Mosaïque
ISSN : 2105-1100
Éditeur : Université de Lille

15 | 2020
Questionner les marges, interroger les écarts

Actes de la huitième édition du festival Jeunes Chercheurs dans la Cité

Audran Aulanier et Sabrina Royer

https://www.peren-revues.fr/mosaique/82

Référence électronique
« Questionner les marges, interroger les écarts », *Mosaïque* [En ligne], mis en ligne le 11 juin 2020, consulté le 26 octobre 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/mosaique/82

Droits d'auteur
CC-BY

Introduction

Nicolas Bureau
Forces centrifuges et centripètes dans l'élevage du renne en Iakoutie

Mathias Dambuyant
Le bracelet électronique ou la peine de soi, analyse comparative des expériences de porteurs en France, Belgique et Suisse

Lou Haegelin
Collectionner l'art des « fous » en Europe : la naissance de l'art asilaire au XIXe siècle.

Antonio Palermo
La présence de la lumière strehlerienne en France

Xuan Wang
Romain Rolland, écrivain oublié et admiré ?

Sophie Chadelle
Traduction en français de séries américaines et trahison des voix féministes : méthodologie d'analyse

Introduction

« Questionner les marges, interroger les écarts »

TEXTE

1 Dans la diversité des recherches menées en sciences humaines et sociales, nous rencontrons celles qui relèvent d'une réflexion sur les processus, les notions, les réalités qui semblent peu communes, imperceptibles, contradictoires, dangereuses, ou à la lisière de ce qui se dit ou ne se dit pas. C'est d'ailleurs dans ces écarts et dans ces marges que nous pouvons trouver toute la richesse tant du point de vue de cette multiplicité elle-même, que du point de vue de son potentiel de production d'un savoir partageable et objectivable.

2 C'est donc cette idée qui a traversé cette édition du festival Jeunes Chercheurs dans la Cité. Les textes de ce numéro sont donc issus de cette huitième édition qui s'est déroulée du 18 mai au 8 juin 2019 à Lille où une dizaine de chercheur.es ont présenté leur travail de thèse de doctorat au grand public dans différents lieux de la métropole : l'auditorium du Palais des Beaux-Arts, le Bierbuik, le Itsy Bitsy et la médiathèque Jean-Lévy.

3 Grâce aux interventions sélectionnées, dans des domaines aussi variés que la sociologie, l'anthropologie, la linguistique, la littérature, les sciences politiques ou les arts, les jeunes chercheurs ont pu échanger sur des problématiques actuelles dans la recherche en sciences humaines et sociales.

4 Le festival a été organisé par Audran Aulanier, Ekaterina Shamova, Sabrina Royer et Fanny Van Exaerde.

Les organisateurs tiennent à remercier :

Catherine Maignant, Christine Hoët-Van Cauwenberghe, Sabrina Abed pour leur soutien à l'organisation de ce festival.

L'École doctorale de Sciences de l'homme et de la société de Lille et le laboratoire Alithila pour les financements.

L'auditorium du Palais des Beaux-Arts, le Bierbuik, le Itsy Bitsy et la médiathèque Jean-Lévy pour avoir accueilli le festival.

Et pour la publication :

Les enseignants-chercheur.es qui ont accepté de relire les textes en vue de la publication, à Margaux Béart et Julien Demaretz étudiants en master recherche qui ont aidé à la mise en page et la relecture.

Forces centrifuges et centripètes dans l'élevage du renne en Iakoutie

Nicolas Bureau

TEXTE

1 « Où sont les rennes » ? La question est posée tous les matins dans les campements nomades des Évènes de Iakoutie et amène, lors du premier repas de la journée, à une répartition des tâches.

2 Aujourd'hui, Dimitri, le chef du campement, et Eremy, pasteur saisonnier partiront à dos de renne, l'un au sud, l'autre à l'est. Alexandre, un jeune éleveur, et moi-même, irons à pied au nord et Maxim, le fils de Dimitri, est chargé de retourner au village pour chercher des provisions avant les futures nomadisations. Après cette première collation, composée de viande de renne, de pain et de thé, chacun se prépare : il faut harnacher les rennes et les chevaux, vérifier la propreté des jumelles et des armes. Une dernière cigarette et nous partons chacun de notre côté. Avec Alexandre, nous grimpons au sommet de la montagne la plus proche, afin de guetter les vallées adjacentes. Assis sur les rochers, nous scrutons les vallées, recherchant, à l'aide de nos jumelles, les rennes ou des traces de leur passage. Alexandre suggère parfois une possible piste. Nous observons attentivement les endroits encore enneigés où les empreintes seraient les plus visibles mais, malheureusement, pas la moindre silhouette ou trace de renne.

3 Passant par une ligne de crête, nous atteignons un second sommet qui ouvre sur une autre vallée mais dans laquelle, une fois encore, nous ne verrons aucun animal. Nous parcourons ainsi la montagne en cherchant si quelques rennes égarés n'y seraient pas à pâturer, sans succès. Le trajet emprunté délimite une zone qu'Alexandre connait bien : ici, une ancienne cabane dans laquelle les éleveurs stockaient encore de la nourriture il y a quelques années, là un ancien site de campement dans lequel il a abattu un ours menaçant, ou encore un emplacement utilisé l'année précédente pendant quelques jours. Ce n'est qu'en fin de journée, sur le chemin du retour, que nous trouvons enfin quelques rennes qui, cachés par la végétation d'un bosquet d'arbres dans la vallée, nous étaient restés invisibles. Rapidement,

nous regroupons la cinquantaine d'animaux retrouvés puis les conduisons vers le campement. Certains ne semblent pas vouloir avancer, ils s'arrêtent et tournent la tête dans la direction opposée à celle du campement : nous comprenons alors qu'un autre groupe doit se trouver derrière la colline. Nous allons donc les chercher, les réunissons, puis enfin rentrons.

4 Les rennes se laissent facilement conduire et vont même jusqu'à courir lorsque le campement est en vue, attirés par les enfants qui les appellent déjà en proposant du sel. Dimitri et Eremy ont également trouvé des groupes isolés, mais après une rapide inspection du troupeau, Dimitri constate que plusieurs animaux manquent ; il faudra les chercher demain, afin d'éviter qu'ils ne se perdent. Après le repas et plusieurs tasses de thé, nous guidons le troupeau vers des pâturages où ils passeront la nuit en liberté, Les recherches reprendront demain. Toutes les journées se ressemblent : nous cherchons les rennes, nous les regroupons et nous les ramenons parfois au campement s'ils n'y reviennent pas d'eux-mêmes, s'ils se sont trop éloignés ou s'ils se dirigent dans une mauvaise direction. En été, lorsque les moustiques et les œstres harassent humains et animaux, il est nécessaire de les surveiller en permanence afin qu'ils puissent trouver des lieux où s'alimenter tout en veillant à ce qu'ils ne partent pas trop loin des tentes.

5 Pour les éleveurs, il y a deux risques majeurs : les nombreux prédateurs, tout particulièrement les loups, qui pourraient tuer ou faire fuir les troupeaux, et la perte des rennes qui, s'ils s'éloignaient trop, redeviendraient sauvages. Ainsi, s'interroger sur cette manière de pratiquer l'élevage, au regard des déterminants techniques propres aux populations sibériennes, permet de questionner les relations que les éleveurs entretiennent avec des animaux qu'ils semblent rechercher tous les jours. À la fois monture, animal élevé et libre, voire gibier, le renne cristallise différentes formes d'interactions et illustre la manière dont sont envisagées les relations entre Hommes, animaux, esprits et territoires.

