di una società».

⁶ Mario Baudino, *Duello tra Calasso e Bollati. Editori contro per una Viola*, in «La Stampa», 19/10/1992, p. 14.

⁷ Cesare Pavese, Ernesto De Martino, *La collana viola: lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, p. 30.

⁸ Luisa Mangoni, *Pensare i libri: la casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, p. 93.

⁹ Cfr. *Ibid.*

meglio le inquietudini, le istanze di novità prettamente contemporanee, mettendone in luce lo spessore politico-filosofico senza trascurare gli aspetti sociologici impliciti. Pavese, Pintor, Kamenetzki e Bobbio, fra gli altri, convenivano allora sull'opportunità di offrire un certo spazio editoriale ad *authoritates* quali Kierkegaard, Jaspers, Dilthey, Weber, Heidegger, Hersch. L'obiettivo sarebbe stato quello di sondare l'agglomerato di reperti spirituali costitutivi della «Cultura dell'anima¹⁰», permettendo inoltre che, in ragione di questa impresa, la casa editrice Einaudi si proiettasse in un contesto non più squisitamente nazionale, bensì europeo¹¹. È in questa temperie culturale, dunque, che la «Collana viola» affonda le sue radici, trovando in fin dei conti un *humus* non del tutto sfavorevole alla sua pianificazione. La condirezione della «Collana viola» dovette essere – stando a quanto si evince dalla monografia dedicata – una questione tutt'altro che semplice. La collaborazione, infatti, segnata come fu da attriti, frizioni e contrasti, mise in evidenza una vera e propria zona di faglia, quella tra il piemontese e il partenopeo, che non solo incrinò, ma ruppe l'intesa iniziale, rischiando di far crollare l'intero progetto («Caro De Martino, [...] Muscetta ci scrive che tu desideri una chiarificazione con Einaudi, quasi condizione per una ripresa fruttuosa dei nostri rapporti¹²»). Colpisce che proprio in questa fase critica, fatta di silenzi, di asperità e di fraintendimenti, si avvii il carteggio tra Cesare Pavese e Giuseppe Cocchiara, «libero docente dal 1933¹³», quindi professore di Storia delle tradizioni popolari presso l'Università di Palermo. Sul finire dell'autunno del '46, Cocchiara aveva già spedito una lettera all'attenzione di Giulio Einaudi, ciò si desume dall'epistola del 19 dicembre, in cui l'antropologo e folklorista esprime senza mezzi termini l'ammirazione per il suo interlocutore, ovvero il poeta e romanziere di Santo Stefano Belbo: «scrivendo a Einaudi non potevo, certo, pensare che mi avrebbe risposto uno degli scrittori "nostri" che io tanto stimo e che ho sempre seguito¹⁴». I due intellettuali si confrontano fin da subito sul terreno dell'etno-antropologia, fermo restando il risaputo, ammesso e persino apprezzato diletterismo pavesiano in materia: «comprendo le sue simpatie... etnologiche e so bene, d'altro

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cfr. *Ivi*, pp. 70–165.

¹² Pavese, De Martino, *La collana viola*, cit., p. 105.

¹³ COCCHIARA, *Giuseppe* in «Dizionario Biografico», <http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-cocchiara_%28Dizionario-Biografico%29/>, consultato il 7 dicembre 2019.

¹⁴ Stefano Calabrese, Sarah Cruso, *Il folklore unplugged: Calvino, Cocchiara, De Martino Pavese e la tradizione popolare*, Archetipolibri, Bologna, 2008, p. 9.

canto, che i *dilettanti*¹⁵ a volte, hanno più gusto e più intuito dei competenti¹⁶. La lettera dicembrina citata attesta, inoltre, il desiderio reciproco di avviare un fruttuoso scambio di opinioni, testi e materiali inerenti ai temi stessi della collana etnologica einaudiana. Cocchiara allega alla missiva del 19 dicembre, innanzitutto, il suo lavoro su *Il mito del buon selvaggio*, che «ha un intento unitario: ricercare e illustrare quel mito nella storia, o meglio nella storiografia etnologica¹⁷»; in secondo luogo spedisce a Pavese «un catalogo dell'editore di Palermo¹⁸» contenente le ultime opere dell'accademico. I dati ci mostrano, quindi, che il carteggio assume assai presto (se non subito) le sembianze di una consulenza pragmatica e diretta, protesa verso inequivocabili finalità editoriali, forte di interessi condivisi. Nel novero delle pubblicazioni 'viola' effettivamente realizzate dalla Einaudi, ad esempio, figurerà anche *Il ramo d'oro*, l'opera monumentale di James Frazer più volte riletta, compulsata e amata da Pavese – «21 lugl. (rileggendo Frazer) Nel 1933 che cosa trovavi in questo libro?¹⁹» – e prefazionata, peraltro, proprio dal folklorista siciliano. Nell'epistola in questione, l'antropologo si impegna appunto ad iniziare quanto prima una «traduzione del Frazer²⁰», lasciandoci intendere che i volumi dell'antropologo scozzese godono di un certo apprezzamento sia presso Cocchiara che presso Pavese e furono la base teorica dell'affiatamento che fra i due si venne a creare²¹. È interessante considerare la peculiare schiettezza con cui spesso Pavese si rivolge al docente universitario. Pavese è sincero, franco (a volte forse troppo) con il suo interlocutore. Nell'epistola del 20 febbraio del '47, per esempio, si legge il parere pavesiano sulla traduzione di Robert Ranulph Marett condotta dall'antropologo (considerata, è vero, «pessima²² in primis dall'autore, «perché fatta quasi tutta nei rifugi durante i lunghi bombardamenti²³»): «Il Marett è veramente una traduzione bastonata, tanto che mi chiedo se Lei sia adatto a questo

¹⁵ Corsivo nel testo.

¹⁶ Calabrese, Cruso, *Il folklore unplugged*, cit., p. 9.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere: 1935-1950*, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Einaudi, Torino, 2000, p. 319.

²⁰ Calabrese, Cruso, *Il folklore unplugged*, cit., p. 9.

²¹ Cfr. Fabio Dei, *La discesa agli inferi: James G. Frazer e la cultura del Novecento*, Argo, Lecce, 1998, p. 386: De Martino, diversamente da Pavese e da Cocchiara, definì Frazer «una cariatide annosa della ottusità etnologica».

²² Calabrese, Cruso, *Il folklore unplugged*, cit., p. 11.

²³ *Ibid.*

tipo di sfacchinaggio letterario²⁴». Il tono pavesiano, quando non perentorio, certo piuttosto deciso, tocca evidentemente un tasto dolente per il folklorista, che risponde tempestivamente (il 27 febbraio) dimostrando nondimeno di approvare la franchezza del langarolo (la cui opinione viene reputata, per giunta, autorevole e indiscutibile). L'antropologo intende fondare, anzi, proprio su questa lealtà comunicativa il dialogo intellettuale; una dialettica, invero, di cui l'onestà è solido cardine:

Ho avuto proprio in questo momento la Sua lettera – a dir la verità un po' severa: ma appunto per questo La ringrazio senza indugio. I rapporti fra studiosi sono improntati a un sentimento di viva cordialità soltanto se non si reggono sui complimenti o sulle frasi generiche che non dicono nulla. Non voglio difendere la traduzione del Marett, testo ingarbugliato e difficilissimo: ma crede davvero che l'introduzione che la precede sia da buttar via?²⁵

Fra Pavese e Cocchiara, insomma, si instaura immediatamente, diremmo, un'intesa (che non esclude *a priori* né l'ironia, né l'umorismo) fondata sulle affinità di letture e sui comuni interessi etnologici. Vi è, peraltro, una certa dichiarata simpatia («la mia [di Cocchiara] chiacchierata è stata lunga; ma la colpa è sua perché non bisogna mai scoprire le proprie simpatie²⁶»), che agevola le comunicazioni e rende piacevoli sia la frequenza, sia la ricezione delle missive («la sua [di Pavese] lettera mi giunge doppiamente gradita²⁷»). Cocchiara offre a Pavese la sua *expertise* di folklorista e studioso di etno-antropologia, mentre il collaboratore e pilastro dello 'Struzzo' mette in campo il suo fiuto ed il suo *savoir-faire* editoriale. In questo senso, già il 19 dicembre del '46 Cocchiara si dice «lieto di sapere che la Casa Einaudi si affretti a pubblicare le opere di Lévy-Bruhl²⁸ e «del Mauss²⁹», ritenendoli «testi necessari e indispensabili per l'insegnamento dell'etnologia in Italia³⁰». L'antropologo spera quindi che da questo incontro epistolare possa nascere qualcosa, come ad esempio un lavoro di sintesi sulla «vita e l'arte dei primitivi³¹», dei «*barbari*³²».

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ivi*, p. 10.

²⁷ *Ivi*, p. 9.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.* Corsivo nel testo.

³² *Ibid.*

È interessante notare che Cocchiara non sembra essere immune da certi scrupoli editoriali; si interroga, infatti, sull'interesse che un testo sulla vita dei primitivi potrebbe suscitare presso il pubblico, proponendo anche delle soluzioni di compromesso: «Penso che il libro potrebbe interessare anche... il pubblico; ma avrebbe un suo pubblico già in partenza, in quanto adottandolo per un paio di anni, un 800-1000 copie si smercerebbero in modo sicuro soltanto qui³³».

La risposta di Pavese, l'8 gennaio del '47, è ricca di spunti e di informazioni pregnanti. Il piemontese ha analizzato il contributo sul mito del 'buon selvaggio' steso dall'antropologo siciliano, ha scorso il catalogo Palumbo (contenente, ancora, le pubblicazioni di Cocchiara) ed ora affronta la questione dell'eventuale lavoro sulla vita e sull'arte dei primitivi. «Il primo mi è parso documento di ricerca diligente e amorosa³⁴», commenta, pur non ritenendolo adatto ad essere inserito in un catalogo Einaudi. A detta del langarolo, infatti, esso pecca nel non offrire una risposta efficace al «vero e proprio problema storico³⁵» enucleato e proposto, ovvero: «perché a un certo punto la Natura diventa una religione e un'ideologia politica³⁶». Qui, Pavese non solo si avvale affatto professionalmente dell'ultima parola, cioè del *placet* dell'editore, ma dimostra di avere un raffinato senso critico, confortato da una relativa padronanza dell'argomento trattato da Cocchiara. Si rivolge perciò al docente siciliano con estrema onestà, palesandogli un problema cruciale:

Lasciando stare, come già Le scrissi, che è tale la strettura cui siamo sottoposti, specie nella vagheggiata collezione etnologica, che né questo né l'altro volume da Lei proposto sulla *Civiltà dei barbari* può per parecchi anni ancora essere preso in considerazione: per ora a noi, come al prof. De Martino, che ci dà qualche consiglio, premono giustamente i classici dell'argomento, specie stranieri³⁷.

Accantonando, per il momento, la fulminante ma non ignorabile *diminutio* pavesiana di De Martino (declassato a sporadico 'consigliere' e spodestato dalla compaternità 'viola' cui siamo abituati a credere), il nocciolo della questione che Pavese illustra a Cocchiara sembra essere costituito dal problema dell'arretratezza italiana per quel che concerne

³³ *Ivi*, pp. 9-10.

³⁴ *Ivi*, p. 10.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

il versante degli studi etno-antropologici. Non per nulla, le opere considerate 'classiche', prioritarie e introduttive, verrebbero attinte dall'estero. Pavese è quantomai consapevole, quindi, che la collezione etnologica einaudiana, da lui promossa, fortemente voluta e diretta, si dovrà porre come un'impresa audace e pionieristica per il suo tempo, dato il contesto storico-politico e culturale. Per tali ragioni al langarolo pare doveroso, *rationaliter*, intraprendere innanzitutto la pubblicazione dei cosiddetti 'classici stranieri'. Tuttavia, una volta chiarita la *quaestio* editoriale, Pavese invita l'antropologo ad intrattenere con lui un dialogo su testi e manoscritti «consimili³⁸», per coltivare l'amicizia reciproca e per nutrire la propria cultura personale («resta sottinteso, però, che qualunque manoscritto su questo e consimili argomenti potrà mandarmi in lettura amichevole e per mia cultura, sarà il benvenuto³⁹»). Diversa è la reazione dell'editore dello 'Struzzo' circa il catalogo Palumbo. L'opinione pavesiana è più che positiva, diremmo entusiastica: Pavese ha l'imbarazzo della scelta, si congratula con il docente universitario per i titoli e lo esorta a considerare che un volume sul tema del folklore popolare potrebbe fare al caso della collezione:

Della bella attività di Palumbo mi congratulo con Lei, che mi pare *magna pars* della stessa. Come fare a scegliere qualche titolo? Tutti mi interessano. Frazer, Marett. Ma soprattutto vedrei qualche Sua ricerca sul folklore popolare. Mi mandi Lei quella che ritiene più impegnativa. E se posso contraccambiare con qualche libro Einaudi, scriva liberamente⁴⁰.

Nel catalogo più volte citato Pavese avrebbe scorto una serie di titoli, sia sulla questione della poesia popolare (*Problemi di poesia popolare*⁴¹, *Atteggiamenti e riflessi popolari nella poesia di G. Meli*⁴², *Introduzione alla storia degli studi delle tradizioni popolari*⁴³, *Il linguaggio della poesia popolare*⁴⁴), sia su *Il diavolo nella tradizione popolare italiana*⁴⁵, o sulla *Genesi di*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Giuseppe Cocchiara, *Problemi di poesia popolare*, G.B. Palumbo, Palermo, 1939.

⁴² *Id.*, *Atteggiamenti e riflessi popolari nella poesia di G. Meli*, G.B. Palumbo, Palermo, 1941.

⁴³ *Id.*, *Introduzione alla storia degli studi delle tradizioni popolari: lezioni tenute dal prof. Giuseppe Cocchiara*, a cura di Salvatore Fugaldi, G.B. Palumbo, Palermo, 1942.

⁴⁴ *Id.*, *Il linguaggio della poesia popolare*, G.B. Palumbo, Palermo, 1942.

⁴⁵ *Id.*, *Il diavolo nella tradizione popolare italiana: saggi e ricerche*, G.B. Palumbo, Palermo, 1945.

*leggende*⁴⁶, oltre, beninteso, ai saggi sul Frazer⁴⁷ e sul Marett⁴⁸ cui Pavese stesso si riferisce nella missiva. È forse doveroso considerare che, in effetti, dalla rosa di pubblicazioni positivamente valutate, dal complesso di interessi o di temi adombrati nel catalogo, nasceranno diverse pubblicazioni ‘viola’ firmate da Giuseppe Cocchiara. Innanzitutto, come ventesimo volume della collezione etnologica verrà pubblicata appunto la *Storia del folklore europeo* (1952), con una prefazione di Giuseppe Bonomo. Ad essa farà seguito lo studio su *Il paese di Cuccagna e altri studi sul folklore*, con una presentazione di Leonardo Sciascia (1956). Tra il ‘59 e il ‘66, oltretutto, vedranno la luce altri tre lavori condotti dall’antropologo siciliano: *Popolo e letteratura in Italia*; *Il mondo alla rovescia* e, infine, *Le origini della poesia popolare*. Si tratta, è vero, di opere successive al tragico epilogo del suicidio pavesiano; eppure tali pubblicazioni non paiono disattendere né i gusti, né il fiuto editoriale del langarolo, dimostrando *in primis* la perspicacia e la sagacia dello scrittore piemontese, confermando poi, in secondo luogo, il ruolo pavesiano di apripista presso ‘Struzzo’. A Cesare Pavese possono essere ormai riconosciute determinate doti e certe qualità: «autorevolezza direttoriale, sapienza di mediatore, molteplice competenza professionale, sterminata cultura, straordinaria capacità di lavoro, acutezza di tanti giudizi particolari, appassionato e lucido amore per i classici, ferma difesa della tradizione einaudiana⁴⁹».

Tornando ora al carteggio cui questo studio si dedica, bisogna dire che al parere di lettura pavesiano, Cocchiara risponde il 28 gennaio del ‘47 con umorismo e modestia («Non posso mandarle i miei lavori che ritengo più impegnativi, perché debbo... ancora scriverli⁵⁰»). Durante la primavera del ‘47, dunque, il folklorista siciliano spedisce al letterato piemontese un suo studio (con «dedica⁵¹») promesso mesi addietro, «un libro veramente meditato⁵²»: la *Storia degli studi delle tradizioni popolari in Italia*. Pavese lo commenta e recensisce così:

⁴⁶ ID., *Genesi di leggende*, G.B. Palumbo, Palermo, 1941.

⁴⁷ James George Frazer, *Introduzione all'antropologia sociale. Saggi ed estratti tradotti [dall'inglese] ed annotati da Giuseppe Cocchiara*, a cura di Giuseppe Cocchiara, G.B. Palumbo, Palermo, 1945.

⁴⁸ Robert Ranulph Marett, *Introduzione allo studio dell'uomo*, a cura di Giuseppe Cocchiara, G.B. Palumbo, Palermo, 1944.

⁴⁹ Ferretti, *L'editore Cesare Pavese*, cit., p. 189.

⁵⁰ Calabrese, Cruso, *Il folklore unplugged*, cit., p. 11.

⁵¹ *Ivi*, p. 14.

⁵² *Ivi*, p. 12.

Io, nel frattempo, ho letto, pezzo a pezzo, le *Tradizioni popolari* (grazie della dedica) e le ho trovate un libro ricco e importante, guida indispensabile a questi studi, e storia non soltanto della specialità folklore, ma dell'intera cultura storiografia [sic] italiana dell'ultimo secolo. I vari momenti vi sono benissimo ritratti e illuminati. Insieme coi saggi di novellistica, mi pare questo il suo libro più riuscito⁵³.

Pavese resta colpito, evidentemente, dagli ultimi lavori di demologia e demopsicologia condotti da Cocchiara. È forse verosimile, del resto, che il langarolo subisca quella malia del Meridione già vissuta sia durante il periodo confinario a Brancalione Calabro che durante la recente relazione «discorde⁵⁴» con Bianca Garufi. Il desiderio di Pavese di scendere al Sud resta spesso frustrato («vorrei discutere di più su argomenti di interesse comune – titoli e teorie etnologiche, possibilità di riesumazioni, ecc. - ma spero sempre di potere fare un viaggio nel Sud e incontrarla. Invece non ci arrivo mai⁵⁵»); nondimeno, esso si ripresenta più volte ed è ancora vivo nel novembre del '48, quando Pavese confessa ironicamente a Cocchiara, dandogli ormai del tu: «sarei felice di frequentarti, anche allo scopo di sfruttare il tuo magistero negli studi che ci piacciono. Chi sa, il tempo è galantuomo, e non è detto che un giorno o l'altro il governo non provveda a confinarmi in Sicilia, come già ebbe la buona idea di fare nel '36 in Calabria⁵⁶».

Portatore di una 'cultura' differente in quanto uomo del Sud, quindi privilegiato interprete della stessa, in ragione di una dotta 'sicilianità' (corroborata di studi demologici ed etnografici), Cocchiara sembra essere, per Pavese, un interlocutore raffinato e stimolante cui l'inesausto cercatore di miti dona, il 4 novembre del '47, la sua opera mitologica più travagliata, i *Dialoghi con Leucò*: «Caro Cocchiara, le ho mandato un mio libro che da tempo preparavo. Sono certo che l'interesserà; non fosse che per sdegnarla⁵⁷». L'opera pavesiana fu tutt'altro che sdegnata; al pregiato dono fece immediato seguito, infatti, la proposta di impiegare la seconda persona, lasciando cadere il formale (e forse ormai inutilmente distanziante) 'lei', spesso maiuscolo, per conferire maggiore agevolezza, quindi per dare qualche nota di calore e confidenza ad un carteggio infittitosi e consolidatosi. Cocchiara, docente erudito e

⁵³ *Ivi*, p. 14.

⁵⁴ Cesare Pavese, Bianca Garufi, *Una bellissima coppia discorde: il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (1945-1950)*, a cura di Mariarosa Masoero, Olschki, Firenze, 2011.

⁵⁵ Calabrese, Cruso, *Il folklore unplugged*, cit., pp. 14-15.

⁵⁶ *Ivi*, p. 17.

⁵⁷ Cesare Pavese, *Lettere 1926-1950*, a cura di Lorenzo Mondo e Italo Calvino, vol. II, Einaudi, Torino, 1973, p. 563.

uomo del Meridione, teneva viva la fiaccola accesa dagli studi etno-antropologici di Giuseppe Pitrè, riconoscendo, con un'espressione presa a prestito da Giovanni Gentile, che la Sicilia, fin dal Settecento era rimasta «tutta chiusa in sé stessa, quasi come una nazione particolare⁵⁸». Tuttavia, la grandezza del Pitre, secondo Cocchiara, non riposava tanto nel desiderio di difendere un patriottismo locale, regionalistico e, di conseguenza, prettamente siciliano. Al contrario, Pitre fu sempre mosso, stando ai lavori critici condotti da Cocchiara, da ideali di più ampio respiro («se ogni provincia d'Italia facesse di tempo in tempo il [...] ragguaglio che ho fatto io per la Sicilia noi [italiani] ci ameremmo e ci stimeremmo di più⁵⁹»). Quando, tra il 1858 e il 1860, ancora ragazzo, il Pitre raccoglieva detti e proverbi siciliani, egli intendeva offrire validi documenti allo studio delle tradizioni popolari, nella speranza che altri folkloristi come lui potessero fare l'analogo, contemporaneamente, in altre regioni della medesima Italia non ancora unita:

[...] il Pitre stesso racconta: «L'anno 1858 io ero in un istituto di istruzione e di educazione. Avevo appena diciassette anni e tra i pochi miei libri contavo la *Raccolta dei proverbi toscani* del Giusti. Quel libro mi occupava di continuo principalmente per i riscontri che io trovavo nei proverbi siciliani [...] e non passava giorno che io non vi studiassi sopra [...]. Venne il 1860 e la mia raccolta siciliana contava oltre un migliaio di proverbi [...]. Tre anni dopo (1863) pubblicai nella *Favilla* di Palermo alcuni dialoghi, nei quali con baldanza giovanile mettevo a confronto proverbi toscani e siciliani»⁶⁰.

Sulla scia del Pitre, Cocchiara si stava allora dedicando al folklore siciliano, italiano ed europeo con una certa propedeuticità. Pavese, dal canto suo, aveva risposto favorevolmente alla proposta (rivolta, in realtà a Giulio Einaudi nel gennaio del 1942) di De Martino – esponente della Società Italiana di Metapsichica – di pubblicare alcune opere che sondassero, «con i metodi e col rigore usati per le altre branche della scienza⁶¹», certi fenomeni magici iscritti nel dominio del paranormale, ambito di ricerca prediletto della metapsichica, appunto. Così era nato il progetto della «Collana viola», una collezione di titoli per la cui pubblicazione Pavese sarebbe stato persino disposto a mettersi in proprio («sono disposto

⁵⁸ Giovanni Gentile, *Il tramonto della cultura siciliana*, N. Zanichelli, Bologna, 1919, p. 3.

⁵⁹ Giuseppe Cocchiara, *Pitrè, la Sicilia e il folklore*, D'Anna, Messina-Firenze, 1951, p. 19.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 13–14.

⁶¹ Pavese, De Martino, *La collana viola*, cit., p. 49.

a fondare io una casa editrice nuova pur di fare questi libri⁶²). I volumi 'viola' effettivamente realizzati dalla Einaudi mostrano fin dal titolo un comune denominatore, ovvero: l'analisi dei meccanismi dell'anima primitiva e delle differenze intercorrenti fra la mente del primitivo e quella moderna. Si può forse riconoscere, con buona approssimazione, che De Martino, Pavese e Cocchiara erano tutti e tre interessati allo studio del folklore, al di là delle pur profonde divergenze riscontrabili tra loro. Per De Martino, ad esempio, «lo studio dell'arcaico e del primitivo si configurava come studio del mondo popolare subalterno, in una precisa concezione di classe⁶³», che non poteva ignorare le tesi di Gramsci, né la sua definizione, appunto, di 'folklore': un «agglomerato indigesto di frammenti di tutte le concezioni del mondo e della vita che si sono succedute nella storia, della maggior parte delle quali, anzi, solo nel folklore si trovano i superstiti documenti mutili e contaminati⁶⁴».

L'*engagement* di De Martino, del resto, avrà una parte di rilievo all'interno del difficile rapporto con Pavese per la condirezione della «Collana viola». Benché questo genere di apprensioni esorbiti dai propositi del presente studio, vale la pena ricordare che la questione se apporre o meno delle prefazioni cautelative a certi testi 'viola' ritenuti potenzialmente pericolosi ha costituito l'oggetto di un'aspra diatriba fra De Martino e Pavese:

Credo che vorrai conoscere la mia opinione sulle critiche degli «ortodossi» alla collana viola, che nel loro petulante giudizio sarebbe addirittura da chiamare «collana nera», cioè nazifascista. [...] La materia stessa della collezione viola costituisce un terreno assai fertile per la germinazione di motivi razzistici, esoterici, decadenti, torbidamente romantici, e nel complesso reazionari. [...] Il mio punto di vista è che le opere di questi reazionari [...] debbono essere tradotte e fatte conoscere [...], ma a patto che siano precedute da una introduzione orientatrice [...], come una sorta di vaccino definitivo⁶⁵.

Non ci è dato dirimere la controversia di carattere politico-ideologico che ebbe luogo a tal riguardo, né offrire nuove interpretazioni circa l'opinione di Pavese (secondo cui sarebbe stata «più utile una precisa nota

⁶² Gabriele Turi, *Casa Einaudi: libri uomini idee oltre il fascismo*, Il Mulino, Bologna, 1990, p. 237.

⁶³ *Il dibattito sul folklore in Italia*, a cura di Pietro Clemente, Maria Luisa Meoni, Massimo Squillacciotti, Edizioni di cultura popolare, Milano, 1976, p. 47; citato in Calabrese, Cruso, *Il folklore unplugged*, cit., p. 25.

⁶⁴ Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Roma, 1971, p. 268.

⁶⁵ Pavese, De Martino, *La collana viola*, cit., p. 152.

filologica che non dieci pagine di mani avanti e di proteste antifasciste⁶⁶, a mo' di prefazione). Possiamo evidenziare, tuttavia, che il folklore si presenta qui come nocciolo duro di un interesse trasversale e condiviso, non ostanti le disparate afferenze politiche o partitiche. Del folklore si erano occupati, infatti, sia Antonio Gramsci, sia Raffaele Corso – discepolo del Pitrè, sostenitore dei concetti di 'razza' e di 'nazione', nonché fautore del «mito della romanità in campo politico⁶⁷». A questo riguardo, merita di essere citato il lavoro di Stefano Cavazza, incentrato sui complessi rapporti intrattenuti tra *La folkloristica italiana e il fascismo*⁶⁸. Quest'ultimo ci permette di considerare meglio la distanza ideologica fra Giuseppe Cocchiara ed Ernesto De Martino (ancora sensibile a pochi anni di distanza dalla fine del regime), quindi le differenze di impostazione teoriche e politiche – discrepanze che Pavese sa lucidamente «filtrare in base alle proprie esigenze di lavoro⁶⁹». Durante il ventennio, «inquadriati contro la loro volontà nelle istituzioni fasciste, i demologi mostrarono una lealtà formale al regime e fecero qualche concessione verbale alla sua retorica per poter proseguire indisturbati il loro lavoro scientifico⁷⁰». Fatte le debite eccezioni per i casi analoghi a quello di Raffaele Corso, allora, bisogna riconoscere che «ideologia fascista e ricerca demologica rimasero pertanto distinte⁷¹». Cocchiara, nella sua individuale fattispecie, aveva certo decantato il «valore patriottico⁷²» delle tradizioni popolari («dalle Alpi all'Etna, quelle che ci fanno apparire affini e che possono dire a tutti quel che fummo e quel che siamo sono le tradizioni del popolo⁷³»), aderendo all'ideologia fascista nel 1928 con inneggianti ed entusiastiche asserzioni che non lasciano adito a dubbi:

Si cesella spesso l'anima di un popolo, riducendola a regola matematica e non si interpreta. Interpretare l'anima del popolo italiano: ed è solo in questa interpretazione che noi troviamo lo spirito millenario della nostra stirpe [...]

⁶⁶ *Ivi*, p. 162.

⁶⁷ CORSO, Raffaele in «Dizionario Biografico» <http://www.treccani.it/enciclopedia/raffaele-corso_%28Dizionario-Biografico%29/>, consultato il 7 dicembre 2019.

⁶⁸ Stefano Cavazza, *La folkloristica italiana e il fascismo. Il Comitato Nazionale per le Arti Popolari*, in «La Ricerca Folklorica», n. 15, 1987 pp. 109–122.

⁶⁹ Calabrese, Cruso, *Il folklore unplugged*, cit., p. 23.

⁷⁰ Cavazza, *La folkloristica italiana e il fascismo. Il Comitato Nazionale per le Arti Popolari*, cit., p. 109.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

dice l'Italia fascista [...] poiché se il folklore italiano ha avuto come punto di partenza il Risorgimento, suo punto d'arrivo sarà il fascismo⁷⁴.

Aveva inoltre redatto articoli a «Difesa della razza⁷⁵» (rivista diretta da Telesio Interlandi), «anche se la differenza di toni tra i suoi articoli e quelli degli altri collaboratori della rivista non può venir trascurata⁷⁶». Ideologicamente agli antipodi rispetto a Cocchiara, De Martino firmava nel giugno del 1951 – Pavese defunto – un trafiletto sulle pagine de «L'Unità», nella rubrica di *Note lucane*, discutendo una nozione forse effimera (o condannata all'obsolescenza), ma di stampo dichiaratamente marxista (e pertanto correlata alla futura e spinosa «questione meridionale⁷⁷»), con un lessico inconfondibilmente gramsciano, quella di 'folklore progressivo':

Sotto la spinta del movimento operaio e della sua coscienza teorica più alta, che è il marxismo-leninismo, si è venuto determinando nella vita culturale delle classi subalterne e strumentali della società borghese un vero e proprio sblocco delle forme tradizionali di vita culturale popolare. Si è cioè venuto costituendo un folklore progressivo, che è protesta consapevole del popolo contro la propria condizione socialmente subalterna, o che commenta, esprime in termini culturali, le lotte per emanciparsene⁷⁸.

Non ci interessa ora proporre un'analisi esaustiva circa l'uso politico della folkloristica negli anni del secondo dopoguerra, o peggio, in quelli del secondo conflitto bellico mondiale. Ci accontentiamo anzi di rilevare, con Sandra Puccini, che tra la fine dell'Ottocento e almeno la metà del Novecento vi è un «dialogo (per lo più implicito ed indiretto) che la comunità degli etno-antropologi (ma anche dei geografi, dei linguisti, dei folkloristi) instaura con le idee dominanti⁷⁹». Si tratta, beninteso, di «un dialogo le cui battute mutano e si trasformano per rispondere al

⁷⁴ *Ivi*, p. 116.

⁷⁵ Philippe Foro, *Racisme fasciste et antiquité. L'exemple de la revue «La Difesa della Razza» (1938-1943)*, in «Vingtième Siècle. Revue d'histoire», n. 78, 2003/2, pp. 121–131.

⁷⁶ Cavazza, *La folkloristica italiana e il fascismo. Il Comitato Nazionale per le Arti Popolari*, cit., p. 117.

⁷⁷ *Antropologia culturale e questione meridionale: Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*, a cura di Carla Pasquinelli, La nuova Italia, Firenze, 1977.

⁷⁸ Ernesto De Martino, *Note lucane. Il folklore progressivo*, in «L'Unità», 23 giugno 1951, p. 3.