6 Si le caribou d'Amérique du Nord n'a jamais été domestiqué, le renne d'Eurasie est présent à la fois sous la forme domestique et sauvage,

suivant s'il est élevé ou chassé. Utilisé pour sa force comme animal de trait, de bât, voire comme monture, le renne est indispensable à bon nombre de populations septentrionales, de la Norvège au détroit de Béring, et, par la viande qu'il procure, est au centre de leur alimentation. Il fournit également des sous-produits indispensables tels que les peaux ou les bois. Le renne, *rangifer tarandus* diffère selon son environnement : on distinguera l'animal de la toundra, élevé le plus généralement en très grands troupeaux (cas des Samis, Nenetses, Khanti, Tchouktches, *etc.*), de son congénère de la taïga, réputé plus grand, plus robuste, dont l'élevage se pratique le plus souvent sous une forme plus réduite – quelques dizaines d'animaux – et qui est utilisé pour le transport et la chasse.

7 Les Évènes de Iakoutie, répartis principalement au nord et au nord-est, dans les monts de Verkhoïansk, de la Moma et de Tcherski, pratiquent un élevage de type extensif et possèdent des troupeaux comptant de 200 à 1 800 têtes. Ils se déplacent en fonction des saisons, entre la taïga des vallées en hiver, à la toundra des montagnes en été. Outre l'élevage, ils s'adonnent également à la pêche et à la chasse : mouflon, élan et renne sauvage venant régulièrement compléter leur régime alimentaire.

8 Dans ces zones de taïga des montagnes, rennes sauvages et rennes domestiques doivent être différenciés : les rennes sauvages sont moins nombreux, mais plus grands et leur période de reproduction est légèrement décalée par rapport aux rennes domestiques, pour lesquels le rut s'étale de septembre à octobre (Vladimirov et *al.*, 2005). Toutefois, si rennes sauvages et rennes domestiques se distinguent par plusieurs aspects, ils partagent une autonomie totale vis-à-vis de l'homme, ils n'ont pas besoin d'intervention humaine pour assurer leurs besoins alimentaires. À l'inverse, les Évènes ont besoin des rennes, et aiment à dire que sans eux ils ne pourraient pas vivre. Si les Évènes tracent une frontière lexicale (Robbek V.A et Robbek M.E, 2005), technique et relationnelle très claire entre ces deux types de rennes, il n'en reste pas moins que ces animaux ont des interactions entre eux, au regard d'une même niche écologique partagée : ainsi, si des rennes domestiques croisent la route de leurs congénères sauvages, ils seraient alors tentés de les suivre et de s'ensauvager, raison pour laquelle les éleveurs souhaitent absolument empêcher ce cas de figure (Gurvich, 1977 : 49-50). Cette peur de la féralisa-

tion (Baskin, 2009), très largement partagée par les éleveurs, est néanmoins recherchée à certaines périodes : lors de la reproduction par exemple, les animaux issus de l'accouplement entre rennes domestiques et sauvages sont réputés pour être robustes et sont généralement utilisés comme montures.

9 Les relations entre éleveurs et rennes, au regard des pratiques de chasse et d'élevage, évolueraient selon une échelle allant de la confiance à la domination (Ingold, 2000 : 69-75). Toutefois, la division des rennes en seulement deux catégories, sauvages et domestiques, ne semble pas rendre compte des multiples usages et interactions entre eux et les hommes. En effet, au sein d'un même troupeau, de multiples relations peuvent s'établir entre rennes et éleveurs, allant de la simple source de viande au compagnon. Cette distinction est tout à la fois fonction et image des techniques mises en place par les éleveurs pour gérer le troupeau. Ces techniques seront illustrées à travers les cas de deux villages, Sebjan-Kjuel et Sasyr, où se sont déroulés nos enquêtes de terrain, menées entre 2011 et 2019.

10 Dans le premier village, l'élevage de rennes est pratiqué sous une influence large de l'ancienne organisation soviétique (Vitebsky, 1990) : les éleveurs étaient à l'époque salariés, d'abord d'un kolkhoze, puis d'un sovkhoze. Depuis la fin de l'URSS, les éleveurs sont salariés d'une entreprise d'État. Dans ce système, les rennes appartiennent donc en majorité à l'État, les autres à des propriétaires privés. Ils sont divisés en plusieurs troupeaux et chacun est placé sous la surveillance d'une brigade, à savoir un groupe de plusieurs salariés et un chef, le brigadier (russe : *brigadir*), travaillant sur un territoire donné, sur lequel ils nomadisent tout au long de l'année avec leurs animaux, selon un itinéraire défini. Ce type d'organisation offre différents avantages, mais l'autonomie des brigades et la gestion du budget est limitée. Ainsi, les éleveurs se déplacent le plus souvent à dos de renne et en traîneau, faute de carburant suffisant pour circuler en motoneige (Vitebsky, 2005).

11 Pour surveiller les rennes au quotidien et assurer leur mobilité, les éleveurs d'une brigade divisent le troupeau en deux groupes. Le premier, d'une soixantaine de têtes, est composé des rennes de

travail : montures, rennes de trait et de bât. Ces animaux sont castrés et pâturent en liberté dans un espace situé à proximité du camp (de quelques centaines de mètres à environ cinq kilomètres du campement). Ces rennes sont sélectionnés, dressés et ne craignent pas l'homme : ils se laissent facilement conduire et ne fuient pas les aboiements des chiens du camp. Chaque jour, un éleveur va chercher ce groupe, le ramène au campement, sélectionne les quelques rennes qui travailleront lors de la journée, puis relâche les autres.

12 Dans l'après-midi, il rassemblera à nouveau le troupeau afin d'y réintroduire les animaux ayant travaillé puis enfin libérera les rennes pour la nuit. Les montures et les animaux de trait sont indispensables aux recherches quotidiennes et aux nomadisations, ils sont le seul moyen de transport. Le second groupe de rennes est lui beaucoup plus grand, avec parfois plus de mille rennes. Les animaux sont en permanence en liberté : les éleveurs viennent vérifier quotidiennement leur position, en général à plusieurs kilomètres du campement, puis regroupent les animaux dispersés et déplacent ceux qui ont tendance à trop s'éloigner. Pour les diriger, les éleveurs jouent sur la peur, par des cris ou des sifflements, ou bien en faisant tourner le troupeau sur lui-même afin de l'immobiliser à un endroit précis. Ces animaux font l'objet de recherches fréquentes, car ils se dispersent régulièrement en petits groupes, sauf en été, où les deux troupeaux sont regroupés et surveillés en permanence.

13 Le village de Sasyr présente des différences notables dans la manière de pratiquer l'élevage du renne. Si les deux villages ont une histoire assez semblable, les éleveurs de rennes de ce village ont choisi de ne pas poursuivre leur activité selon le modèle hérité de la période soviétique et préfèrent vivre sous forme de communautés tribales autonomes. Ce statut leur permet la propriété privée de tous les rennes d'un troupeau, limite le commerce et l'aide technique apportée par l'État, mais offre une plus grande liberté dans les décisions budgétaires. Ainsi, les Évènes du campement Magir, rattaché au village de Sasyr, ont certes moins d'éleveurs salariés, mais achètent plus d'essence pour les motoneiges et du sel pour les rennes. L'utilisation de la motoneige pour les nomadisations et les recherches quotidiennes de rennes permet d'éviter la division du troupeau, ainsi que cela est réalisé dans le village de Sebjan-Kjuel. Cette organisation favorise des recherches beaucoup plus rapides, car elle ne nécessite

pas de ramener les montures au campement plusieurs fois par jour. En outre, la quantité de matériel transportable avec une motoneige est plus importante et facilite les nomadisations. Grâce à la vitesse et à la flexibilité des déplacements depuis leurs campements, les éleveurs se rapprochent de leurs rennes afin de mieux les surveiller. Par ailleurs, les rennes ont tendance à revenir naturellement au campement, attirés par le sel que les éleveurs leur offrent systématiquement à chaque retour : ils s'éloignent moins et leur recherche s'en trouve simplifiée. Friandise utilisée comme un moyen d'attrait par les éleveurs, le sel est distribué directement à la main ou bien est placé dans des troncs d'arbres évidés et disposés au sol ; on peut également, s'il vient à manquer, utiliser de l'urine humaine, riche en sel, qui est parfois collectée. La préférence va tout de même largement au sel acheté. Toutefois, si cette méthode simplifie largement la recherche quotidienne des rennes, elle ne s'y substitue pas pour autant : les éleveurs continuent de parcourir inlassablement la taïga tous les jours, à motoneige, à pied ou parfois à dos de rennes lorsque la neige n'est plus praticable, répétant cette question : où sont les rennes ?