⁷⁹ Sandra Puccini, *Le immagini delle razze balcaniche nell'antropologia italiana tra le due guerre*, in «La Ricerca Folklorica», n. 34, 1996, p. 59.

modificarsi delle pratiche politiche (delle domande) e, soprattutto, dei quadri ideologici che le promuovono e le sorreggono⁸⁰». Fondando le nostre osservazioni sulle analisi condotte dalla studiosa, possiamo quindi considerare un'analogia: come nell'Ottocento la *querelle* fra monogenisti e poligenisti attestava l'urgenza di discutere in merito ad alcuni interrogativi riguardanti «l'origine unica o plurima della specie umana⁸¹», ammettendo che ambo le parti si connotassero di «valenze ora laiche e progressiste, ora conservatrici e filoclericali⁸²»:

Così il riemergere degli interessi per razza e sangue, etnie e nazionalità, biologia e destini dei popoli che caratterizza il primo dopoguerra e si imprime profondamente sugli anni successivi, non può non essere collegato al clima nel quale si vengono delineando, in Europa, i regimi totalitari⁸³.

Va perciò ribadito che, ad esempio, ne «La Difesa della Razza» (la «pubblicazione più famosa [...] più rozza e popolare [...] del razzismo fascista⁸⁴») poteva leggersi, nei primissimi anni Quaranta, «un'analisi incisiva e pacata, che potrebbe essere stata scritta ai nostri giorni per inquadrare storicamente e geograficamente la questione balcanica⁸⁵». Cocchiara stesso, contribuendo al medesimo periodico nel 1941 con un articolo sulla *Tradizione della Dalmazia*, «si limita a parlare dei canti e della poesia popolare⁸⁶». Non solo nel testo redatto dall'antropologo «non c'è traccia degli argomenti e dei toni consueti della *Difesa*⁸⁷», ma «non v'è alcun collegamento con il razzismo brutale e violento, implacabile e mortifero che così fortemente caratterizza la rivista ed il periodo storico⁸⁸». La lunga digressione, apparentemente fuorviante, ci è utile invece per apprezzare, fra l'altro, le capacità pavesiane come «mediatore⁸⁹» presso Einaudi; oltre che per individuare quel *quid* che garantiva, da un lato, la sintonia tra lo scrittore delle Langhe e l'antropologo siciliano, inasprendo dall'altro i rapporti fra Pavese e De Martino:

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ivi*, p. 60.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Ferretti, *L'editore Cesare Pavese*, cit., p. 47.

L'intesa tra Pavese e Cocchiara è incentrata sulla comune predisposizione *poetica*⁹⁰ alla lettura del folklore che invece rende tesi i rapporti con De Martino. L'etnologo, infatti, in occasione di un dissenso con Pavese riguardante la natura delle prefazioni ai testi, nota "non ti sarà difficile riconoscere che chi è dentro una certa specialità culturale – come sono io – è in condizione di valutare certe scelte meglio di chi si è volto ad essa in parte per affetto letterario e in parte per necessità editoriali"⁹¹.

Se si dà alla nozione di 'poesia', inoltre, una connotazione più marcatamente etimologica e mitologica, in senso greco, si vede che la *ποίησις* e la *μυθοποίησις* – presupposti dell'intesa, come si è detto, fra Pavese e Cocchiara – sono anche al centro degli interessi condivisi per Vladimir Propp («fra poco avrò le bozze del Propp sulla *Fiaba* e te le manderò per prefazionarle⁹²»). Non è del tutto inverosimile supporre che la congiuntura di eventi e di circostanze (l'infortunio di De Martino, i suoi silenzi, le difficili comunicazioni epistolari, l'intesa fra Pavese e Cocchiara, i loro interessi 'poetici') abbiano inciso, nell'autunno-inverno del '49, sulla fattibilità di alcune edizioni 'viola' e sulla fatale catena di «malintesi⁹³» che ha finito per appesantire, in ultimo, il carteggio tra Pavese e De Martino. Un esempio su tutti: la decisione di far prefazionare il Frazer da Cocchiara aveva urtato non poco la suscettibilità di De Martino, che pare alquanto irritato nell'epistola del 23 ottobre 1948 («Almeno le opere etnologiche potete farle presentare da me, che diamine!⁹⁴»). Insomma, tra la fine del '48 e l'estate del '49 (periodo costellato dalle reticenze demartiniane, tanto che Pavese può scrivere il 6 maggio '49: «godo a sentire tue notizie⁹⁵») il carteggio fra Pavese e Cocchiara acquista un'ulteriore disinvoltura, un'espressività e una speditezza che non possono non colpire:

Ricevo il *Ramo d'oro*, grasso e profumato come un cappone e dottamente prefazionato e lardellato. A nome di Einaudi ti mando il nostro plauso e un misero assegno. Adesso nascono i problemi: un volume solo o due? E se due, un titolo solo o i due vecchi sottotitoli *Re Maghi e dei morituri* e *I sacrifici e le feste del fuoco*? E la divisione in tre volumi non è stata magari autorizzata dal Frazer? [...] Tra l'altro bisogna fare in fretta perché l'edizione inglese ci ha messo, mi pare, la clausola "entro l'anno"⁹⁶.

⁹⁰ Corsivo nel testo.

⁹¹ Calabrese, Cruso, *Il folklore unplugged*, cit., p. 34.

⁹² *Ivi*, p. 18.

⁹³ Pavese, De Martino, *La collana viola*, cit., p. 117.

⁹⁴ *Ivi*, p. 114.

⁹⁵ *Ivi*, p. 131.

⁹⁶ Calabrese, Cruso, *Il folklore unplugged*, cit., p. 21.

Quasi al culmine della schiettezza pavesiana va forse posta la missiva del langarolo al siciliano del 15 novembre del '49; una lettera che tradisce un certo livore e testimonia, soprattutto, (come in una soggettiva pavesiana) l'energica reazione di disapprovazione avuta da De Martino dinanzi all'edizione 'viola' del Volhard⁹⁷ (prefazionata e tradotta da Giulio Cogni, «uno studioso che si era compromesso nella "difesa della razza"⁹⁸): «Malinowski, per tua tranquillità, è stato tradotto dall'inglese. Ti pare? La prefazione è di Ernestino, che anzi visto lo scandalo *Cannibali* ha assalito con vigore Einaudi e ottenuto una compaternità ufficiale nella collezione⁹⁹. Un tono ancor più esacerbato si riscontra, inoltre, nella lettera dell'anno seguente (20 aprile). Pavese è in viaggio, ha ricevuto i dolci di Cocchiara, per i quali lo ringrazia («sei veramente un ospite squisito. Io credo che se venissi nell'isola del fuoco mi uccideresti con le cortesie¹⁰⁰»); esplicita poi: «A Roma ho visto Pettazzoni e De Martino. Inutile il primo, matto il secondo. Mi hanno *comblé* di consigli e ora ci penserò¹⁰¹. L'idiosincrasia di Pavese per questo genere di 'consigli' è piuttosto manifesta. Il langarolo, è noto, «detesta i predicozzi e le misure profilattiche¹⁰²: per quanto concerne il contesto editoriale e lo spazio produttivo dell'industria culturale, «è convinto che i lettori siano abbastanza intelligenti da soli¹⁰³. La 'confidenza' cui Pavese si lascia andare con Cocchiara, se così possiamo concederci chiamarla, non sembra essere propriamente uno sfogo quanto piuttosto il sintomo di un disagio (tutto ormai in «*interiore homine*¹⁰⁴»), la cui manifestazione irrompe in un momento poco sorvegliato, dinanzi ad un interlocutore evidentemente fidato o quantomeno comprensivo. A Giuseppe Cocchiara, infatti, Pavese aveva più volte chiesto di 'fare da sponda' nelle comunicazioni con De Martino, triangolando queste ultime dal langarolo al partenopeo per interposta persona (senza per questo derogare al proprio ruolo di editore e senza peccare affatto di inefficienza). Prova ne è la lettera che il poeta delle Langhe spedisce

⁹⁷ Ewald Volhard. L'opera dell'autore fu il IX volume della collezione psico-etno-antropologica: Volhard, *Il cannibalismo*, trad. it. di Giulio Cogni, Einaudi, Torino, 1949.

⁹⁸ Lorenzo Mondo, *Il carteggio su «La collana viola» di Einaudi: due culture a confronto*, in «La Stampa», 23 febbraio 1991, p. 4.

⁹⁹ Calabrese, Cruso, *Il folklore unplugged*, cit., p. 23.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 37.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 38.

¹⁰² Mondo, *Il carteggio su «La collana viola» di Einaudi: due culture a confronto*, cit., p. 4.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

all'antropologo siciliano nel periodo che corrisponde alla sofferta degenza demartiniana per la lesione polmonare:

fai un biglietto a De Martino (Piazza Caterina Sforza 6 – Roma), consolalo e digli che ti auguri che la tua edizione di Frazer sia per piacergli. Lui è malato, fantastico, immisantropito, e la moglie teme che cada in nevrosi. Mi ha scritto lui annunciando un nuovo libro suo per un altr'anno. Magari informatene. Insomma “fagliele buone”, ne ha bisogno poveretto¹⁰⁵.

Verrebbe quasi da pensare che, nel pieno di quella primavera del 1950 (l'ultima che Pavese vedrà, in fin dei conti) lo scrittore, editore ed antropologo dilettante si fosse trovato sprovvisto, per motivi personali, delle risorse interiori con cui aveva fino a quel momento ricomposto le incrinature, conciliato i pareri e persino 'interceduto', trovandosi capace di osservazioni, se non spietate, certo venate di cinismo. Nel luglio del '50 Pavese è scorato, sfiduciato, incapace di entusiasinarsi davanti al premio Strega. Ai complimenti sinceri di Cocchiara, Pavese risponde il 14 luglio: «Ringrazio della valanga di amabilità. Il premio è stato un triste affare, come suppongo siano sempre queste cose¹⁰⁶». È lo stesso giorno in cui annota nel suo *Mestiere di vivere*: «Tornato da Roma, da un pezzo. A Roma, apoteosi. E con questo? Ci siamo. Tutto crolla [...]. Lo stoicismo è il suicidio¹⁰⁷». A poco più di un mese da questa tragica decisione, Pavese abbraccia la morte ingerendo una massiccia dose di barbiturici, abbandonandosi prematuramente al sonno eterno in una anonima stanza di hotel, nella notte tra il 26 ed il 27 agosto 1950 – ha «sul comodino una copia dei *Dialoghi con Leucò*, su cui lascia una raccomandazione: “non fate troppi pettegolezzi”¹⁰⁸». Il telegramma di Cocchiara è tempestivo (30 agosto). Dalla 'mitica' Trinacria, l'antropologo esprime un doloroso smarrimento: «Profondamente costernato tragica scomparsa amico Pavese partecipo dolore suo et suoi collaboratori¹⁰⁹». Ben diverso è il tono di De Martino nella famigerata lettera del 31 agosto a Giulio Einaudi: «Caro Einaudi, dopo la sciagura del povero Pavese vorrei sapere quale sarà per essere [...] il destino della collana. Pavese le aveva impresso un indirizzo

¹⁰⁵ Calabrese, Cruso, *Il folklore unplugged*, cit., p. 19.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 38.

¹⁰⁷ Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 397.

¹⁰⁸ Roberto Carnero, *Pavese, la volontà del vivere e del morire*, in «L'Unità», 29 agosto 2001, p. 25.

¹⁰⁹ Calabrese, Cruso, *Il folklore unplugged*, cit., p. 38.

che non era del tutto di mio gradimento¹¹⁰». Basti questo severo *incipit* per comprendere come mai Giulio Einaudi non risponderà mai alla missiva in questione, quindi per misurare la differenza di calore, di umanità, di *συμπάθεια* riscontrabile nelle pagine ‘postume’ dei due carteggi. La tragica scomparsa di Pavese interrompe *ex abrupto* la superba mole delle imprese editoriali cui si era sobbarcato. «Cocchiara diventerà il consulente privilegiato e l’ispiratore dei “Classici della fiaba”, in un dialogo ininterrotto con Natalia Ginzburg e Italo Calvino¹¹¹». Quest’ultimo, dopo il lungo carteggio con l’antropologo siciliano approderà alla pubblicazione delle *Fiabe italiane*. «De Martino si impegnerà nella realizzazione, travagliata e fallimentare, di una collana di inchieste etnografiche¹¹²». Ci preme ricordare che Cocchiara e De Martino si confronteranno di nuovo, e produttivamente, per la realizzazione di trasmissioni radiofoniche sui «Panorami etnologici e folkloristici¹¹³», che andranno in onda nel 1954 sul Terzo Canale. Su invito del partenopeo, il siciliano documenterà gli aspetti culturali arcaici dei canti popolari cosiddetti ‘iterativi’. La «Collana viola», che verrà scorporata dalla Einaudi e venduta alla Boringhieri sarà soggetta ad una serie di vicissitudini editoriali assai complesse, che non pertengono al presente lavoro. Lo scopo di questo studio è, invece, quello di illuminare alcuni dati salienti che concernono il carteggio tra Pavese e Cocchiara, eventualmente sfruttando quelle considerazioni comparative che possono farsi confrontando i due ‘dialoghi’ pavesiani (certo assai diversi), con Cocchiara da un lato e con De Martino dall’altro. Un primo elemento che crediamo di dover qui evidenziare è la mancanza di ostilità e di pregiudizio da parte di Cocchiara, docente universitario e folklorista erudito, nei riguardi del diletterismo etnologico pavesiano. La corrispondenza tra i due intellettuali, ponendosi obiettivi analitici, editoriali e divulgativi effettivamente raggiunti (come le pubblicazioni ‘viola’ di Cocchiara attestano) sembra definitivamente basata sulla stima reciproca, quindi sui valori della lealtà umana e di una certa onestà comunicativa. Le affinità di interessi tra Pavese e Cocchiara – attratti entrambi dal magnetismo della poesia popolare – sembrano consentire ai due studiosi di proseguire il loro dialogo, valicando le strettoie dei progetti editoriali o delle traduzioni e fondando una vera e propria ‘amicizia’ su cui non è ragionevole dubitare.

¹¹⁰ Pavese, De Martino, *La collana viola*, cit., p. 181.

¹¹¹ Calabrese, Cruso, *Il folklore unplugged*, cit., p. 23.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Panorami etnologici e folkloristici: I canti iterativi*, (15 maggio 1954)

<<http://www.teche.rai.it/1954/05/panorami-etnologici-e-folkloristici-i-canti-iterativi/>>, consultato il 7 dicembre 2019.

Inoltre, emerge dalla corrispondenza qui presa in esame, la consapevolezza di Pavese sulle istanze di novità introdotte tramite le pubblicazioni della «Collana viola» all'interno di un panorama culturalmente 'arretrato' (quello italiano coevo) e bibliograficamente scarno. Infine, merita forse di essere adeguatamente sottolineato che la presenza di Cocchiara nella rosa dei consulenti editoriali dello Struzzo sarà indispensabile ad altri collaboratori einaudiani, quali Natalia Ginzburg ed Italo Calvino per la realizzazione di opere letterarie fondamentali in seno alla favolistica mondiale, quelle cioè dei «Classici della fiaba¹¹⁴». Si tratta di ambiti di ricerca da approfondire che tuttavia lasciano chiaramente presagire il carattere fruttuoso delle iniziative, affatto imprenditoriali, di Cesare Pavese.

BIBLIOGRAFIA

- Baudino, Mario, *Duello tra Calasso e Bollati. Editori contro per una Viola*, pubblicato in *La Stampa*, 19/10/1992, p. 14.
- Bonomo, Giuseppe, *Problemi e prospettive del Museo Pitrè*, pubblicato in *Architetti di Sicilia*, 1968, p. 79.
- Calabrese, Stefano e Cruso, Sarah, *Il folklore unplugged: Calvino, Cocchiara, De Martino Pavese e la tradizione popolare*, Bologna, Archetipolibri, 2008.
- Carnero, Roberto, *Pavese, la voluttà del vivere e del morire*, pubblicato in *L'Unità*, 29/8/2001, p. 25.
- Cavazza, Stefano, *La folkloristica italiana e il fascismo. Il Comitato Nazionale per le Arti Popolari*, in «La Ricerca Folklorica», 15 (1987), pp. 109–122.
- Clemente, Pietro; Meoni, Maria Luisa; Squillacciotti, Massimo (a cura di), *Il dibattito sul folklore in Italia*, Milano, Edizioni di cultura popolare, 1976.
- Cocchiara, Giuseppe, *Problemi di poesia popolare*, Palermo, G. B. Palumbo, 1939.
- , *Atteggiamenti e riflessi popolari nella poesia di G. Meli*, Palermo, Palumbo, 1941.
- , *Genesi di leggende*, Palermo, Palumbo, 1941.
- , *Introduzione alla storia degli studi delle tradizioni popolari: lezioni tenute dal prof. Giuseppe Cocchiara; raccolte da Salvatore Fugaldi*, a cura di Salvatore Fugaldi, Palermo, G. B. Palumbo, 1942.