14 La distance spatiale entre le campement et le troupeau et les relations que les éleveurs entretiennent avec leurs rennes sont intrinsèquement liées au mode de gestion choisi par les éleveurs. Ainsi, Hiroki Takakura, dans son étude menée sur un groupe d'Évènes opérant une division du troupeau, souligne que les montures et autres rennes de travail font partie d'un espace « d'intenses relations hommes-animaux », alors que le reste du troupeau est considéré comme un « espace de relations hommes-animaux périodiques » (Takakura, 2010 : 29, *notre traduction*). Ces relations intenses sont manifestes lors d'activités spécifiques impliquant un « engagement commun » (Stépanoff, 2012a), comme la monte ou la conduite de traîneau, pour laquelle il faut tout d'abord attirer l'animal, soit en l'appelant et en lui proposant du sel pour ensuite le saisir calmement par le cou et le harnacher, soit en le capturant au lasso avant de procéder ensuite de la même manière pour le préparer. Une fois l'animal sellé, le cavalier le monte et le dirige par de brèves actions de la main gauche sur la longe, tout en contrôlant les mouvements de la tête de l'animal avec ses pieds si celui-ci venait à changer de route. Le cava-

lier assure quant à lui son propre équilibre à l'aide d'un bâton tenu de la main droite. La monte englobe de nombreuses interactions entre le renne et son cavalier, allant de la simple onomatopée, à de petits cris, à parfois des caresses, voire des coups. Mais tous ces contacts sont effectués tout en observant attentivement l'animal. L'ensemble participe à la construction d'une confiance accordée à l'animal, particulièrement visible lorsque les éleveurs rentrent au campement : il n'est alors pas rare (alors qu'ils sont toujours sur les rennes) de les voir fumer, écouter de la musique, chantonner, somnoler parfois. Charles Stépanoff décrit par exemple des éleveurs de rennes Tožu, se laissant ramener par leur monture alors qu'ils sont perdus ou ivres (2012a : 303). Ces animaux ont un nom, généralement donné par leur futur cavalier pendant la période de dressage, au gré des fantaisies de la personne : un renne à la démarche aussi rigide qu'un robot s'appellera « Terminator », un autre ayant une robe sombre et trois pattes aux extrémités blanches, se verra nommé « Adidas ».

15 Ces relations contrastent avec celles entretenues avec le gros du troupeau, situé à plus grande distance du campement : les rennes y sont farouches et ne se laissent pas approcher par l'homme et les regrouper ou les conduire mobilise des savoir-faire spécifiques. Ils ne sont jamais amenés au campement, sauf en été (notamment pour la traite des femelles) ou lors de travaux dans le corral, car l'activité humaine et les chiens les effraient. Loin des habitations, ces rennes remplissent les campements par leur absence, tout en étant au centre de la vie des éleveurs. Les rennes qui travaillent sont désignés par les Évènes de Sebjan-Kjuel par l'expression *dû orani*, évoquant l'idée de domesticité, proches de la maison (Robbek V.A et Robbek M.E 2005 : 106). Le troupeau de rennes situé à plus grande distance est nommé *dèlmičèn* ; la racine *dèlmi*, indique une proximité avec l'idée de liberté (2005 : 104). Si cette liberté est indispensable à leur bonne santé, elle n'est pas sans risques : les attaques de loups sont fréquentes et redoutables. Malgré cette peur, les éleveurs n'hésitent pas à replacer parfois leurs montures dans le *dèlmičèn* afin qu'elles s'y reposent, y reprennent des forces, libres de s'alimenter à leur rythme.

16 Pour les éleveurs du campement *Magir*, la proximité avec les rennes est une condition indispensable de l'élevage. Bien qu'ils reconnaissent l'autonomie alimentaire de leurs animaux, ils aiment à dire que « sans les tentes, les rennes s'ennuieraient », raison pour laquelle il faut

favoriser et encourager leur présence et leur venue régulière dans le campement. La différence des techniques employées dans la pratique de l'élevage du renne ne semble pas se limiter à des stratégies de mise à distance volontaire : il faut veiller à la fois à la protection des troupeaux face aux loups et l'ensauvagement possible, mais aussi au piétin, risque majeur dès lors que les rennes resteraient trop longtemps à un même endroit. Charles Stépanoff souligne ce paradoxe : les éleveurs font face à deux « menaces, l'une interne émergeant de la pratique même de l'élevage, et l'autre, externe, issue de l'environnement indispensable à cet élevage » (2012b : 137). Les éleveurs du campement Magir accordent une place importante aux relations qu'ils tissent avec leurs rennes. Ils veillent par exemple à ce que l'espace où les rennes viendront s'allonger quelques heures soit débarrassé des plantes qui pourraient gêner le repos de leurs animaux. De même, ils évitent d'être bruyants et les chiens seront sévèrement battus s'ils venaient à aboyer contre les rennes. En été, les rennes viennent au campement profiter de quelques moments de calme et se soulager de la nuisance des moustiques, éloignés par la fumée des poêles. Ils viennent aussi rechercher de l'ombre lors des fortes chaleurs et certaines bêtes, parfois, vont même jusqu'à rentrer dans les tentes pour se protéger. Le troupeau n'étant pas divisé, les rennes y ont une attitude beaucoup moins farouche que dans ceux du village de Sebjan-Kjuel et il arrive qu'ils réveillent les éleveurs endormis en frottant leurs bois contre la toile de la tente afin de réclamer du sel. Ce comportement est perçu positivement par les éleveurs, comme signe d'un attachement de la part des animaux.

17 Les Évènes du campement Magir quant à eux entretiennent des relations privilégiées avec leurs montures mais également avec de nombreux autres rennes, allant jusqu'à jouer avec eux lorsqu'ils sont au camp. Dimitri, le chef du campement, aime distribuer du sel à la main dès lors qu'un groupe s'approche de la tente, profitant de ce moment pour les observer : robe, comportement, éventuelle blessure, croissance des bois, évaluation de la masse graisseuse ou de l'œil : il inspecte ses animaux tout en jouant avec eux, leur parlant parfois. « Il faut aimer les rennes », « il faut aimer passer du temps avec eux » me répétait très souvent Ekaterina, la femme de Dimitri. Ce temps et cet attachement sont en effet indispensables pour connaître l'état du troupeau. La bonne santé de ce dernier et son confort font l'objet

d'un examen attentif de la part des éleveurs, plus particulièrement en été où ils sont alors constamment sous la surveillance des bergers et sont amenés plusieurs fois par jours au campement pour se reposer. S'ils sont bruyants et agités lors de l'arrivée dans le camp, cela sera un signe pour les éleveurs que leurs rennes n'ont pas pu se nourrir correctement. Par conséquent, ils ne voudront pas rester en place très longtemps, auront tendance à fuir, à « ne pas écouter » comme le disent les éleveurs, et leur surveillance s'avérera particulièrement difficile, les animaux voulant s'échapper dans plusieurs directions. À l'inverse, l'arrivée silencieuse du troupeau, marquée seulement du cliquetis de leurs pattes et de leurs bois est synonyme de bonne santé : ils viendront alors dormir plusieurs heures, laissant aux éleveurs le temps de manger et de se reposer.