¹¹⁴ Calabrese, Cruso, *Il folklore unplugged*, cit., p. 51.

- , *Il linguaggio della poesia popolare*, Palermo, Palumbo, 1942.
- , *Il diavolo nella tradizione popolare italiana: saggi e ricerche*, Palermo, G. B. Palumbo, 1945 (Tip. Cappugi e Mori), 1945.
- , *Pitrè, la Sicilia e il folklore*, Messina; Firenze, D'Anna, 1951.
- De Martino, Ernesto, *Note lucane. Il folklore progressivo*, pubblicato in *L'Unità*, 23/6/1951, p. 3.
- Dei, Fabio, *La discesa agli inferi: James G. Frazer e la cultura del Novecento*, Lecce, Argo, 1998.
- Ferretti, Gian Carlo, *L'editore Cesare Pavese*, Torino, Einaudi, 2017.
- Foro, Philippe, *Racisme Fasciste et antiquité. L'exemple de la revue «La Difesa della Razza» (1938-1943)*, in «Vingtième Siècle. Revue d'histoire», 78 (2003), pp. 121–131.
- Frazer, James George, *Introduzione all'antropologia sociale: Saggi ed estratti tradotti [dall'inglese] ed annotati da Giuseppe Cocchiara*, a cura di Giuseppe Cocchiara, Palermo, G. B. Palumbo, 1945.
- Gentile, Giovanni, *Il tramonto della cultura siciliana*, Bologna, N. Zanichelli, 1919.
- Gramsci, Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1971.
- Mangoni, Luisa, *Pensare i libri: la casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Marett, Robert Ranulph, *Introduzione allo studio dell'uomo*, a cura di Giuseppe Cocchiara, Palermo, Palumbo, 1944.
- Mondo, Lorenzo, *Il carteggio su «La collana viola» di Einaudi: due culture a confronto*, pubblicato in *La Stampa*, 23/2/1991, p. 4.
- Pasquinelli, Carla (a cura di), *Antropologia culturale e questione meridionale: Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*, Firenze, La nuova Italia, 1977.
- Pavese, Cesare, *Lettere 1926-1950*, a cura di Lorenzo Mondo e Italo Calvino, vol. II, Torino, Einaudi, 1973.
- , *Il mestiere di vivere: 1935-1950*, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Torino, Einaudi, 2000.
- Pavese, Cesare e De Martino, Ernesto, *La collana viola: lettere 1945-1950*, a cura di Pietro Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- Pavese, Cesare e Garufi, Bianca, *Una bellissima coppia discorde: il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (1945-1950)*, a cura di Mariarosa Masoero, Firenze, Olschki, 2011.
- Puccini, Sandra, *Le immagini delle razze balcaniche nell'antropologia italiana tra le due guerre*, in «La Ricerca Folklorica», 34 (1996), pp. 59–70. <<https://www.jstor.org/stable/1480176>>, consultato il 13/8/2019.

- Turi, Gabriele, *Casa Einaudi: libri uomini idee oltre il fascismo*, Bologna, Il mulino, 1990.
- Tylor, Edward Burnett, *Alle origini della cultura*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988.
- Volhard, Ewald, *Il cannibalismo*, Cogni, Giulio (trad.), Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

SITOGRAFIA

- Panorami etnologici e folcloristici: I canti iterativi* - (15/5/1954) <<http://www.teche.rai.it/1954/05/panorami-etnologici-e-folcloristici-i-canti-iterativi/>>, consultato il 22/8/2019.
- COCCHIARA, Giuseppe in «*Dizionario Biografico*» <[http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-cocchiara_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-cocchiara_(Dizionario-Biografico))>, consultato il 22/8/2019.
- CORSO, Raffaele in «*Dizionario Biografico*» <[http://www.treccani.it/enciclopedia/raffaele-corso_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/raffaele-corso_(Dizionario-Biografico))>, consultato il 19/8/2019.

Hind Lahmami¹

*Aimance et interculturalité dans Correspondance ouverte
de Ghita El Khayat et Abdelkébir Khatibi*

ABSTRACT

Correspondance ouverte, publié en 2005, est un échange épistolaire entre deux intellectuels marocains de sexes différents : Ghita El Khayat (psychiatre) et Abdelkébir Khatibi (sociologue). L'article se propose d'étudier les caractéristiques de cet échange d'ordre personnel pour sonder la présence du concept de « l'aimance », un rapport à la fois d'amitié et d'amour platonique, conceptualisé par Khatibi dans plusieurs de ses livres. Il s'agit également de voir comment la lettre en tant que genre littéraire permet à des intellectuels adultes de dépasser les stéréotypes et les *idola mentis* baconiennes et de véhiculer un dialogue interculturel serein et diagénique dans une société arabo-musulmane conservatrice et patriarcale.

MOTS-CLÉS : Correspondance, Interdisciplinarité, Aimance, Interculturalité, Genre

The *Open Correspondance* published in 2005 is an epistolary exchange between two Moroccan intellectuals of different sex, Ghita El Khayat (psychiatrist) and Abdelkébir Khatibi (sociologist). The article aims to study the characteristics of this personal exchange intended to probe the presence of the concept of "aimance": a relationship of both friendship and platonic love, built by Khatibi in several of his books. It is also to see how "the letter" as a literary genre allows adult and intellectual people to go beyond stereotyping and Bacon's *idol lies* and to convey a serene, diagenic and intercultural dialogue in a conservative and patriarchal Arab-Muslim society.

KEYWORDS : Correspondence, Interdisciplinarity, Aimance, Interculturality, Gender

Nous nous proposons dans le présent article d'explorer le champ de l'interculturel dans une série de lettres écrites entre décembre 1995 et octobre 1999 par deux intellectuels marocains, et publiées de leur vivant, en 2005, sous la forme d'un ouvrage intitulé *Correspondance ouverte*².

¹ Moulay Ismail University of Meknes. E-mail : <h.lahmami@umi.ac.ma>.

² Ghita El Khayat et Abdelkébir Khatibi, *Correspondance ouverte*, Rabat, Ed. Marsam, 2005 ; traduit en italien, sous le titre : *Le Lettere, un scambio molto particolare*, Lecce, Italie, Zane editrice, 2006 ; traduit en anglais (USA), sous le titre : *Open Correspondance*, 2010, Nouvelle-Orléans, USA, UNO.

C'est une expérience de correspondance interdisciplinaire inédite dans la littérature maghrébine. Le besoin de ce genre de dialogue dans les sociétés en transition comme le Maroc est primordial, d'où l'intérêt d'analyser cet ouvrage³.

Il s'agira pour nous de cerner les caractéristiques d'un échange entre l'écrivain et chercheur marocain de renommée internationale Abdelkébir Khatibi, connu pour ses nombreux romans, ses recueils de poésie, ses pièces de théâtre et ses essais sur les sociétés arabo-islamiques, et Ghita El Khayat, médecin psychiatre et psychanalyste, auteure polyvalente ayant à son actif plus de 37 livres de différents genres : roman, essai, nouvelle et poésie.

Tout au long de 59 lettres échangées sur 4 années entre une femme et un homme au nom de l'amitié, au sein d'une société qui n'admet pas ce genre de relation entre les deux sexes tout en prétendant être moderne, les épistoliers s'attachent à alimenter leur amitié d'amour : « nous écrivons des lettres, et c'est beau de les continuer en toute liberté ; ces lettres sont déjà des traces qui font retour, tissent un lien affectueux entre nous. Elles construisent une image de la vie, étant elles-mêmes rythme et modulation » (89).

Dans ce sens, on verra comment les lettres des deux amoureux de l'écriture – motivés par un simple échange amical au départ – nous ont livré une véritable leçon interculturelle basée sur l'acceptation de l'Autre dans sa différence d'âge, de sexe, de convictions et de valeurs.

Nous étudierons en premier lieu la représentation dynamique de la relation d'amitié et de la philosophie de l'aimance afférente chez les épistoliers. Par « aimance » nous désignons un sentiment qui « ramasse en lui [...] [des résonances] du mot aimer, de l'amour et de l'amitié » (9).

Nous analyserons ensuite le discours du silence chez les deux écrivains. Nous verrons que la relation à l'Autre n'est pas synonyme de fusion. La présence de limites et de distance ne nuit aucunement à la complicité et au respect mutuel. Garder une part personnelle opaque et intraduisible est intrinsèque à tout véritable consensus interculturel.

Nous dégagerons enfin les propriétés de « la lettre » comme support littéraire d'un voyage intellectuel entre les cultures féminine et masculine des correspondants, conscients de leurs identités différentes au sein d'une société conservatrice et paradoxalement postmoderne. La lettre est pour ainsi dire le lieu de la destruction de certaines valeurs héritées des sociétés patriarcales et / ou capitalistes, telle l'hégémonie masculine. Il sera question également de la remise en cause des clichés sur le genre féminin par la société. En somme, *Correspondance ouverte* est une leçon d'amour pour

³ Pour les références au livre corpus *Correspondance ouverte*, nous ne donnerons désormais que le numéro de la page entre parenthèses pour éviter la répétition.

l'altérité « qui peut devenir création, idées, progrès et savoirs multiples du fait de son existence » (101).

I *L'amitié, un défi relevé par la correspondance entre un sociologue et une psychiatre*

I.1 *La lettre : un genre littéraire ancien qui ne fait pas l'unanimité*

La réflexion théorique sur l'écriture épistolaire concerne généralement des corpus littéraires datant des XVII^e et XVIII^e siècles et, malgré l'intérêt suscité par ce genre actuellement, le nombre des références critiques n'a pas augmenté.

L'intérêt pour l'écriture épistolaire littéraire remonte à l'Antiquité, au IV^e siècle av. J.-C., plus exactement. Platon et son disciple Aristote usaient de « la lettre » pour faire passer leurs idées philosophiques, avec la précision que ces écrits étaient des lettres ouvertes non acheminées à des destinataires concrets. « Dans la forme, *La Politique* d'Aristote est la réplique à la *République* de Platon. Aristote avait été l'élève de Platon à l'Académie et l'influence dont jouissait Platon contraignait Aristote à le suivre et à répondre à Platon dans la conception de son ouvrage⁴ ». Ce n'est qu'au cours du Moyen Âge, avec la correspondance amoureuse d'Abélard et Héloïse, que les lettres réelles ont été reconnues comme œuvres littéraires. Au XVII^e siècle, la lettre était considérée comme un genre mineur. Furetière la place au-dessous des sermons dans sa *Nouvelle allégorique ou Histoire des derniers troubles au royaume d'éloquence*⁵. Plus tard, Mme de Sévigné, Choderlos de Laclos, Voltaire, Kafka, Valéry et bien d'autres auteurs ont tenté de donner au genre épistolaire ses lettres de noblesse, mais le dédain vis-à-vis de ce genre littéraire persistait quand-même. Paul Léautaud⁶ trouve que la correspondance est « une pouillerie de la littérature », Jean-Marie Schaeffer⁷ et Jean-Paul Bronckart⁸ ne la recensent même pas dans

⁴ Christine Bierre, *Platon contre Aristote : la République contre l'oligarchie*, mardi 28 décembre 2004, <<https://solidariteetprogres.fr/documents-de-fond-7/culture/platon-aristote-republique-oligarchie.html>>, consulté le 15 août 2019.

⁵ Antoine Furetière, *Nouvelle allégorique ou Histoire des derniers troubles arrivés au royaume d'éloquence*, Genève, Librairie Droz, 1967, édition princeps 1658.

⁶ Catherine Rannoux, « Journal de guerre, journal du Météque », dans *Les Fictions du journal littéraire*, Paul Léautaud, Jean Malaquais, Renaud Camus, Genève, Droz, 2004, p. 117.

⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

⁸ Jean-Paul Bronckart ; Daniel Emile Bain ; Bernard Schneuwly ; Coline Davaud ; Auguste Pasquier *Le Fonctionnement des discours ; un modèle psychologique et une méthode d'analyse*,

leurs ouvrages. Ce n'est qu'avec Dominique Combe⁹ et Kate Hamburger¹⁰ que l'on commence à considérer le roman épistolaire comme un document historique au même titre que le journal intime d'une personne célèbre. Henri Coulet affirme, pour sa part, que la correspondance entre des particuliers entretient un rapport étroit avec la littérature épistolaire :

Les lettres véritablement écrites par des particuliers ne se distingueront pas des lettres de roman par leur style : le goût pour les lettres authentiques, croissant à partir de 1690 environ, n'a pas rendu plus naturelles les lettres de roman, et la correspondance de Madame de Sévigné, universellement admirée, dès qu'elle a été publiée, comme une merveille unique de naturel, n'a eu à peu près aucune influence stylistique sur les romanciers. Il suffit d'ôter les disparates, d'éliminer les digressions de façon à donner de l'unité à une lettre authentique, pour qu'elle puisse fort bien figurer dans un roman¹¹.

C'est dans cet esprit que nous avons choisi d'étudier *Correspondance ouverte*. Un échange entre des particuliers au départ, et que les épistoliers ont décidé de publier, six ans plus tard, pour vulgariser auprès des jeunes générations le concept de l'aimance et pour leur donner une leçon d'interculturalité, les invitant ainsi à se débarrasser des différents carcans sociétaux qui les ont confinés dans des positions radicales vis-à-vis du sexe opposé, et des idées préétablies que se font les hommes sur les femmes en général, et quand elles sont intellectuelles, en particulier.

I.2 *Présentation des deux épistoliers*

I.2.1 *Abdelkébir Khatibi*

Personne au Maroc n'ignore que Abdelkébir Khatibi est un auteur à plusieurs casquettes : romancier, sociologue, philosophe, essayiste et également critique d'art. Natif de Mazagan en 1938, il a grandi à El-Jadida et il s'est éteint en 2009 à Rabat. Pour expliquer son prénom « Abdelkébir » à ses lecteurs, non-musulmans, il avoue dans l'une de ses œuvres :

coll. « Actualités pédagogiques et psychologiques », Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1985.

⁹ Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992.

¹⁰ Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 1986, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Préface de Gérard Genette.

¹¹ Henri Coulet, « Le style imitatif dans les romans épistolaires », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1985, n°1, p. 10.

De ma naissance, je sauvegarde le rite sacré. On me mit un peu de miel sur la bouche, une goutte de citron sur les yeux, le premier acte pour libérer mon regard sur l'univers et le second pour vivifier mon esprit, mourir, vivre, mourir, vivre double à double, suis-je né aveugle contre moi-même ? Né le jour de l'Aïd el Kabîr, mon nom suggère un rite millénaire et il m'arrive, à l'occasion, d'imaginer le geste d'Abraham égorgeant son fils¹².

Le prénom Abdelkébir est attribué au Maroc à tout nouveau-né dont la date de naissance coïncide avec la période de la fête musulmane du sacrifice connue localement par l'appellation *Aïd el Kébir*¹³. Né sous le signe du rite musulman certes, Khatibi a très tôt pris conscience, j'allais dire de manière intuitive, de l'importance du dialogue interculturel. Il déclare dans ce sens :

J'appartiens à un pays magnifique qui est marginal. Il est de force vive, je lui dois ma naissance, mon nom, mon identité initiale, je lui dois mon histoire, sauf le récit de ma liberté d'esprit, celle d'avoir à inventer un espace et une relation de dialogue avec n'importe quel être venant vers moi¹⁴.

Liberté d'esprit et vision interculturelle du monde caractérisent Khatibi, honoré par plusieurs distinctions tant à l'échelle nationale (Chevalier de l'ordre du Trône en 1996, Grand Prix Atlas en 1997) qu'au niveau international (Grand Prix de l'Académie française 1994, Chevalier de l'ordre français des Arts et Lettres en 1997, Prix de l'Afrique méditerranéenne en 2003 et enfin Grand prix de poésie de la Société des Gens De Lettres en 2008). Dans toute son œuvre, il appelle à

Une relation de tolérance réalisée, un savoir-vivre ensemble, entre genres, sensibilités, pensées, religions, cultures diverses. « L'aimance » est l'autre nom que donne Khatibi à « fraternité », une utopie à inventer d'urgence, à une époque où poussent dru fanatisme et obscurantisme, deux effets atroces de ce traditionalisme que l'humaniste vomit, ainsi qu'il l'a écrit, en 1988, dans *Par-dessus l'épaule*, tant « il se nourrit de la haine de la vie, se

¹² Abdelkébir Khatibi, *La Mémoire tatouée*, Paris, Denoël, coll. « médianes », 1971, p. 9.

¹³ « id al-Adhâ, fête du sacrifice ou 'Id al-kabîr (grande fête) est célébrée le 10 dhû al-hijja, 12ième mois du calendrier hégirien, qui est aussi le point culminant du pèlerinage à La Mecque. Pour ceux qui n'accomplissent pas le pèlerinage, cette fête est marquée par une prière suivie par le sacrifice d'un animal ; pour ceux qui se trouvent à La Mecque, le sacrifice constitue le rite final du pèlerinage », <<http://icalendrier.fr/religion/fetes-musulmanes/aid-el-kebir>>, consulté le 6 avril 2020.

¹⁴ Abdelkébir Khatibi ; Marc Gontard, *Œuvres d'Abdelkébir Khatibi, Poésie de l'aimance*, tome 2, éditions de la différence, 2008.

dévorant lui-même. Et de siècle en siècle, il se renverse dans le monstrueux et la démonie¹⁵ ».

I.2.2 *Ghita El Khayat*

Ghita El Khayat est la deuxième épistolière. Native de Rabat en 1944, elle est surnommée par l'intelligentsia marocaine *la dame de fer*. Elle exerce le métier de psychiatre à Casablanca après de longues études de médecine entre Rabat, Casablanca et Paris. De plus, elle est anthropologue et écrivaine marocaine. Une date importante dans la vie de cette dame est celle du 15 février 1997 où elle perd dans de tragiques circonstances sa fille Aïni. La vie n'aura plus le même goût après ce terrible événement. Dans son livre *Le désenfancement*, Ghita peine à exorciser sa douleur par l'écriture.

Ce récit est le cri de douleur d'une mère éplorée, cruellement frappée par la perte de son enfant unique. Aïni, l'adolescente adorée, s'en est allée dans cette terre du Maroc qu'elle chérissait tant [...] Une lente descente aux enfers s'en suit. L'auteur a perdu ses repères, sa raison d'être et de vivre. Elle traîne, âme en peine, dans tous les endroits visités ou traversés par sa fille disparue. Pleurs, consolation, solitude, douleurs et intarissables larmes constitueront dès lors le lot quotidien d'une mère qui refuse, jusqu'au tréfonds de son âme, cette perte cruelle. La souffrance suinte à travers les lignes et les chapitres de ce récit poignant¹⁶.

L'épistolière est enseignante à INALCO – maison de recherche à Paris – et à l'université D'Annunzio à Chieti en Italie également. Elle a été présidente du Fonds d'aide à la production cinématographique et membre du jury du Festival du Film International de Marrakech. Endeuillée à vie, elle affirme dans l'une de ses interviews, en reprenant les propos de Cioran, que « chaque livre est un suicide différé »¹⁷.

La lecture de *Correspondance ouverte* donne au lecteur une impression mitigée. D'une part, les volets professionnel, interdisciplinaire et culturel

¹⁵ « Abdelkébir Khatibi, l'humaniste », *La Vie éco*, 23 mars 2009, <<https://www.lavieeco.com/culture/abdelkebir-khatibi-lhumaniste-13256/>>, consulté le 9 avril 2020.

¹⁶ « “Le désenfancement” de Rita El Khayat », *Le Matin*, 31 octobre 2002, <<https://lematin.ma/journal/2002/Le-desenfancement-de-Rita-El-Khayat/22097.html>>, consulté le 6 avril 2020. Voir aussi Rita El Khayat, *Le désenfancement*, Éditions Aïni Benna, 2002.

¹⁷ Yasmine Belmahi, Rita El Khayat, « Exposition 100 » par Nadia Larguet, <<http://www.100femmes.ma/fr/femme/ghita.el.khayat>>, consulté le 6 avril 2020.

prévalent sur l'amitié qui est le présupposé de cet échange. Et d'autre part, l'état d'aimance proclamée par Khatibi et confirmée par El Khayat n'est pas d'usage dans la société marocaine. Les lois qui régissent le monde masculin sont diamétralement opposées à celles de son homologue féminin, d'où l'intérêt d'étudier les compromis faits par les deux épistoliers pour mener à bien leur correspondance, « aimante » qui plus est, dans une société hostile à la mixité. Le rapport à l'Autre est plus ou moins fluide quand il est établi à titre collégial entre le sociologue et la psychiatre, et devient complexe, une fois qu'il est question des personnes Ghita et Abdelkébir.

1.3 *L'amitié entre les deux sexes, une relation impossible dans la société arabo-musulmane*

Entretenir une relation d'amitié entre un homme et une femme dans une société conservatrice baignant dans la civilisation islamique et réglementée par le système social patriarcal n'est pas une chose courante. Le *Saint Coran* – texte sacré des musulmans – précise qu'une femme ne doit pas être trop complaisante avec un homme pour éviter d'éveiller son désir. En témoigne le verset coranique suivant : « Ne soyez pas trop complaisante dans votre langage, afin que celui dont le cœur est malade [l'hypocrite] ne vous convoite pas. Et tenez un langage décent¹⁸ ».

Les préceptes du prophète Mohammed (Prières et salut soient sur lui¹⁹) sont dans le même ordre d'idées. Ainsi, dans un de ses Hadiths, il explique à ses compagnons que dès qu'une femme et un homme se retrouvent seuls dans n'importe quelle circonstance, l'esprit du malin est le troisième présent de ce groupe : « Il n'y a pas un homme qui ne s'isole avec une femme sans que le chaytân [satan] soit le troisième d'entre eux²⁰ ».

Certains donneront le contre-exemple de la correspondance amoureuse entre la poétesse libanaise May Ziadah et le grand poète Gibrane Khalil Gibrane. Leur couple a duré 19 ans jusqu'à la mort du poète, mais les deux amoureux ne se sont jamais trouvés en présence l'un de l'autre. Leur relation est restée prisonnière de l'écriture : quand dire n'est pas faire !

¹⁸ *Le Saint Coran*, Sourate al-Ahzab 33 ; verset 32, <<https://www.coran-francais.com/arabe/>>, consulté le 22 juillet 2019.

¹⁹ Une expression pour glorifier le prophète Mohammed utilisée systématiquement par les musulmans à chaque fois qu'ils en parlent ou qu'ils entendent parler de lui.

²⁰ « Sahih At-Tirmidhi », *Bibliothèque islamique*, <<http://bibliotheque-islamique.fr/hadith/sahih-at-tirmidhi/>>, consulté le 7 avril 2020.

Le rapport qui lie les deux épistoliers marocains ne relève pas de l'amour, mais de l'amitié et les deux écrivains aspirent à ce qu'il provienne de « l'aimance », un concept édifié et théorisé par Abdelkébir Khatibi dans son ouvrage *Le livre de l'Aimance*.

J'appelle aimance cette langue d'amour qui affirme une affinité plus active entre les êtres, qui puisse donner forme à leur affection mutuelle et à ses paradoxes. Je suis convaincu qu'une telle affinité est à même de libérer entre les partenaires un certain espace inhibé de jouissance. Un lieu de passage et de tolérance, un savoir vivre ensemble entre genres, sensibilités et cultures diverses²¹.

Cette définition est reprise dans le Préliminaire (5) de *Correspondance ouverte*, signé Khatibi, pour contextualiser son échange épistolier avec El Khayat et clarifier au lecteur la relation qui le lie avec la psychiatre. Il ressort de cet ouvrage de Khatibi sur « l'Aimance » une pensée dialectique de l'inter et de l'altérité. Le sociologue y analyse les rapports humains entre soi et le monde par des approches à la fois réflexive et interculturelle.

Tout au long des 59 lettres de la présente correspondance, force est de constater que nous avons affaire à deux intellectuels de haut niveau qui échangent des points de vue sur des sujets qui les préoccupent dans le cadre d'un respect mutuel teinté d'une affection fraternelle. Cela dit, du point de vue musulman, le texte sacré et l'exégèse n'excluent personne : les amitiés mixtes sont prohibées. La société marocaine continue de perpétuer l'esprit de ces préceptes religieux ne serait-ce qu'inconsciemment. Quoi de plus normal en Occident, qu'un homme se confie à son amie à propos de ses exploits ou déboires amoureux et vice-versa ? Dans les sociétés orientales musulmanes, au Maroc du moins, les échanges mixtes sont mal vus par la majorité. Cela étant, les affaires amoureuses ou sexuelles, les confidences également de l'un comme de l'autre épistolier ne trouvent aucune place dans *Correspondance ouverte*. Une part d'opacité est nécessaire, des blancs, des ellipses s'imposent. Les sujets abordés par les deux collègues se limitent à certaines questions d'ordre intellectuel. Il semble difficile donc d'établir des liens d'aimance entre deux personnes adultes de sexes différents dans une société écrasée par le poids des traditions.

Voici quelques exemples de sujets multidisciplinaires (philosophiques, littéraires, théologiques, politiques, artistiques ...) abordés par les épistoliers dans *Correspondance ouverte*, qui informent le lecteur de la panoplie

²¹ Abdelkébir Khatibi, « Protocole », dans *Le Livre de l'Aimance*, Editions Marsam, coll. « OFFRANDES », Rabat, 1995, p. 5.

des thèmes traités, avec une prédilection chez les deux pour l'étude des rapports humains, qui du point de vue sociologique, et qui du point de vue psychanalytique, interdisciplinarité oblige :

- Philosophiques : la conception des Arabes du temps et de l'espace (Lettre 5), la solitude comme fin de toute croyance (Lettre 34), les notions de temps et de lieux que Ghita appelle « espaces géographiques mentaux, environnementaux, intérieurs et profonds » (Lettre 9), l'intérêt de l'écriture comme le lieu où exorciser ses craintes et matérialiser ses désespoirs. Tout n'est pas rose dans la société d'un point de vue féminin (Lettre 37), les penseurs engagés Simone Weil, Rosa Luxembourg, Angela Davis, Alexandra Kollontai, Régis Debray et Albert Jacquard (Lettre 45).
- Littéraires : poètes et philosophes qui ont théorisé l'amour, l'amitié et la réconciliation (Lettre 3), lecture critique du livre *Sept jardins* de Ghita El Khayat par Khatibi, une occasion pour discuter des genres littéraires et du statut du lecteur et de l'écrivain défini comme un initiateur à l'art de vivre (Lettre 4), définition du genre épistolaire par El Khayat, (Lettre 9), définition du personnage comme une position dans un récit, une posture, un nœud entre les mots (Lettre 58), émission de Ghita sur *La Mémoire tatouée* de Khatibi (Lettre 45), publication imminente d'un ouvrage de Khatibi, *L'Alternance et les partis politiques* (Lettre 48).
- Psychanalytiques : lectures de Ghita en psychanalyse, Freud et Lacan (Lettre 47).
- Sociologiques : un colloque organisé à Princetown University sur « la société civile au Maroc », des questions en rapport avec l'islamisme, le colonat, l'avenir du Maghreb et la *désintification*²² (Lettre 8 bis).
- Religieux : l'amitié entre les deux sexes comme impossibilité à vaincre (Lettre 1), la sourate « Ar Rahman » du *Coran* (Lettre 31).
- Politiques : les positions politiques rigoureuses de Pablo Neruda et de Václav Havel (Lettre 45), l'avènement du gouvernement de l'Alternance et le rôle des partis politiques au Maroc (Lettre 44).

²² Concept édifié par Khatibi, qui signifie dans le contexte : le choix de la violence prôné par les Algériens comme moyen d'expression politique et de la passion. Le sociologue trouve que ce peuple a perdu ses repères identitaires, sociaux et culturels suite à la colonisation française mais il n'arrive toujours pas à expliquer la fureur sanguinaire qui anime ce dernier.

- Sociaux : inégalités et dissymétrie entre les deux sexes (Lettre 2), contextualisation et limites de la relation entre l'amitié et l'amour, autrement dit « l'aimance » (Lettre 3).
- Artistiques : art contemporain européen, action-painting, free-jazz, calligraphie classique arabe et celle japonaise (Lettre 6), l'œuvre du peintre marocain Cherkaoui (Lettre 8), le jazz en compagnie du quintet de J.J. Johnson (Lettre 8 bis), édition du livre de photographies *Arrêt sur images* sur le Maroc entre 1900 et 1950 de Sijilmassi (Lettre 28), hymne à la calligraphie asiatique (Lettres 28-29).

La sphère personnelle des deux épistoliers est moins abordée dans *Correspondance ouverte*, néanmoins quelques moments d'amitié sont visibles dans les rares visites de courtoisie entre les deux personnes, l'échange des vœux à l'occasion de fêtes ou anniversaires, le partage des moments de bonheur ou de deuil. L'affinité est notable dans les exemples suivants :

- Souhaiter un joyeux anniversaire (Lettre 5), évoquer des souvenirs de voyage ou des études (Lettre 6), parler de ses origines andalouses (Lettre 9), informer d'un voyage en Israël (Lettre 27), se confier sur la maladie, « un lumbago récidivant » (Lettre 31), partage de joie et d'admiration de son ami pour son obtention du prix Atlas (Lettre 31), informer de la perte d'un ami de Ghita, un musicien : Jacques Perrin (Lettre 33), visite de Ghita à Abdelkébir dans son appartement près de la gare centrale de Rabat pour retravailler une émission télévisée (Lettre 45), la perte du petit frère de Abdelkébir prénommé Abdelwahab à l'âge de 3-4 ans (Lettre 46), visite d'Abdelkébir à Ghita, chez elle, après la mort de sa fille Aini (Lettre 47).

Correspondance ouverte est certes une correspondance personnelle, proclamée comme telle par les épistoliers, dans le sens où les deux collègues ont choisi de s'écrire, à partir de 1995, loin des contraintes de la publication. Nonobstant, nous ne remarquons pas de signes d'intimité qui permettraient aux deux correspondants de s'autoriser des traits d'esprit ou des moments de rigolade. C'est plutôt une correspondance personnelle assez sérieuse où les personnes citées sont généralement des personnages historiques, des écrivains, des penseurs, des journalistes, des philosophes et des médecins, à quelques exceptions près : la double disparition et d'Aini la fille de Ghita et du petit frère de Khatibi. La vie intellectuelle des deux

épistoliers a-t-elle été submergée par le flux de connaissances au point qu'il ne leur reste plus d'espace intime ?

En effet, les deux collègues partagent plusieurs références culturelles en rapport avec leurs centres d'intérêt professionnels. Tous les deux, faut-il le rappeler, sont essayistes, romanciers, poètes en sus de leurs disciplines de spécialité. Par contre, l'aimance qui les anime est d'obédience interculturelle. Les mondes féminin et masculin au Maroc sont diamétralement opposés tant au niveau des droits qu'au niveau des devoirs. Ces univers diagéniques obéissent dans l'imaginaire collectif marocain au dicton *deux poids, deux mesures*. La culture est le point d'intersection entre les deux épistoliers où les compromis peuvent avoir lieu, où Ghita cesse d'être une femme (avec tous les préjugés y afférant) et où Abdelkébir cesse d'être un homme (censé ne pas discuter avec une femme avec le statut de pair). L'interculturalité transparaît dans les efforts draconiens de chacun des deux épistoliers à accepter les idées de l'Autre, à tolérer sa différence et à respecter sa vision du monde, dans un milieu hostile à ce type de rapports.