18 La diversité des méthodes d'élevage du renne illustre les multiples relations que les éleveurs peuvent entretenir avec leurs animaux. Monture, viande, gibier, capital ou compagnon de jeu, le renne a un statut variable, selon le contexte, les techniques et la manière d'envisager la pratique de l'élevage. Cette variation relationnelle est d'autant plus flagrante qu'elle est soulignée par la distance spatiale séparant l'éleveur de leurs animaux. Les rennes doivent être maintenus dans une position d'équilibre entre des forces centrifuges (dispersion pour éviter le piétin et favoriser l'alimentation du troupeau) et centripètes (protection contre les loups, contrôles réguliers pour éviter leur fuite). Les éleveurs incluent ceux qui fournissent un travail dans un ensemble domestique, à la fois sur le plan spatial et relationnel, alors que ceux chassés appartiennent au monde sauvage. Le troupeau, lui, n'est envisagé dans aucune de ces catégories, tant sur le plan spatial que relationnel, et reste à la fois ni trop proche, ni trop éloigné, dans des pâturages où il apparaît comme étant *libre*, dans un équilibre complexe de forces multiples. Celui-ci est sans cesse menacé et peut être rompu à tout moment, raison pour laquelle les éleveurs négocient et entretiennent quotidiennement, par des offrandes faites à différents esprits et par un comportement adapté à

la vie dans la taïga, des relations privilégiées avec l'ensemble des humains et des non-humains avec lesquels ils vivent.

BIBLIOGRAPHIE

BASKIN L. M., 2009, *Severnyi olen'*: *Upravlenie povedeniem i populiaciiami* : *Olenevodstvo, ohota*. Moscow : Tovarishchestvo nauchnyh izdanii.

GURVICH I. S., 1977, *Kul'tura severnyh iakutov-olenevodov*, Moscow : Nauka.

INGOLD T., 2000, *The perception of the Environment. Essays in Livehood, Dwelling and Skill*, London & New-York: Routledge.

ROBBEK V. A. & ROBBEK M.E., 2005, *Èvenskogo-russkij slovar*, Novosibirsk : Nauka.

STÉPANOFF C., 2012a, « Human-animal "joint commitment" in reindeer herding system », *HAU : Journal of Ethnographic Theory* 2 (2), p. 287–312.

--, 2012b, « Entre piétin et loups : Menace interne et menace externe dans l'élevage de rennes des Tožu », *Cahiers d'anthropologie sociale*, 8, p. 137–51.

TAKAKURA H., 2010, « Arctic pastoralism in a subsistence continuum : A strategy for differentiating familiarity with animals », *In* Stammler F., Takakura, H. (eds), *Good to eat, good to live with* : *Nomads and animals in Northern Eurasia and Africa*, Sendai : Tohoku University, Northeast Asian Study Series, p. 21-42.

VITEBSKY P., 1990, « Centralized decentralization : The ethnography of remote reindeer herders under perestroika », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 31, n°2-3, Avril-Septembre, Regards sur l'anthropologie soviétique, p. 345-358.

--, 2006, *The Reindeer People* : *living with animals and spirits in Siberia*, London : HarperCollins.

VLADIMIROV L. N. et *al.*, 2005, *Naučne aspekty vozroždeniâ severnogo olenevodstva*, Otv. Red. I. I. Bochkarev, I. N. Vinokurov, M-vo sel. hoz-va Ros. Federacii, Âkut. gos. s.-h. akad., In-t maločisl. narodov Severa SO RAN. – Âkutsk : ÂNC SO RAN.

RÉSUMÉS

Français

Cet article souhaite mettre en valeur les techniques d'élevage auprès des Évènes éleveurs de rennes de Sibérie. L'élevage est analysé selon deux formes : une première, interactionelle, et une seconde, spatiale, au travers de l'exemple de deux villages de Iakoutie (Fédération de Russie). On observe

ainsi deux manières différentes de pratiquer l'élevage du renne, liées à un contexte technique, social et historique propre à chacun. Toutefois, des similarités apparaissent et permettent d'entrevoir un équilibre de forces opposées et incompatibles, centripètes et centrifuges, qui dessine des catégories relationnelles particulières.

English

This paper aims at highlighting herding techniques among the reindeer herders Eveny in Siberia. Herding is analyzed according to two aspects: a first, interactional, and a second, spatial, through the example of two villages in Yakutia (Russian Federation). We thus observe two different ways of practicing reindeer herding, linked to a technical, social and historical context specific to each. However, similarities appear and allow a glimpse balance of opposite and incompatible forces, centripetal and centrifugal, which draws particular relational categories.

INDEX

Mots-clés

domestication, élevage, renne, Sibérie, relations hommes-animaux

Keywords

domestication, herding, reindeer, Siberia, human-animal relationships

AUTEUR

Nicolas Bureau

Nicolas Bureau est doctorant à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et au Laboratoire d'Anthropologie Sociale du Collège de France. Il étudie les relations entre éleveurs, animaux et environnement auprès des éleveurs de rennes de Sibérie. Ses recherches s'articulent autour de la question des techniques, des interactions et des relations, entre l'homme et le renne, ainsi qu'aux autres non-humains présents dans la taïga et la toundra

Le bracelet électronique ou la peine de soi, analyse comparative des expériences de porteurs en France, Belgique et Suisse

Mathias Dambuyant

PLAN

1) Propos d'introduction au bracelet électronique
2) La peine de soi pour les porteurs
3) La peine de soi : le rôle des professionnels

TEXTE

1 Ce texte fait suite à une conférence publique effectuée à Lille, à l'occasion du festival « jeunes chercheurs dans la cité », en mai 2019. Cette conférence avait lieu dans un bar branché de la cité lilloise, ce en vue d'abolir les frontières entre cadre scientifique et lieu de ses démonstrations, entre public traditionnel et public inattendu. Au milieu des chopes qui trinquaient, des couverts qui tintaient, des serveurs qui déambulaient, étaient présentés les résultats d'un doctorat.

2 La peine du bracelet électronique fait autant partie du champ public et médiatique qu'elle est méconnue. Il s'agit d'une peine qui impose à une personne condamnée de rester enfermée chez elle une partie du jour ou de la nuit, selon son emploi du temps et son travail. Cette peine cherche à sanctionner et enfermer une personne (pour des délits ou des crimes avérés) sans la couper pour autant de son milieu de vie et de son quotidien. Cette peine s'invite là où on ne l'attend pas : dans la vie de tous les jours. Là où peine et vie privée étaient jusque-là opposées – la peine empêchant la vie privée de s'effectuer normalement –, le bracelet électronique vient redéfinir les frontières de la peine en la faisant porter sur ce qu'est la vie privée. Le seul moyen de concilier ces deux injonctions est donc d'inviter la prison « à la maison » (Mme Montblanc, professionnelle du bracelet) ou « sous le pantalon » (A. Lazarus, chercheur et ancien médecin de santé publique). En cela, le bracelet électronique est ce que nous

appellerons une « peine de soi »[1]. Le cadre privé (spatial autant que corporel) devient donc le cadre d'effectuation d'une peine privative de liberté : le PSE (Placement sous surveillance électronique) s'attache au corps d'un porteur et à son espace de vie, à son intimité autant que son identité. Les milliers de porteurs qui découvrent et effectuent cette mesure quotidiennement se trouvent confrontés à des situations imprévues autant que répétées.

3 La question qui guidera notre propos sera la suivante : en quoi peut-on définir le bracelet électronique comme une peine de soi, une peine identitaire ? Pour ce faire, une première partie sera consacrée à quelques propos préalables sur le système PSE et à l'exposé de notre méthodologie. Puis dans une seconde partie, nous reviendrons sur les récits de porteurs qui expérimentent au quotidien la mesure. Enfin, dans une troisième partie, nous évoquerons les récits des professionnels qui les encadrent et les accompagnent.

1) Propos d'introduction au bracelet électronique

4 Il faut rappeler au moins trois types de données concernant le PSE pour être au clair sur ces questions : le dispositif matériel de cette peine privative de liberté, ses cadres et ses principaux chiffres.

5 1/ Le dispositif matériel de cette peine privative de liberté se divise en deux objets principaux : le bracelet électronique lui-même, et le boitier récepteur auquel il est relié. Le bracelet électronique est toujours fixé – à de très rares exceptions près – à la cheville du porteur. Ce bracelet est étanche, solide, quoique loin d'être indestructible. Il ne peut pas être détaché durant toute la durée de la mesure de placement. Tous les bracelets sont de la même taille et de la même couleur (gris clair) ; c'est la taille des sangles qui varient (il y a six tailles de lanières différentes). Le boitier récepteur ressemble quant à lui à une « box » téléphonique. C'est un boitier principal muni d'un téléphone qui permet la détection du bracelet dans l'appartement. Il suffit qu'il soit branché à une prise de courant pour être opérationnel. Le boitier récepteur ne sonne qu'en cas de retard ou d'infraction à la mesure. Le placé est tenu de répondre et de se justifier auprès des agents qui l'appellent. Ce matériel permet donc la

détection d'une personne dans son lieu de vie mais en aucun cas un suivi GPS. Pour prendre un exemple précis : si un porteur est condamné à une peine de bracelet électronique et que ses horaires de liberté s'étalent de 8 heures à 18 heures, le bracelet attaché à sa cheville sera inactif entre 8 heures et 18 heures mais s'actionnera à 18 heures, en réception avec le boitier pour vérifier que le porteur est bien chez lui de 18 heures à 8 heures du matin. Tout manquement à ses horaires est de suite repéré et fait ensuite l'objet de sanctions si les retards ne sont pas justifiés.

6 2/ S'interroger sur les cadres de la peine revient à aborder deux de ses aspects centraux : comment la mesure est-elle encadrée dans la loi d'une part et comment est-elle mise en place et encadrée par les professionnels d'autre part ? Pour ce qui est de la loi, le bracelet représente une peine alternative à l'incarcération. Cette peine, attribuée à la place d'un emprisonnement ferme, peut être prononcée pour une durée oscillant entre une semaine et un an pour la Suisse, une semaine et deux ans maximum pour la France, et une semaine et quinze ans pour la Belgique. La peine peut être pré-sentencielle (avant le jugement), post-sentencielle (après le jugement), et « post-sentencielle partielle » (après le jugement et après avoir effectué une première partie de la condamnation en prison). Selon les pays, la peine peut donc autant concerner des publics ayant fait de petits délits que d'autres ayant commis des crimes plus sévèrement punis. Le bracelet s'est ainsi fait une place non pas prépondérante mais complémentaire au sein de l'arsenal répressif de la justice : « La surveillance électronique est devenue une lame dans le couteau suisse de la sanction pénale » (Lévy, 2016). Sur ce même aspect, il faut également évoquer les travaux de Devresse (2014), qui parle de « peine malléable », tant le PSE sait s'adapter aux contextes nationaux voire individuels des situations pénales. Le bracelet est tellement malléable qu'il s'adapte partout et pour tous.

7 La peine PSE oblige principalement la personne placée à une « contrainte spatio-temporelle » : le fait de devoir rester chez soi une partie du jour ou de la nuit. Mais, on l'a vu à partir du dispositif matériel, le fait que le bracelet soit indétachable durant toute la durée de la mesure impose une double peine : une « contrainte de visibilité ». En effet, le fait de devoir porter la marque d'une condamnation et d'une reprise en main par la loi peut s'apparenter à un stigmate, pour

reprendre le concept d'Ervin Goffman (1975). Pour ce qui est de l'encadrement par les professionnels, le PSE est mis en place dans les SPIP (Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation). Deux types de professionnels se partagent les missions d'encadrement du bracelet électronique. Les surveillants pénitentiaires (SP), qui s'occupent principalement de la surveillance ; et les conseillers pénitentiaires d'insertion et de probation (CPIP), qui veillent à l'accompagnement et à la réinsertion du justiciable. En théorie cette frontière semble claire mais, dans les faits, les missions d'aide et de contrôle se croisent sans cesse. En réalité, les surveillants font aussi de l'accompagnement (Froment, 2003) et les conseillers d'insertion font aussi du contrôle (Bouagga, 2012). Pour pousser un peu plus loin la comparaison, nous proposons ici un petit tableau récapitulatif des deux branches professionnelles :

Tableau 1

Les surveillants pénitentiaires (SP)	Les conseillers pénitentiaires d'insertion et de probation (CPIP)
80% d'hommes	80% de femmes
Volet pénal *Missions* : -Installer le dispositif PSE -Vérifier le respect de la mesure par le porteur en appelant s'il y a des retards	Volet social *Missions* : -Accompagner et encourager la réinsertion du porteur -Empêcher et prévenir la récidive

8 Notre article se propose de comparer trois pays : la France, la Belgique et la Suisse, cette répartition est quasiment identique pour les 3 pays à l'exception de la Suisse qui ne possède qu'un seul type de professionnel cumulant les deux fonctions (à la fois CPIP et SP) et dont les effectifs sont à 80% constitués d'hommes.

9 3/ Il convient enfin, pour donner un premier éclairage sur le PSE en France, d'en aborder les principaux chiffres. La mesure a été testée au début des années 2000, mais ce n'est qu'à partir de 2010 qu'elle a concerné un effectif important de justiciables. Au 1er février 2019, 10 982 porteurs étaient placés sous surveillance électronique, au titre d'écroués non détenus [2]. La durée moyenne d'un placement étant de 4 mois et demi, c'est environ 25 000 personnes qui sont placées sous PSE en France chaque année. Le public des porteurs de bracelet élec-

tronique est semblable à celui de la prison, étudié par Didier Fassin (2015 : 58) : « Les personnes incarcérées sont donc des hommes jeunes, peu éduqués, de milieu modeste, issus de l'immigration. ».

10 Je m'appuie dans ma thèse (dont le terrain a été réalisé entre 2015 et 2019) sur une comparaison avec deux autres publics : les porteurs belges et les porteurs suisses. J'ai choisi d'effectuer une comparaison entre ces trois pays car la politique concernant le PSE est totalement différente. En France et en Suisse, les porteurs de bracelet sont condamnés après avoir commis de petits délits. En Belgique en revanche, la peine de bracelet peut aussi bien concerner des petits délits (vols, conduite sans permis), et donc de courtes peines (entre 1 et 6 mois de bracelet), que des crimes (plusieurs années de bracelet). Par ailleurs la gestion médiatique du bracelet est très différente dans les trois pays : la France et la Belgique auraient des politiques assez discrètes et souples concernant le bracelet alors que la Suisse affiche une politique de tolérance zéro envers les porteurs. Le moindre écart entraine une révocation de la mesure. En Suisse il n'y a quasiment pas de retards alors que, selon les données fournies par les administrations centrales des différents pays, 20% des porteurs belges et 30% des porteurs français ont des retards quotidiens.

2) La peine de soi pour les porteurs

11 Le tour d'horizon de la peine étant fait, nous pouvons aborder plus concrètement la peine de soi. Nous l'avons défini en introduction comme une peine identitaire. Or, maintenant que nous sommes familiarisés avec le dispositif PSE, nous voyons que cette peine s'appuie entièrement sur des supports identitaires, des éléments à partir desquels se forgent les identités de toutes et tous.

12 Le PSE repose en effet sur le corps, l'espace et l'emploi du temps. Ces trois supports d'identité renvoient au soi : l'en-soi, le chez-soi et le soi échelonné, si l'on voulait les renommer à partir de ce même mot. De plus, ces trois supports parviennent à intégrer les deux injonctions indispensables pour définir l'identité : son processus dynamique

et son paradoxe de désignation par autrui. Pour ce qui est de son processus dynamique (Le Bras, 2017), l'identité et ses supports se redéfinissent et se réinterrogent sans cesse. Pour ce qui est du paradoxe de désignation par autrui (Dubar, 2010), le soi doit passer par les autres pour se définir. Ces deux injonctions définitionnelles de l'identité sont respectées à travers le corps, l'espace et l'emploi du temps qui sont des données qui admettent les changements autant que l'altérité.

13 Nous voudrions donc revenir sur ces trois supports identitaires, pour montrer en quoi le PSE peut se définir comme une peine de soi.