Le volet intellectuel est un terrain pour nourrir le sentiment de l'aimance et favoriser l'interculturalité. Les trains de vie et d'El Khayat et de Khatibi sont rythmés par les lectures (ils se lisent et échangent leurs points de vue sur les livres des autres), les rencontres professionnelles (avec les journalistes, les écrivains et les médecins) et les voyages : Abdelkébir écrit depuis Rabat (5, 9, 16, 21, 28, 35, 40, 44, 48, 57, 62, 65, 70, 74, 78, 82, 86, 89, 98, 103, 108, 112, 117, 122, 130, 137, 141), New York (30), Strasbourg (52), Harhoura (85), Paris Maison Suger (94), et Ghita depuis Casablanca (8, 15, 27, 32, 42, 50, 54, 64, 67, 76, 81, 83, 91, 96, 100, 105, 114, 119, 124, 132, 139, 144), Paris (46, 59, 87, 128), depuis l'Hôpital Armand Trousseau Service de Médecine Nucléaire (47) et de l'Hôpital Robert Debré (47). Leurs connaissances en commun sont des couples amoureux célèbres comme Samson et Dalila, Majnoun et Leyla, Jamil et Bouthaina, Khouttayr et Azza, des philosophes tels que Montesquieu, Ibn Hazm, Nietzsche, Kafka, des poètes comme Nasser Khémir, Imrou Al Qaïs, Rimbaud ou encore des courtisanes, telle Ninon Lenclos. Enfin la ville de Paris pour laquelle les deux épistoliers éprouvent beaucoup d'amour sans jamais y être allés ensemble, précise Ghita El Khayat à Abdélkébir Khatibi :

Tu parlais de Paris avec effusion et j'ai l'impression d'un partage merveilleux de cette effusion avec toi pour un lieu que nous n'avons jamais vu ensemble ! Tout se passe comme si Paris était un objet d'amour et que toi

et moi nous l'aimions d'un véritable amour mais que ton amour et le mien n'ont en commun que l'idée de Paris. (24)

Après cette description affectueuse du sentiment en commun éprouvé pour la ville de Paris dans la Lettre 7, le lecteur s'attend à ce que la correspondance prenne un nouveau tournant, à une invitation au voyage par Khatibi ou à des aveux d'amour par Ghita. Il n'en est rien, Khatibi répond dans la Lettre 8 avec beaucoup de réserve : il informe Ghita de la tenue d'une exposition d'un peintre à Paris. Il lui déclare qu'il a appris par la presse qu'elle a publié un livre sur les prénoms arabes et enfin il lui signale qu'il projette de voyager aux États-Unis.

Il en ressort, dans *Correspondance ouverte*, une forme inédite de la relation mixte alimentée d'amitié et d'amour courtois, loin des troubles sentimentaux et psychologiques du désir sexuel. C'est la manifestation du sentiment d'aimance conceptualisé par Khatibi²³ et illustrée par son échange épistolier avec El Khayat.

II *Plus que l'amitié, l'aimance des deux épistoliers*

L'aimance est un terme récurrent dans cette correspondance. Dans la Lettre 2, Khatibi rappelle que le mot « aimance » n'est pas de son invention mais qu'il a le mérite de le mettre au goût du jour. Plus qu'un mot, « aimance » est une langue spéciale réservée aux personnes liées par de l'amitié et de l'affection.

Cela étant, l'aimance est la notion clé autour de laquelle s'engage l'échange des deux épistoliers. Le concept d'aimance est développé tout au long de *Correspondance ouverte* tantôt par Khatibi tantôt par El Khayat. Une correspondance qualifiée dans le titre « d'ouverte » vu que les deux épistoliers s'ouvrent l'un à l'autre dans un rapport amical et aimant. À ce propos, il est à noter qu'ils se donnent le nom d'« ami » / « amie » ou utilisent leurs prénoms respectifs « Ghita » et « Abdelkébir » dans la majorité des lettres. Le tutoiement est également de mise dans toutes les lettres et ce, dès la première, ce qui laisse entendre que les épistoliers étaient déjà amis avant de commencer cette correspondance. Une amitié sincère, gratuite et surtout désintéressée comme le veut Ghita, qui s'indigne dans

²³ Abdelkébir Khatibi, *Le livre de l'aimance : proses artistiques*, éditions Marsam, Rabat, 1995 ; Abdelkébir Khatibi, *Aimance*, éditions Al Manar, Rabat, 2003.

la Lettre 3 de l'acception de l'amitié chez Montesquieu pour qui « c'est un contrat par lequel nous nous engageons à rendre de petits services à quelqu'un, afin qu'il nous rende de grands²⁴ ». En psychiatre, elle réagit aux propos « odieux », désobligeants et réducteurs de Montesquieu, puisqu'ils attribuent à un sentiment noble comme l'amitié un caractère utilitaire, celui de se rendre service mutuellement. L'amitié pour El Khayat n'est pas une relation où l'on doit absolument gagner quelque chose. Pour elle, « c'est un beau pari pour l'avenir » (11). Elle lui préfère « l'aimance » qu'elle discute dans la Lettre 3. Ghita pense que l'aimance est un sentiment, ou une attitude où l'aspect matériel est évacué. Elle affirme dans ce sens qu'une relation noble et désintéressée n'obéit pas à la logique de l'offrande : « prendre et donner est le partage souvent inique des relations affectives entre les êtres et le mérite de l'amour courtois est celui, ô combien appréciable, d'avoir à éviter d'affronter ce qu'il y a de plus cru dans l'offrande et le recevoir » (11).

En s'inscrivant dans la lignée de penseurs, poètes et essayistes qui furent de grands aimants ayant cru dans les vertus de l'amour, comme la courtisane Ninon Lenclos, qui donnait la priorité à ses amis sur ses amants, la psychiatre s'interroge sur la possibilité de rapprocher la notion d'aimance de celle de « Al Mawadda », dans la Lettre 5. Elle donne l'exemple du sentiment particulier et inexplicable qui permet, par exemple, à un couple marié de continuer à vivre ensemble même après l'épuisement du désir physique et en dehors de l'habitude ou des intérêts matériels. Elle précise que l'aimance procure des sensations positives comme la déférence, la constance et le respect, bref un sentiment d'estime envers une femme, par opposition à l'amour charnel, qui lui, ne peut s'élever à un tel stade sur l'échelle des sentiments. L'échange « diagénique²⁵ » permet-il à cette correspondance de générer un dialogue interculturel ?

²⁴ Charles-Louis de Secondat Montesquieu, *Pensées et fragments inédits de Montesquieu* [édition 1899-1901] cité par Ghita Khayat dans *Correspondance ouverte*, p. 11.

²⁵ Emprunté du concept « variation diagénique » propre à la sociolinguistique qui signifie la variation d'une langue à l'intérieur d'un groupe selon le genre (le sexe du locuteur).

III *La correspondance, un choix esthétique au service de l'interculturel*

III.1 *La correspondance, un moyen de communication et d'ouverture sur l'Autre*

Comme le dit Cioran, « la lettre, conversation avec un absent, représente un événement majeur de la solitude²⁶ ». D'après lui, le destinataire écrit certes dans un état d'esseulement ce qu'il désire communiquer à son destinataire, mais c'est l'écriture en soi qui constitue un événement. La même question taraude Vaumorière²⁷, celle de savoir si le destinataire serait en mesure de dire de vive voix à son interlocuteur tout ce qu'il écrit à son correspondant, s'il en avait la possibilité, ou bien s'il n'aurait pas le courage de le faire. Ce dernier en conclut que « nous envoyons [une lettre] à une personne absente pour lui faire savoir ce que nous lui dirions si nous étions en état de lui parler²⁸ ». Autrement dit, les épistoliers ne sont pas en mesure de dire oralement ce qu'ils écrivent. Ghita El Khayat, pour sa part, trouve que la correspondance est « un exercice périlleux et à nul autre comparable car il peut devenir définitif comme un besoin d'un autre, là-bas, qui correspond à quelque chose de si privé et de si commun en l'un²⁹ ». Elle souligne également que peu d'écrivains contemporains s'y adonnent et elle en rend responsable l'invasion des foyers par Internet. L'épistolière ne manque pas de donner des exemples d'écrivains célèbres qui ont pratiqué la correspondance réelle ou fictive durant les siècles précédents : Mme de Sévigné au XVII^e siècle, Choderlos de Laclos au XVIII^e, Kafka au XX^e siècle. Elle parle aussi du film franco-belge-italien sorti en 1994, *Le Facteur (Il Postino)*, réalisé par Michael Radford et adapté du roman *Une ardente patience* d'Antonio Skarmeta, qui a pour objet, entre autres, la correspondance que reçoit Pablo Neruda, immense poète et politicien en exil.

Khatibi, pour sa part, se demande dans la Lettre 2 quel rôle peut jouer un projet épistolaire en dehors de l'exorcisme des maux et finit par dire que c'est « un beau pari », « un cheminement » pour aller de l'avant. Il se rend compte, dans la Lettre 58, que la correspondance participe de la consolidation de l'affinité avec Ghita et cultive l'aimance tant souhaitée,

²⁶ Emile Michel Cioran, « Manie épistolaire », *La Nouvelle Revue française*, art. cit.

²⁷ Pierre Ortigue de Vaumorière (1610-1693).

²⁸ Pierre Ortigue de Vaumorière, *Lettres sur toutes sortes de sujets avec des avis sur la manière de savoir les écrire*, Tome 2, Livre Hachette, BNF, 2017, édition princeps 1690, p. 10.

²⁹ Lettre 9, p. 34.

en s'exclamant « l'écriture n'est-elle pas l'affinité active de cette correspondance ! Son centre de gravité ! » (142). Naître à deux dans le dialogue est ce à quoi aspirent les deux épistoliers.

La lettre réelle comme fictive, toutes deux respectent les principes narratifs et circonscrivent les événements relatés dans une vision du monde propre à chaque épistolier, permettant ainsi aux deux interlocuteurs de révéler une partie de leur identité sans pour autant se dévoiler au complet³⁰.

Le rapport dialectique entre réalité et fiction engendre une identité narrative bâtie sur les deux concepts de « memeté » et « ipseité » que Ricœur avait introduits dans son ouvrage, *Temps et récit*³¹. Ricœur y affirme que « soi-même comme un autre suggère d'entrée de jeu que l'ipseité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre³² ». Autrement dit, par « memeté » Ricœur signifie la sédimentation de qualités personnelles d'un individu sur le long terme, ses habitudes, ses centres d'intérêt, ses goûts et préférences qui permettent de définir son caractère et par là, l'identifier. Par « ipseité », Ricœur cible un autre niveau de l'identité personnelle : les implications passagères et non constantes. Dans cette optique, l'identité de Khatibi serait, selon les concepts de Ricœur susmentionnés, bipolaire : celle de Abdelkébir, l'homme arabo-musulman tenu de respecter les traditions ancestrales et le sociologue Khatibi, imbibé de culture et de philosophie occidentales, ouvert à la mixité. L'intérêt de « l'aimance » édifée par le sociologue Khatibi est de faire passer certaines valeurs de l'*ipse*³³ à l'idem comme l'acceptation de l'Autre sexe dans sa sphère personnelle ou professionnelle sans préjugés ni stéréotypisation, et de manière constante, jusqu'à ce que cela soit intrinsèque à sa personnalité.

D'après le psychologue américain Bruner « nous représentons notre vie (à nous-même et aux autres) sous forme de narration. [...] La narration revêt sans doute une grande importance, tant pour la cohésion d'une culture que pour la structuration d'une vie individuelle³⁴ ». Le récit à la première personne, la correspondance en particulier, convient pour parler

³⁰ Henri Coulet, « Le style imitatif dans les romans épistolaires », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1985, *op. cit.*

³¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Editions du Seuil, (trois tomes), Paris, 1983-1985.

³² Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 14.

³³ *Ego ipse* en latin signifie moi-même.

³⁴ Jérôme Seymour Bruner, *La Cultura dell'educazione*, Milan, Feltrinelli, 1997, p. 53.

de soi-même et de l'ipséité³⁵ dans le sens de se connaître soi-même pour être apte à connaître l'Autre. Et pour appréhender autrui, il est nécessaire d'être doté de la compétence interculturelle.

La compétence interculturelle et la communication interculturelle, mettent l'accent [...] sur l'interaction, c'est-à-dire le processus d'échanges qui permet aux deux interlocuteurs de s'influencer réciproquement, de se métisser mutuellement, et aussi sur l'intersubjectivité. L'interculturel sollicite deux Sujets. Il s'agit désormais de reconnaître à l'Autre son statut de Sujet, en acceptant la réciprocité éventuelle de son regard « chosifiant »³⁶.

La compétence interculturelle est nécessaire pour mener à bien l'interaction, d'autant plus qu'elle se fait dans un contexte qui lui est défavorable. Les épistoliers démontrent leur capacité à créer un espace sain et propice à l'échange via la correspondance. La lettre devient alors une charnière entre des univers traditionnellement séparés. Elle arrive à dégager les obstacles qui interdisent aux deux sexes de dialoguer sans être taxés d'indécence, provoquant ainsi une remise en cause identitaire qui leur fait prendre conscience de la fragilité des frontières entre leurs mondes respectifs.

Les épistoliers partagent leurs informations personnelles. Ghita informe indirectement Abdelkébir du lieu où elle se trouve, des voyages qu'elle compte faire, des hôpitaux qu'elle fréquente, de ses états d'âme (allégresse / jovialité / affliction ...) et vice versa. Les caractéristiques de la personnalité de l'un mettent en exergue celles de l'autre à travers une série de comparaisons qu'opèrent et les épistoliers d'eux-mêmes et les lecteurs de ces derniers. Ces différentes opérations aident le lecteur à se faire une idée sur le mode de pensée des deux épistoliers et lui permettent de les considérer comme des modèles. Dans la Lettre 35 par exemple, Ghita se compare à « l'un des plus grands médecins de ce siècle Alexandre Minkowski [et trouve qu'] il y a un gap entre sa pensée et la [sienne]. Il est dans l'accident, [elle] dans la maladie, lui actif et américanisé, [elle], passive et idéique, c'est-à-dire fausement française » (88). L'aveu de ses propres défauts, l'introspection, associés au franc-parler des deux correspondants favorisent l'identification du lecteur aux deux épistoliers et les érigent en modèles sociétaux.

Certes, les stéréotypes culturels constituent un passage obligé vers la compréhension de l'altérité, cependant le niveau scientifique des deux

³⁵ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op. cit.

³⁶ Françoise Chambeau, « Interculturel : perspective historique », *Referencias / Ressources*, n°2, 1997, p. 13.

écrivains habitués aux exigences de la validation empirique leur permet une flexibilité quant aux habituels préjugés sociaux concernant les sexes, ce que Bacon appelle les *idola mentis*³⁷, des illusions de l'esprit qui empêchent les personnes d'accéder à la vérité. Ghita et Abdelkébir reconnaissent réciproquement leur statut scientifique en s'entre-lisant. Ils s'apprécient et c'est entre un sociologue et une psychiatre qu'ils échangent quelques remarques : « Je reviendrai à ton livre *Les Sept jardins* un autre jour, quand je l'aurai lu entièrement » (10) ; « Tu me parlais des *Sept jardins* : j'espère avoir ton avis sur les nouvelles les plus obscures et les plus atroces » (15) ; « Tes lettres me touchent et m'enrichissent » (17) ; « J'aime ce que tu as écrit sur le temps, la pluie, la saison » (24) ; « Je suis très heureuse de ton prix Atlas : si je ne te l'ai dit, je te le redis » (31).