14 1/ En ce qui concerne le corps, le PSE, par un effet de rayonnement va venir impacter le ressenti corporel des porteurs. En tant que stigmate, ce bracelet de la déviance entraine un changement de regard à la fois pour soi-même et pour les autres.

15 « *Je me sens moche… On pense moins à se faire belle avec ça (elle me montre le bracelet à sa cheville). On n'a pas envie de s'épiler et tout… (…) On fait moins attention* », explique Morgane, 24 ans, en PSE pour deal. Dans une logique perverse, la discrimination peut entraîner des effets d'auto-discrimination (Jovelin, 2011). Il convient de rappeler que seuls 5% des porteurs sont des femmes dans les 3 pays étudiés mais que cette minorité féminine ressent plus fortement encore les influences corporelles du PSE.

16 Toujours sur le rapport personnel au corps, l'exemple de Tony est évocateur. Tony est âgé de 35 ans, il est originaire des Antilles et travaille au secrétariat d'une compagnie d'assurances. Il est sous PSE pour trafic de drogues. Il déclare avoir changé ses habitudes personnelles suite à la mise en place du bracelet : il ne se baladait plus seul en caleçon chez lui mais restait habillé. L'impact du bracelet le concernait en premier lieu. Il se retrouvait, comme la plupart des porteurs, face à l'image d'une déviance incarnée. Il y avait une sorte de lisibilité directe de la peine sur le corps qui devenait insupportable. La peine le confrontait à une image de lui, mais cette image le confrontait à son histoire. Dès lors la peine de soi, au niveau du corps, c'est devoir accepter et surmonter l'image de son propre corps stigmatisé.

17 Mais le bracelet a aussi des effets sur le corps que l'on présente à autrui. C'est le cas pour Diego, Français d'origine maghrébine de 36 ans, sans emploi, sans domicile fixe et placé dans un foyer pour SDF avec bracelet. Il déclare que

> *Concernant le bracelet, on est en manque de sexe, vraiment, je dis la vérité c'est vrai. On n'a pas réellement envie d'avoir des rapports avec le bracelet… On a moins envie de se montrer avec le bracelet à quelqu'un d'autre qui le comprend, qui l'a assimilé ou qui l'a eu, qui est dans le même état d'esprit… Je sais pas, c'est difficile de se faire plaisir au final.*

18 Le bracelet impacte l'image de son corps, celle que l'on se construit pour soi et celle que l'on présente aux autres. Il heurte la subjectivité, c'est-à-dire l'image qu'une personne se fait d'elle-même, autant que la subjectivation, au sens de l'image qu'une personne se fait d'elle-même lorsqu'elle tente de se mettre à la place d'autrui (Touraine, 2019).

19 2/ Pour ce qui est de l'espace, le PSE apparait aussi comme la peine de son propre domicile. Le bracelet impose un enfermement partiel dans son propre espace privé. C'est bien la confrontation à son lieu de vie comme lieu de peine qui crée des tensions. Pour Zinedine (24 ans, d'origine maghrébine, au chômage, sous PSE à cause de trafic), il y a un excès de chez-soi qui revient avec le bracelet. C'est ainsi que lors d'un entretien avec sa CPIP, il formule les raisons de son mal être :

> *Il me faudrait un peu de liberté que je respire, que je vois autre chose que ma commune, que mes cités ! J'habite ici, je travaille ici…. C'est trop Je voudrais voir la mer (…) Même la ville de Paris, je l'ai pas vu depuis je sais pas combien (…) J'en ai assez de voir ma cité.*

De plus, comme pour le corps, le bracelet vient impacter l'aspect collectif du support identitaire spatial. Si le bracelet impose le domicile à la personne, il impose également la personne à son domicile. C'est ce qu'explique Vincent, porteur belge de 38 ans :

> *Les activités, je peux pas vous le cacher, c'est le ménage, nettoyage, la douche, la prière, préparer à manger, m'occuper un maximum : mon chat, un peu la télévision, le téléphone, etc.*

Comme la plupart des porteurs, Vincent, en étant obligé de rester chez lui, voit sa manière d'habiter l'espace changer. Ses activités changent et l'équilibre des tâches s'en trouve bouleversé. Certains porteurs s'investissent plus auprès de leurs proches, là où d'autres porteurs se désinvestissent du collectif tout en étant un poids mort pour leur famille. Cette redistribution des rôles de chacun découle de la donnée identitaire de l'espace : la manière dont on se défini par rapport à son lieu de vie.

20 3/ En lien avec cette perte de contrôle sur son espace privé, le placement sous bracelet électronique induit un bouleversement de son propre emploi du temps. Le bracelet impose le cadre négocié avec le juge, mais proscrit les autres moments qui pourraient, au cours de l'existence, se proposer de façon plus aléatoire. Le porteur se voit donc imposer une sur-routine en devant uniquement effectuer *ce qui ne change pas* et mettant de côté ce qui, dans le quotidien, permet justement de l'affronter : les aléas. Ainsi, si tout un chacun a la possibilité, pour supporter sa semaine de travail, de faire des activités annexes et parfois extérieures, le porteur doit effectuer sa semaine de travail mais conformer ses activités annexes à des activités domestiques, propres à l'enfermement.

21 Ce que le bracelet impose aux porteurs, ce sont ses propres activités d'occupation. Si le porteur a de quoi s'occuper, il *fera face à* une overdose occupationnelle ; s'il n'en a pas, il ressentira de l'ennui. Dans les deux cas, le PSE confronte le porteur à son identité et le met face à un dilemme que l'on se pose rarement au quotidien : que faire pour s'occuper chez-soi ?

22 Fabrizio, porteur de 47 ans, d'origine italienne, sous PSE belge pour trafic de stups, revient sur le chamboulement lié au bracelet dans son emploi du temps : « *Avec le bracelet, les matchs de foot, c'est que à la télé… C'est ça le plus dur* ». Il m'explique en entretien qu'il ne peut plus se rendre au stade une fois par mois pour supporter son équipe de football favorite, car cette sortie ne rentre ni dans le cadre des contraintes professionnelles, ni dans celui des contraintes familiales, ni même dans celui des contraintes d'activité régulière que sont les clubs de sport ou de culture… Or, c'est précisément le fait que la sortie ne soit pas une de ces trois contraintes qui rend la situation contraignante.

23 A travers ces trois séries d'exemples illustrés par des extraits d'entretiens avec des porteurs, on commence à comprendre en quoi le PSE porte avant tout sur la manière dont se construisent et se définissent les condamnés. Nous voudrions désormais évoquer le travail des professionnels qui, conscients de cette réalité, travaillent au quotidien le rapport à « l'identité en peine » des condamnés.

3) La peine de soi : le rôle des professionnels

24 Le PSE entraine des effets qui portent avant tout sur l'identité des porteurs : l'identité construite à travers le corps, l'espace et l'emploi du temps. Nous avons vu que deux types de professionnels encadraient les porteurs durant leurs mesures : les SP et les CPIP. Tous deux cherchent à contrôler autant qu'accompagner au mieux le suivi des porteurs durant leur peine. Leurs missions sont donc moins opposées que complémentaires, voire proches, en termes d'attention et d'objectifs. Pour finir ce texte, nous voudrions revenir sur les trois données évoquées, afin d'observer comment les professionnels gèrent et négocient le rapport à ces supports identitaires.

25 1/ Les professionnels savent que le bracelet modifie l'image de soi. Au moment de la pose de l'appareil notamment, ils sont à attentifs à mettre en garde le futur porteur autant qu'à installer les sangles les moins gênantes possibles, en faisant plusieurs essais pour trouver celle qui sera la moins inconfortable.