Au niveau de la forme, les deux écrivains de *Correspondance ouverte* respectent tantôt la forme de la lettre canonique (ville et date, formule d'interpellation, texte, formule de politesse et signature) et tantôt, ils empruntent la forme du journal intime avec la présence de deux ou trois dates à quelques jours d'intervalle pour signifier que la lettre a été rédigée par étapes. Ainsi en va-t-il de la Lettre 6, adressée à Ghita, écrite en quatre temps (le 27 février 1996, le 4 mars, le 11 mars et toujours le 11 mars), de la Lettre 49 adressée à Abdelkébir en deux temps (le 25 octobre 1998 et le 2 novembre 1998), de la Lettre 52 pour Ghita (écrite le 17 janvier et envoyée le 4 février), de la Lettre 53 signalant deux dates dès l'abord (Paris, 28/2 et 9/3/99) et précisant dans le post scriptum : « cette lettre ne pourra être postée de Paris : je dois vérifier à Casablanca si ta boîte postale est le 648 ou 746 ? Jeu de chiffres et de positions », de la Lettre 56 qui signale le lieu du destinataire Rabat avec l'ancienne appellation almohade et donne une double datation : celle du calendrier grégorien et celle du calendrier musulman de l'hégire (Rabat et Fath, le 21 juillet 1999 / le 7 Rabia athani 1420). Enfin, de la Lettre 8, rédigée en double : la première à Rabat, le 10 avril 1996 et la seconde à New York, le 2 mai 1996, alors que la Lettre 27, elle, est co-écrite sans mention ni de date ni de lieu. Les lettres sont donc envoyées depuis des villes, des pays voire des continents différents. Le voyage vers d'autres lieux participe de la prédisposition à l'ouverture sur l'Autre que les épistoliers ne cessent de cultiver.

La lettre est donc un moyen pour s'ouvrir sur autrui, pour partager avec lui ses lectures personnelles, ses voyages, ses hantises et ses douleurs. Le destinataire apprend à connaître en profondeur son interlocuteur et à l'estimer même si le destinataire ne partage pas avec lui tous les détails

³⁷ « Idoles de l'esprit » que Francis Bacon a développé dans *Novum Organum* publié en 1620.

de sa vie. 59 lettres échangées sur quatre ans ne peuvent pas reprendre l'intégralité des événements vécus par les deux épistoliers (la relation entretenue entre Abdelkébir et ses autres amis Roland Barthes, Jean Genet, Mohammed Choukri, Jacques Derrida, de Jacques Hassoun, Lucy Mc Neere, n'a pas été soulevée dans *Correspondance ouverte*).

Khatibi tend une main aimante à El Khayat dans une lettre extradiégétique³⁸ et Ghita accepte de la tenir virtuellement via l'écriture dès la Lettre 1, comme en témoignent ces premières lignes de *Correspondance ouverte* : « il me parvient que l'idée t'a effleuré puis s'est imposée à toi de me faire rentrer à deux, dans le discours de l'Aimance [...] J'accepte évidemment ce ressac après de multiples déserrances dans les déserts tellement fréquentés de la haine » (7). Pour rappel, Ghita avoue à la fin de Lettre 33 : « nous nous connaissons depuis vingt-cinq ans. Mon affection, des temps lointains ! » (84). L'invitation à l'aimance acceptée par Ghita dès l'orée du livre donne au lecteur le programme, j'allais dire narratif – vu que leur échange épistolaire concourt en filigrane à une évolution de leurs sentiments – de cette correspondance et l'inscrit par la même occasion dans l'ouverture sur l'Autre. Les épistoliers sont de plus en plus attentifs à leurs différences et ils s'emploient, en s'entre-écrivant et en s'entre-lisant, à les surmonter. Une ouverture proclamée déjà dans le titre de l'ouvrage, n'est-ce pas là un signe avant-coureur pour conforter notre thèse ? Ouverture d'esprit mais aussi prise en compte des différences avec l'autre.

La Lettre 1 est très importante dans la mesure où elle nous informe, non seulement sur l'instigateur de cette correspondance originale, mais aussi sur le défi qu'elle lance à l'interdit qui pèse, dans la société arabo-musulmane, sur l'amitié entre hommes et femmes. Ainsi El Khayat remercie Khatibi pour sa merveilleuse pensée et accepte explicitement le *challenge* :

Tu as l'idée étrange et insondable, délicieuse et rare de cet échange entre toi, homme marocain – et moi – femme marocaine – qui serait le pont entre toutes les impossibilités et toutes les possibilités qui relient les hommes et les femmes. N'ayant vécu que d'impossibilités, nous regarderons alors au-delà des miroirs pour vaincre peur et méfiance. (8)

Ghita relève donc le défi de l'écriture lancé par Abdelkébir et « envisage d'aller au-delà de sa pudeur habituelle pour expérimenter la possibilité d'une libération personnelle par l'écriture³⁹ ».

³⁸ Qui n'a pas été retenue pour la publication. On le comprend par le contexte.

³⁹ Anna Zoppellari, « Rita El Khayat, une écrivaine de l'intime et du social », *Il Tolomeo*, Vol. 20, Décembre 2018, e-ISSN 2499-5975, Università degli Studi di Trieste, Italia.

III.2 *La correspondance interculturelle, un moyen d'atténuer l'hégémonie masculine*

La séparation « diatopique » entre l'espace féminin et le monde masculin est le propre de la majorité des écrivains maghrébins qui insistent sur le sentiment de dualité qui caractérise leurs vies et les comportements ambivalents y afférents.

Abdelkébir enfant a été initié au monde féminin, comme tout enfant de son âge, grâce à sa mère. La maison familiale, les sorties chez les voisines, les amies, la couturière, le bain sont autant d'occasions pour le petit garçon maghrébin d'approcher cet univers à la fois magique et différent de l'espace masculin.

Le rapport à l'espace viril ne se construit pas par les sentiments. Le père n'étant pas impliqué dans l'éducation quotidienne des enfants dans presque tous les foyers maghrébins, la relation avec lui est plutôt sérieuse et raisonnable. L'école coranique, dite *msid*, est le premier espace où le père emmène son fils et, vu que l'apprentissage implique la manière forte (à coups de bâton), l'enfant en garde des séquelles toute sa vie. À partir de l'âge de sept ans, le père se charge d'accompagner son fils à la mosquée pour l'initier au devoir religieux mais aussi pour être sûr qu'il va l'accomplir.

L'éducation fait donc que l'enfant mâle maghrébin est généralement très attaché à sa mère, qui représente pour lui tous les sentiments positifs : amour, amitié, douceur, générosité, complicité et bien d'autres, mais il se trouve obligé d'adopter l'attitude paternelle, une fois adulte, pour s'affirmer en tant qu'homme. La virilité devient alors synonyme d'austérité avec les proches et elle implique le choix des sanctions idoines en cas de comportements inappropriés de l'épouse et des enfants.

Le thème de la différence est abondamment traité dans la littérature maghrébine ; les écrivains s'ingénient à caricaturer l'attitude glaciale du père et lui attribuent généralement le profil du bourreau tout en s'apitoyant sur le sort des mères victimes de l'autorité de l'époux.

Ces archétypes comportementaux opposés impriment dans l'esprit de l'enfant maghrébin l'idée de la différence de l'homme et de la femme. Ce sont deux univers régis par des lois sur mesure : ce qui est intolérable pour une femme peut être digne d'estime pour un homme.

Cela étant, la correspondance entre deux personnes adultes de sexes différents peut apparaître comme un acte de résistance à l'omnipotence

<<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/il-tolomeo/2018/20/art-10.14277-Tol-2499-5975-2018-20-003.pdf>>, consulté le 10 avril 2020.

patriarcale et d'affirmation féminine. Vue de l'extérieur par des étrangers, *Correspondance ouverte* n'est rien de plus qu'un échange épistolaire entre deux personnes de sexes différents que leur curriculum vitae apparente et distingue à la fois. Or, un travail sur soi a été nécessaire pour que les épistoliers s'acceptent comme partenaires égaux ayant le droit d'exprimer leurs visions du monde respectives. El Khayat confie dans son essai *Métissages culturels* que la réflexion et le travail intellectuel rapprochent les êtres différents et leur créent un terrain d'entente.

On voit que nos Métissages personnels sont très complexes et que cette série de choses différentes qui s'annihilent dans notre humanité, qui gomme jusqu'à nos sexes, pour ne laisser que deux êtres humains l'un en face de l'autre, deux individus plongés dans le mystère de leurs hétérogénéités et de leurs différences qui ne les ont menés qu'à leurs ressemblances, à savoir la richesse de ce que l'Italie et la Belgique, la France et le Maroc, le Maghreb et l'Europe occidentale, les civilisations méditerranéennes, arabes, musulmanes, chrétiennes, africaines, latines et laïques, religieuses et profanes, ont imprimé sur les êtres des deux auteurs et qui, au lieu de les rendre étrangers et « méconnaissables » l'un à l'autre, les ont rapprochés et réunis sur le terrain de la réflexion et de la création.⁴⁰

La question du genre est également soulevée dans cette correspondance non dans un esprit de revendication féministe, mais dans un esprit de refus du dénigrement de la femme, implicite dans la culture marocaine. El Khayat parle de « haine, des *misunderstandings*, des corps à corps d'une pensée échevelée et livide » (7), Khatibi quant à lui « pense en termes de dissymétrie tous ces états, ces malentendus en quelque sorte obligatoires entre hommes et femmes » (10) et impute l'hégémonie masculine à la société marocaine elle-même où les hommes marchent comme des êtres dissimulés par des masques imposés par la société et par la loi. Il affirme dans la Lettre 2 qu'« il faut faire avec, en toute occasion » (10) dans le sens où l'homme est obligé de s'adapter à son contexte. El Khayat trouve, elle, que le dénigrement de la femme au profit de l'homme résulte de la soumission inculquée par la famille, par l'école et par la société dans un mouvement cyclique : « la culture n'est rien d'autre qu'un vaste système de communication dont le code inconscient est la somme des modèles culturels qui ne cessent de régir, de façonner et de modeler les comportements

⁴⁰ Ghita El Khayat-Bennai, Alain Goussot, *Métissages culturels*, Collection Humanités Casablanca : Aïni Bennaï, 2002, p. 14.

des hommes en société⁴¹ ». Les revendications féminines constituent le sujet de prédilection d'El Khayat dans plusieurs de ses autres livres : *Le Monde Arabe au Féminin*⁴², *Le Maghreb des Femmes*⁴³, *Le Somptueux Maroc des Femmes*⁴⁴, *La donna nel mondo arabo*⁴⁵, *Les Femmes Arabes*⁴⁶, *Réflexions sur les femmes*⁴⁷, *Donne e violenza*⁴⁸ et bien d'autres. Ghita aspire à s'affranchir du modèle féminin représenté par sa propre mère et se forger un nouveau statut d'égale à l'homme sans que cela soit préjudiciable à sa réputation.

Si ma mère ne pouvait même pas penser avoir la permission d'apprendre l'alphabet et si, pour elle, rencontrer un homme, était une impossibilité ontologique, voilà que je peux, dans un détour et dans une quête démontrer que tout change et que tout est accessible à la volonté des êtres humains : ma mère a été punie et battue, enfant, pour avoir voulu apprendre à lire et à parler français en le demandant à son frère qui avait eu lui, la possibilité de s'instruire car c'était un garçon qui fréquentait le meilleur lycée colonial du Maroc. En aucune façon les fascismes archaïques ne doivent plus régenter la vie des individus. Je peux rencontrer un homme, étranger de surcroît, travailler avec lui sans que quoi que ce soit d'infamant ne m'arrive.⁴⁹

Elle considère que la soumission des femmes est la cause principale du retard du monde arabe et que le changement ne peut advenir que par l'émancipation de la gent féminine, par son affranchissement de la tutelle du père ou, à défaut, du mâle majeur le plus proche filialement : le frère, l'oncle ou le grand-père. Après le mariage, le tuteur de la femme est bel et bien son mari sinon son fils et, en l'absence de tous, il y a le juge. Mais heureusement pour Ghita, l'aimance qu'elle partage avec Abdelkébir est réciproque :

⁴¹ Edward Sapir, « Avant-propos », dans *Anthropologie*, Editions de Minuit, coll. « Points », Traduit de l'américain par Christian Baudelot et Pierre Clinquart, 1967, p. 22.

⁴² Ghita El Khayat, *Le Monde Arabe au Féminin*, Paris, L'Harmattan, 1985, 1986, 1988 : 3 éditions.

⁴³ Ead., *Le Maghreb des Femmes*, Rabat, réédité Marsam, 2001, 1re édition, Casablanca, Eddif, 1992.

⁴⁴ Ead., *Le Somptueux Maroc des Femmes*, Rabat, ré édité Marsam, 2002 ; 1re édition, Salé, Ed. Dedico, 1994.

⁴⁵ Ead., *La donna nel mondo arabo*, Milano, Jaca Book editore, 2002.

⁴⁶ Ead., *Les Femmes Arabes*, Casablanca, Ed. Aïni Bennaï, décembre 2004. Traduit en anglais, Malte, MISEA Books Limited, 2005 ; en arabe, Alger, Editions Zyriab ; en espagnol « La mujer en el mundo arabe », Barcelone, eds CIDOB, 2004.

⁴⁷ Ead., *Réflexions sur les femmes*, Editions Aïni Bennaï, Casablanca, 2007.

⁴⁸ Ead., *Donne e violenza, Femmes et violence*, Éd. La Lantana, Rome, 2013.

⁴⁹ Ghita El Khayat-Bennaï, Alain Goussot, « Introductions Rita El Khayat », dans *Métissages culturels*, op.cit., p. 14.

L'aimance est un hymne à la rencontre de l'autre et permet, ainsi, de mettre en crise la notion de la pureté et de l'esprit capitaliste, comme elle permet de déconstruire l'hégémonie masculine : seule la relativité préoccupe les deux penseurs. L'aimance devient un médiateur qui favorise la rencontre avec les autres. La lettre, dans ce sens, re-pense aussi bien le féminin que le masculin et arrive à cheminer dans différentes directions⁵⁰.

Leur correspondance a duré quatre ans et elle a été stimulante pour les épistoliers, qui, même dans les moments difficiles (de deuil), ont continué à s'écrire. On n'en voudra pour preuve que cette pensée de Khatibi dans l'avant-dernière lettre : « parler à l'autre est une merveille quand on le rejoint dans son silence et sa solitude. On écrit penché sur le vide, le vide radieux qui s'ouvre vers une promesse » (142).

La correspondance, entre deux personnes de sexes différents, s'illustrant dans des disciplines différentes au sein d'une société arabo-musulmane ; tel est le défi relevé par Ghita et Abdelkébir. Ce *challenge* s'exprime dans *Correspondance ouverte* avec une « affinité [...] à même de libérer entre les partenaires un certain espace inhibé de jouissance. Un lieu de passage et de tolérance, un savoir-vivre ensemble entre genres, sensibilités et cultures diverses » (5).

Rigueur et exigences intellectuelles sont à l'honneur. Des poètes, des médecins, des sociologues, des philosophes, bref des penseurs de tous les horizons et de toutes les nationalités depuis Platon jusqu'à Régis Debray, en passant par Ibn Hazm, peuplent l'univers personnel des deux épistoliers. La lecture, l'écriture, la méditation et l'art sont les passe-temps favoris des deux écrivains.

L'aimance dont ils se réclament se manifeste dans leur rapport : ils sont à la fois amis (depuis plus d'un quart de siècle) et « aimants » dans une société conservatrice vivant sous le poids de la tradition et de la religion, ce qui leur a permis d'engager un dialogue dialogique respectueux, affectif et surtout interculturel⁵¹.

⁵⁰ Abdelouahed Hajji, « Abdelkébir Khatibi et Ghita El Khayat : Histoire d'une amitié », *Libération*, 10 avril 2019, <https://www.libe.ma/Abdelkebir-Khatibi-et-Ghita-El-Khayat-Histoire-d-une-amitie_a107640.html>, consulté le 10 avril 2020.

⁵¹ En effet, les cultures masculine et féminine au Maroc sont diamétralement opposées. On fait des efforts pour se faire comprendre en tant que femmes et pour être acceptées (les femmes avec un niveau intellectuel haut sont considérées comme hommes, celles qui ne portent pas le foulard comme laïques ; la liste est longue).