26 Sachant que le bracelet est un stigmate, ils pourront comme Pascal, SP de 46 ans, faire ce genre de remarques :

> Extrait du carnet de terrain : Un jeune arrive avec son bracelet en évidence, la manche de son jogging passant en dessous et le faisant ressortir…

> SP : « *T'as le droit de le cacher (ton bracelet) ; toute la Seine-Saint-Denis n'a pas besoin de savoir que t'as le bracelet !* » (*Le jeune baisse son pantalon afin de masquer sa cheville.*)

27 2/ Les professionnels travaillent également le rapport du porteur à l'espace. Ce, notamment lorsqu'ils se déplacent à domicile. Ils adoptent ce que nous nommerons une posture harmonisée, s'adaptant au porteur pour ne pas lui nuire. Dès lors, ils développent des techniques de discrétion pour ne pas stigmatiser davantage le porteur dans son voisinage.

28 Lorsqu'ils se rendent chez un porteur, SP comme CPIP vont ainsi user de mille stratagèmes pour se rendre invisibles aux yeux du voisinage et ne pas rajouter du stigmate au bracelet. Ils apprennent ainsi les digicodes par cœur avant de se rendre sur place (pour laisser croire qu'ils habitent le bâtiment), ignorent les questions intrusives des concierges, cachent le matériel de surveillance électronique qu'ils transportent, mettent des tenues civiles, font attention à ce qu'ils disent à l'interphone, *etc.* Tout est fait pour que l'image qu'il renvoie du porteur soit celle que le porteur a choisi.

29 Mais les professionnels utilisent aussi les proches comme levier de la peine. Comme le souligne Tisseron (2008 : 8) « la famille est de moins en moins considérée comme une source de pathologie, et de plus en plus comme un puissant levier thérapeutique ». Monsieur Tiki, CPIP de 56 ans déclare ainsi : « *Lorsque les parents ou les amis nous appellent pour justifier les retards des porteurs, je leur dis* : " *vous ne les responsabilisez pas !*" » Les professionnels insistent auprès des familles pour essayer de déconstruire des « *aides qui n'en sont pas* ». Ils accompagnent le suivi du porteur à partir de relations décentrées sur les proches

30 3/ Enfin, pour ce qui est des emplois du temps, les professionnels opèrent un renversement de la contrainte : ils font du contrôle une opportunité d'accompagnement. Les CPIP qui reçoivent les justifications des porteurs sur leurs différents retards sous bracelet en profitent pour ouvrir la discussion sur les causes de ces retards. De même, ils effectuent ensemble la construction de demandes aux juges d'extensions horaires pour les accompagner vers plus de liberté.

31 « *J'ai gardé ce type de documents assez pratiques à remplir lors des entretiens avec des justiciables* (*en* SE), me dit Cicelle, CPIP de 40 ans, en me montrant une grille d'emploi du temps pré-construite, où il ne reste plus qu'à indiquer les heures de chaque porteur. Il s'agit d'une feuille qui résume le prochain mois sous PSE d'un porteur. Elle la

remplit avec le porteur, fait une photocopie et lui laisse un exemplaire pour qu'ils aient les mêmes documents.

32 Pour conclure, il convient de revenir sur le concept que nous avons défendu au cours de cet article : la peine de soi. Le bracelet électronique est une peine de soi, une peine qui concerne avant tout l'identité des porteurs. Il vient réinterroger la manière dont les porteurs se définissent et se construisent sur au moins trois des supports essentiels de l'identité : le corps, l'espace et l'emploi du temps. Les professionnels qui encadrent les porteurs ne sont pas en reste sur ces questions et accompagnent au plus près cette peine identitaire, sachant parfois atténuer les difficultés (en mettant en place des pratiques de prévenance dans le rapport à l'identité impactée des porteurs) ou profiter des incursions de la peine dans l'identité (en abordant le quotidien des porteurs à l'aide des outils de contrôle).

33 La conclusion de *Surveiller et punir* (Foucault, 1975) annonçait que la sanction devenait avec le temps de plus en plus individuelle et individualisée. Cette tendance était confirmée *par la mise en place* d'un gouvernement des corps (Fassin & Memmi, 2004), un gouvernement des conduites au plus près de chacun. Le bracelet prolonge et illustre à nouveau la pensée de ces auteurs : la peine n'est plus seulement individuelle, elle est *l'individu lui-même*.

BIBLIOGRAPHIE

Bouagga Y., 2012, « Le métier de conseiller d'insertion et de probation : dans les coulisses de l'État pénal ? », *Sociologie du travail* ; n°54, p. 317-337.

Dambuyant M., 2019, « La violence de la peine de placement sous surveillance électronique, une violence reconfigurée pour les porteurs condamnés », *Pensée plurielle*, 50 (2), p. 101-113.

Devresse M. -S., 2014, « La surveillance électronique des justiciables », *Courrier hebdomadaire du* CRISP, p. 5-74.

Dubar C., 2010, *La crise des identités, l'interprétation d'une mutation*, Mayenne, quatrième édition, PUF.

Fassin D., 2015, *L'Ombre du monde, une anthropologie de la condition carcérale*, Paris, Seuil.

Fassin D. et Memmi D., 2004, *Le gouvernement des corps*, Paris, Editions de l'EHESS.

Foucault M., 1975, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.

Froment J. C., 2003, *Les surveillants de prison*, Paris, L'Harmattan, Collection 'La justice au quotidien'.

Goffman E., 1975, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps* [1963], Paris, éd. de Minuit, tr. fr. : A. Kihm

Jovelin E., 2011, « Les jeunes issus de l'immigration confrontés à la discrimination », *Hommes et migrations*, n°1292, p. 104-113.

Le Bras H., 2017, *Malaise dans l'identité*, Paris, Actes Sud.

Lévy R., 2016, « How effective is *electronic monitoring* ? », Communication au colloque « *Le bracelet électronique, état des lieux* », organisé du 11 au 13 janvier 2016 à Télécom ParisTech, Paris.

Tisseron, S., 2008, « Préface. Une, deux, trois familles… », *in* J. Aïn (éd.), *Familles. Explosion ou évolution* ?, Ramonville Saint-Agne, ERES, p. 7-9.

Touraine A., 2019, Communication à son séminaire bimensuel à la FMSH, jeudi 7 février 2019, Paris.

NOTES

1 Nous reprenons ici un terme développé dans la partie 2 de notre thèse de doctorat (soutenance prévue en septembre 2020) ainsi que dans un article sur la violence de la peine de placement sous PSE (Dambuyant, 2019). L'article en question développait déjà le concept de peine de soi, mais s'y intéressait avant tout en rapport avec les formes de violence.

2 Voir les statistiques pénitentiaires qui paraissent chaque semestre sur le site du ministère de l'intérieur.

RÉSUMÉS

Français

Cet article se propose de développer le concept de « peine de soi », construit au cours de mon doctorat. Il s'agit d'un qualificatif donné à la peine de surveillance électronique en tant que peine identitaire, portant avant tout sur l'identité des condamnés. Il apparait que les différents porteurs condamnés sont obligés de se confronter à leur corps, leurs espaces privés, autant qu'à leur emploi du temps. Les différents professionnels qui les encadrent font eux aussi un travail complémentaire sur la peine de soi.

English
This article aims to develop the concept of self-punishment built during my PhD. This is a qualifier given to the sentence of electronic monitoring as an identity sentence, focusing above all on the identity of the convicted. It appears that the various convicted carriers are forced to confront their bodies, their privates spaces as much as their timetable. The various professionals who supervise them also do additional work on self-punishment.

INDEX

Mots-clés
bracelet électronique, déviance, peine de soi, international, corps, espace privé, emploi du temps

Keywords
electronic monitoring, deviance, self-punishment, international, body, private space, timetable

AUTEUR

Mathias Dambuyant
Mathias Dambuyant est doctorant en sociologie à l'EHESS, au laboratoire IIAC. Il mène une thèse intitulée « Veiller sur et punir, expériences du bracelet électronique en France, Belgique et Suisse ». Il travaille principalement en sociologie de la déviance et du travail.

Collectionner l'art des « fous » en Europe : la naissance de l'art asilaire au XIXe siècle.