L'interculturalité est perceptible d'abord dans leur choix de la correspondance, du fait qu'il favorise l'interaction et, partant, une influence réciproque, les épistoliers reconnaissant l'un à l'autre son statut de sujet. Ensuite, l'échange de lettres sur une durée de quatre années a permis aux écrivains de pratiquer leur communication interculturelle, chaque lettre nécessitant des réactions, des éclaircissements, des critiques, des arguments. Cette intersubjectivité est le propre même de la compétence interculturelle dans *Correspondance ouverte*. Enfin, les épistoliers ouvrent la voie à un nouveau type de rapports qui pourraient exister entre hommes et femmes dans une société souffrant du poids des traditions. Si Ghita la psychiatre et Abdelkébir le sociologue sont convaincus de la légitimité de leur relation, la société marocaine, elle, ne l'est pas et pour encore longtemps, d'où le besoin de belles initiatives comme *Correspondance ouverte* qui donnent de l'espoir aux aspirations féminines de liberté, d'égalité et de tolérance.

BIBLIOGRAPHIE

- Bronckart, Jean-Paul ; Bain, Daniel Emile ; Schneuwly, Bernard ; Davaud, Coline ; Pasquier, Auguste, *Le Fonctionnement des discours ; un modèle psychologique et une méthode d'analyse*, coll. « Actualités pédagogiques et psychologiques », Neuchâtel, Delachaux & Niestlé 1985.
- Cioran, Emil Michel, « Manie épistolaire », *La Nouvelle Revue française*, n. 489, 1er octobre 1993.
- Combe, Dominique, *Les Genres littéraires*, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1992.
- Coulet, Henri, « Le style imitatif dans les romans épistolaires », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1985, n°1.
- De Vaumoriere, Pierre Ortigue, *Lettres sur toutes sortes de sujets avec des avis sur la manière de savoir les écrire*, Tome 2, Livre Hachette, BNF, 2017, édition princeps 1690.
- El Khayat, Ghita, *Le Monde Arabe au Féminin*, Paris, L'Harmattan, 1985, 1986, 1988 : 3 éditions.
- , *Le Maghreb des Femmes*, réédité Marsam, Rabat, 2001, 1re édition, Eddif, Casablanca, 1992.
- , *Le Somptueux Maroc des Femmes*, Rabat, ré édité Marsam, 2002 ; 1re édition, Salé, Ed. Dedico, 1994.
- , *La donna nel mondo arabo*, Milano, Jaca Book editore, 2002.
- , *Les Femmes Arabes*, Casablanca, Ed. Aïni Bennaï, décembre 2004. Traduit en anglais, Malte, MISEA Books Limited, 2005; en arabe, Alger, Editions

- Zyriab; en espagnol «La mujer en el mundo arabe», Barcelone, eds CIDOB, 2004.
- El Khayat-Bennai, Ghita ; Alain Goussot, *Métissages culturels*, Casablanca: Aïni Bennaï, 2002, Collection Humanités.
- Khatibi, Abdelkébir, *La Mémoire tatouée*, Paris, Denoël, coll. « Médiannes », 1971.
- , *Le Livre de l'Aimance*, Editions Marsam, collection OFFRANDES, Rabat, 1995.
- , *Aimance*, éditions Al Manar, Rabat, 2003.
- , *Correspondance ouverte*, Rabat, Ed. Marsam, 2005 ; traduit en italien, sous le titre : *Le Lettere, uno scambio molto particolare*, Lecce, Italie, Zane editrice, 2006 ; traduit en anglais (USA), sous le titre : *Open Correspondance*, Nouvelle-Orléans, USA, UNO, 2010.
- , *Réflexions sur les femmes*, Casablanca, Editions Aïni Bennaï, 2007.
- , *Donne e violenza*, Rome, Éd. La Lantana, 2013.
- Furetiere, Antoine, *Nouvelle allégorique ou Histoire des derniers troubles arrivés au royaume d'éloquence*, Genève, Librairie Droz, 1967, édition princeps 1658.
- Hamburger, Kate, *Logique des genres littéraires*, Editions du Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1986, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Préface de Gérard Genette.
- Gontard, Marc ; Khatibi, Abdelkébir, *Œuvres d'Abdelkébir Khatibi, Poésie de l'aimance*, tome 2, éditions de la différence, 2008.
- Rannoux, Catherine, « Journal de guerre, journal du Météque », dans *Les Fictions du journal littéraire, Paul Léautaud, Jean Malaquais, Renaud Camus*, Genève, Droz, 2004.
- Rey, Alain, *Le Robert- Dictionnaire historique de la langue française*, 2012.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, Editions du Seuil, (trois tomes), Paris, 1983-1985.
- Sapir, Edward, « Avant-propos », dans *Anthropologie*, Editions de Minuit, coll. « Points », Traduit de l'américain par Christian Baudelot et Pierre Clinquart, 1967.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

SITOGRAPHIE

<http://icalendrier.fr/religion/fetes-musulmanes/aid-el-kebir>
<https://www.coran-francais.com/arabe/>

<http://bibliotheque-islamique.fr/hadith/sahih-at-tirmidhi/>
<https://solidariteetprogres.fr/documents-de-fond-7/culture/platon-aristote-republique-oligarchie.html>
<https://www.lavieeco.com/culture/abdelkebiri-khatibi-lhumaniste-13256/>
https://books.google.co.ma/books/about/Le_d%C3%A9senfantement.html?id=ByxIAAAAMAAJ&redir_esc=y
<http://www.100femmes.ma/fr/femme/ghita.el.khayat>

Les auteurs

Delphine Bière est maîtresse de conférences à l'Université de Lille, codirige le pôle « Pouvoirs, normes et conflits » de l'IRHIS (UMR 85291-CNRS- Université de Lille). Ses recherches et ses écrits portent d'une part sur les échanges, les relations et les circulations artistiques au sein des avant-gardes dans la première moitié du XXe siècle. Elle est l'auteur d'un ouvrage sur *Le Réseau artistique de Robert Delaunay* (PUP, 2005), a codirigé avec Eleonore Marantz *Le collectif à l'œuvre. Collaborations entre architectes et plasticiens (XXe-XXIe siècles)*, revue *In Situ, revue des Patrimoines*, n°32, 2017.<https://journals.openedition.org/insitu/>. D'autre part, elle travaille sur l'œuvre de Wols et les problématiques de l'exil, de la fragmentation et de l'enfermement (parmi les articles : « Résister à l'Histoire : « contre-espace » et fragment dans l'œuvre de Wols 1939-1945 », in *Représenter l'histoire dans la littérature et les arts*, s/dir. Jean Philippe Bareil et Michele Carini, revue en ligne *Atlante*, revue d'études romanes, Université de Lille, n°10 printemps 2019).

Sara Bonanni est doctorante en littérature française en deuxième année avec une thèse en cotutelle entre l'Université de Roma Tre et l'Université de Haute Bretagne Occidentale (Brest). La thèse porte sur les dernières œuvres du poète Yves Bonnefoy, *L'Écharpe rouge* et *Ensemble encore*, et analyse les différentes déclinaisons de la mémoire et du rêve et leurs fonctions dans le projet herméneutique du poète. Elle a approfondi le rapport entre Bonnefoy et l'Italie dans la communication « Yves Bonnefoy et l'Italie : pour un imaginaire métaphysique » (Journée d'étude axe 3 Bondroit, « Les lieux du bonheur, approches littéraires », 24 et 25 octobre 2019, Amphi. Simone Veil, Nantes) et elle a aussi étudié l'influence du poète Ungaretti sur son traducteur, Philippe Jaccottet, dans un article « "L'Allegria e l'haiku": due modelli letterari in "Airs" di Philippe Jaccottet », à paraître dans la revue *Studi Francesi*, 2021.

Jean-Louis Dumortier est professeur ordinaire honoraire de l'Université de Liège où il a dirigé le Service de didactique du français de 1999 à 2014. Professeur agrégé en 1971, il a enseigné le français langue première au collège et au lycée pendant une quinzaine d'années avant d'être chargé de la formation continuée des maîtres de 1989 à 1999. Il est l'auteur ou le co-auteur d'une quinzaine de livres, d'une trentaine de collaborations à des ouvrages collectifs et de quelques deux cents articles, consacrés pour la plupart à la didactique du français, de l'école primaire à l'université. Il a dirigé ou co-dirigé une douzaine de publications, deux collections de manuels et il est toujours le rédacteur en chef de la revue « Traces », émanation du Centre d'Études Georges Simenon. Retraité depuis 2014, il participe encore à la formation en cours de carrière des instituteurs, dans le cadre de l'École supérieure de Pédagogie de la Province de Liège. En rapport avec le thème de ce recueil, il a publié récemment, en collaboration avec Christine Bister, un livre intitulé *Enseigner la lecture littéraire dans une perspective interculturelle*, paru aux Presses universitaires de Namur en 2019.

Ema Galifi est doctorante à la Faculté des sciences de la société de l'Université de Genève et assistante de recherche et d'enseignement au *Centre de Compétences Dusan Sidjanski en études européennes* du *Global Studies Institute* de l'Université de Genève. Elle écrit une thèse interdisciplinaire sur « Le dialogue des cultures entre les rives nord et sud de la Méditerranée : à la recherche d'une poétique méditerranéenne dans les écrits non-fictifs d'Isabelle Eberhardt, Albert Camus et Jacques Berque ». Elle émet l'hypothèse que l'analyse du corpus de ces trois auteurs fait ressortir des poétiques de la Méditerranée en débat les unes avec les autres mais dont la synthèse permet l'éclosion d'un modèle de dialogue des cultures total au sens même de l'énonciation de Denis de Rougemont : soit le triple niveau du rapport avec la nature, de l'existence humaine et des relations entre les humains (De Rougemont, 1994).

Hind Lahmami est professeure d'université, diplômée de l'École Normale Supérieure en lettres françaises, Docteure ès lettres et Habilitée à diriger la recherche, membre des groupes de recherche CIPDD à UMI Maroc et RUIPI à Université Roma III et membre du groupe des experts IDEFFIE à Paris. Ses travaux portent sur la politique éducative, l'interculturalité et le patrimoine : « L'Enseignement du texte littéraire à l'université : une consolidation du levier juif dans le paysage interculturel marocain », dans *L'Interculturel : quels défis et problématiques aux niveaux européen et international ?*, Marina Geat (dir.), Collection « Le Ragioni di Erasmus », Édition

Roma TrE- Press, Rome, 2020, pp. 131-148 ; « Méthodologie de recherche en sciences sociales : la sociologie de l'action en relation avec les valeurs », *Magazine électronique interuniversitaire de formation des enseignants*, 23 (1), 2019, <<https://doi.org/10.6018/reifop.404931>> ; Lahmami *et al.*, « Global Competency : Analyse d'un concept encore émergent. Quelle approche francophone ? », <www.ideffie.org>, juillet 2018.

Isabelle Malmon est agrégée de lettres modernes, docteure en littérature générale et comparée, chercheuse associée au laboratoire DIRE de l'université de La Réunion. Elle réside en métropole, à Salon-de-Provence (13). Ses recherches se concentrent essentiellement autour de l'œuvre visuelle et scripturale de Paul Gauguin, mais explorent aussi les formes du dialogue entre le texte et l'image, la représentation de la féminité notamment indigène, ainsi que l'art du voyage et de l'exil. Elle a publié un essai de lecture psychanalytique de l'enfance de Gauguin, intitulé *Gauguin et la dame en noir* (Paris, Complicités, 2018). Elle écrit régulièrement des articles dans des revues à comité de lecture (voir par exemple « Détail folklorique ou motif primordial de l'imaginaire ? Enquête sur une figure entêtante dans l'œuvre de Paul Gauguin », *Revue de Littérature Comparée*, juillet-septembre 2018, n° 367, p. 327-341) et intervient dans le cadre de journées d'étude et de conférences.

Marta Mariani, née à Rome le 10 janvier 1988, est professeure et journaliste. En tant que doctorante de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, elle enquête sur la dimension mythique, psychologique et anthropologique de Cesare Pavese. Pour ce qui concerne le domaine académique, elle a publié plusieurs contributions et, en langue italienne, l'ouvrage titré *Cesare Pavese : la mitopoiesi, l'infanzia e il primitivo*. Parmi ses publications il y a aussi deux pièces théâtrales et un recueil poétique.

Enseignant-chercheur de langue et traduction française à l'Université Ca' Foscari de Venise et ancien boursier de l'Université Franco-italienne et du DAAD, **Giuseppe Sofo** a soutenu un doctorat en cotutelle entre Avignon Université et Sapienza, et il a enseigné auprès de différentes universités en France (Avignon), Italie (Urbino, Parma, L'Aquila) et aux États-Unis (Dickinson College). Il a publié un livre consacré à la réécriture et aux enjeux de la traduction (*I sensi del testo : Scrittura, riscrittura e traduzione*, Novalogos, 2018) et une monographie consacrée à langue, réécriture et traduction dans l'œuvre théâtrale d'Aimé Césaire (*Les éclats de la traduction : Langue, réécriture et traduction dans le théâtre d'Aimé Césaire*, Éditions Universitaires d'Avignon,

2020). Il a également codirigé un ouvrage collectif sur la traduction avec Giuliano Rossi (*Sulla traduzione*, Solfanelli, 2015) et un numéro de revue sur le genre et la traduction avec Anne-Emmanuelle Berger (*de genere*, n° 5, 2019).

Ce volume présente les résultats d'un projet de recherche dont l'objectif a été de vérifier l'efficacité de l'étude des correspondances dans l'exploration des mécanismes régissant le dialogue interculturel. Dans le cadre d'un projet annuel financé par le Département des Sciences de l'Éducation de l'Université Roma Tre, le groupe de recherche a analysé un corpus de correspondances des XIX^e et XX^e siècles afin d'approfondir la connaissance de confrontations épistolaires dans lesquelles les protagonistes des échanges manifestent, de plusieurs façons, des identités culturelles différentes. Il en résulte une mosaïque significative d'expériences interculturelles et parfois interdisciplinaires.

Étudiant des lettres de Gustave Flaubert, George Sand, Paul Gauguin, Isabelle Eberhardt, Robert Delaunay, Aimé Césaire, Christian Dotremont, Yves Bonnefoy, Cesare Pavese, Giuseppe Cocchiara, Ghita El Khayat, Abdelkébir Khatibi, les articles réunis dans ce volume montrent comment des correspondances ont contribué à mettre en évidence les principales tensions interculturelles qui se nouaient au moment où elles ont été écrites, tout en conjuguant, dans une perspective dialogique, cette ouverture au monde avec la subjectivité de leurs auteurs.

Ce volume est la deuxième publication des Cahiers du RUIPI (« I quaderni di RUIPI »). Ces Cahiers s'insèrent dans la collection « Le Ragioni di Erasmus » et en partagent l'esprit et les finalités. Avec les contributions de : Delphine Bière (Université de Lille) ; Sara Bonanni (Università Roma Tre / Université de Haute Bretagne Occidentale) ; Jean-Louis Dumortier (Université de Liège) ; Ema Galifi (Université de Genève) ; Hind Lahmami (Moulay Ismail University of Meknes) ; Isabelle Malmon (EA DIRE- Université de la Réunion) ; Marta Mariani (Université Paul-Valéry Montpellier III) ; Giuseppe Sofo (Università Ca' Foscari Venezia).

Marina Geat

Marina Geat est professeur de Littérature française et membre du Doctorat international « Culture, Éducation, Communication » de l'Université Rome Tre. Auteur de plusieurs ouvrages, ses recherches portent sur les littératures française et francophones des XIX^e et XX^e siècles, sur le genre épistolaire et sur la fonction du littéraire en éducation. Son dernier livre a été consacré à la correspondance entre l'écrivain belge Georges Simenon et le cinéaste italien Federico Fellini (Simenon et Fellini. Paradoxes et complicités épistolaires, Paris, L'Harmattan, 2019).