Lou Haegelin

PLAN

Le Dr Browne, un pionnier
« Le petit musée de la folie » du Dr Auguste Marie à l'hôpital de Villejuif
La collection Pailhas : « un vœu en faveur de la création »
La naissance d'un mythe : le patient-créateur

TEXTE

1 Que faut-il entendre par l'appellation « art asilaire » ? Ce terme, souvent apparenté à l'Art Brut, regroupe en réalité des créations de patients (dessins, peintures, sculptures, broderies, …) collectées par des médecins et conservées au sein des asiles. Par « asile », il faut comprendre le lieu où, au début du XIXe siècle, on soignait les personnes atteintes de troubles de la psyché. D'abord sauvegardées dans le but de participer à un classement nosologique, ces productions éveillent chez certains aliénistes un intérêt esthétique qui permettra à ces productions d'accéder au rang de création artistique. C'est donc avec ces collections que naît véritablement, au début du XIXe siècle, le terme d'art asilaire. L'Art Brut n'est inventé par Jean Dubuffet (1901-1985, peintre et sculpteur français) qu'après la seconde guerre mondiale, en 1945.

2 Le vocable *art asilaire* implique de prendre en considération un contexte aussi bien médical qu'esthétique et social. Il voit en effet le jour uniquement au sein des asiles, contrairement aux créations d'Art Brut qui peuvent se donner à voir dans d'autres lieux. Pensés par Jean-Etienne Esquirol (1772-1840, aliéniste considéré comme un des Pères de la psychiatrie française), les asiles sont mis en place sur le territoire français au début du XIXe siècle. Dans son article intitulé « Des établissements des aliénés en France et des moyens d'améliorer le sort de ces infortunés » (Esquirol, 1819), l'aliéniste présente au ministre de l'Intérieur, en 1819, un nouveau moyen de traiter les

malades mentaux, jusqu'alors pris en charge au sein d'hospices, de maisons de force ou de dépôts de mendicité.

3 Au-delà de cette condition, de situation, l'art asilaire ne peut être compris sans une étude approfondie du contexte médical du XIXe siècle. Ce sont toutes les avancées ayant participé à la naissance de la psychiatrie, comme par exemple la création des asiles prévoyant un meilleur traitement des insensés, qui ouvriront la voie à une plus grande compréhension des maladies psychiques. Ce bouleversement au sein de la politique de prise en charge des aliénés, institué par la loi de 1838 dite « Lois des aliénés », rendra possible, de diverses manières, l'émergence d'aptitudes créatrices au sein même des lieux de « claustration ». Bien que très controversée, cette loi[1] offre un cadre législatif qui permet aux malades d'intégrer des structures adaptées quant au traitement des troubles qui les affectent.

4 Nous aurons donc compris que l'occurrence de dispositions créatrices chez le patient n'est rendue possible que grâce à l'évolution de l'étude des maladies mentales, allant de pair avec une reconsidération plus humaine du sujet. Le traitement moral de la folie, instauré au XVIIIe siècle par Philippe Pinel (1745-1826, aliéniste français connu comme étant le Père de la psychiatrie en France) ainsi que d'autres praticiens, fait rupture avec la politique dite du « Grand renfermement »[2], élaborée au XVIe siècle, et à la suite de laquelle on enfermait dans un même lieu, mendiants, fous, pauvres et criminels.

Figure 1

Charles-Louis Müller, *Pinel fait enlever les fers aux aliénés de Bicêtre*, huile sur toile, 1848, hall de réception. © Ecole nationale de médecine, Paris.

5 C'est au sein de son *Traité médico-philosophique de l'aliénation mentale ou de la manie*, édité en 1800, que Pinel évoque pour la première fois le *traitement moral*[3]. Selon le mythe mis en image par le peintre Charles-Louis Müller, il serait le premier médecin à avoir libéré les insensés en 1793 à l'hôpital de Bicêtre à Paris. En réalité, ce genre d'événement a déjà eu lieu dans d'autres endroits en Europe comme en Angleterre avec William Tuke[4] ou en Italie avec Vincenzo Chiarugi[5]. Bien que l'Histoire évoque de façon récurrente l'œuvre de Pinel, le nom de Jean-Baptiste Pussin, surveillant en chef des fous à Bicêtre est également à retenir. Ce dernier participa activement à ce geste glorieux de la libération des insensés. Cette libération, ainsi que l'application du traitement moral de la folie dont Philippe Pinel est le théoricien, rendra possible le développement de productions plastiques au sein des asiles. Ces étapes, qui fondent l'histoire de la psychiatrie, nous permettent de souligner l'importance de la constitution de cette discipline dans la genèse des collections asilaires.

6 Au regard de notre étude, il est intéressant d'évoquer rapidement quelques-uns de ces médecins-collectionneurs en Europe, afin d'appréhender l'importance du collectionnisme dans le paysage asilaire du XIXe siècle.

7 Nous ne savons pas exactement à quand remonte la première mention de constitution d'une telle collection sur le sol européen. Il semblerait toutefois, que l'artiste anglais William Hogarth (1697-1764, peintre et graveur), nous offre le premier témoignage d'un *fou* dessinant, preuve d'une activité plastique au sein des maisons de santé.

Figure 2

William Hogarth, *In the Madhouse*,gravure, 1735. © Metropolitan Museum, New-York.

8 La scène, qui se déroule probablement à l'hôpital de *Bedlam*[6] à Londres, présente des fous dans diverses situations. Dans l'une d'entre elles, on distingue à l'arrière-plan un malade en train de graver un dessin sur le mur. L'œuvre intitulée *In the Madhouse* est la huitième planche d'une série de gravures réalisées entre 1735 et 1763 représentant la déchéance psychique de Tom Rakewell (Mc Gregor, 1992 : 11). C'est donc dès la fin du XVIIIe siècle que l'intérêt pour des productions de malades semble se constituer. Afin de mieux appréhender l'ampleur de ce phénomène, nous allons découvrir quelques collections d'art asilaire, dont l'une des plus anciennes est celle du Dr Browne en Ecosse.

Le Dr Browne, un pionnier

9 L'œuvre accomplie par le Dr William Alexander Francis Browne[7] à la *Crichton Royal Institution* de Dumfries en Ecosse atteste du dévelop-

pement d'un intérêt pour ces productions singulières. La collection, ainsi que la gamme de soins et d'activités proposées aux patients, font de ce lieu une place de choix au sein de l'art asilaire. C'est dès 1838, un an après l'ouverture de l'institution, qu'il commence à collecter des productions de ses patients. Véritable pionnier du traitement des malades mentaux, il publie dès 1880 un article intitulé « Mad Artists » au sein de la revue *The Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*. Cet écrit nous révèle que le praticien a collecté un nombre important de productions de ses patients, qu'il a compilées au sein de trois recueils d'œuvres. Il décrit le type de méthode utilisé pour ces productions : crayon, encre, craie ou encore aquarelle.

10 On y découvre aussi que l'idée principale qu'il défend est celle d'un encouragement constant à la création. Comme le rapporte Maureen Park[8], selon le Dr Browne « *les arts tels que la musique, la littérature et le théâtre doivent être encouragés chez les malades mentaux* » (Park, 2015 : 37). Bien que les trois volumes de Browne aient aujourd'hui disparus, un recueil s'intitulant « *Art in Madness* » est retrouvé par une archiviste en 1983.

Figure 3

Joseph Askew, *Figure stylisée*, crayon et aquarelle sur papier, vers 1865.
© Dumfries and Galloway Archives

11 Le témoignage est d'autant plus incroyable qu'il fait figure de premier exemple de création d'une collection de ce type en Europe alors qu'au même moment, dans les années 1880, certains de ses homologues ne prêtent pas attention à l'aspect esthétique des productions de leurs patients. Il faudra attendre les années 1890 pour voir se développer de nouvelles collections de ce type, à l'image de celle du Dr Auguste Marie, médecin-chef de l'asile de Villejuif, qui crée un « musée de la folie » en 1905. Un article de l'aliéniste dans le journal *Je sais tout* (Marie, 1905 : 355), rend compte de l'ouverture d'un lieu regroupant des travaux de patients dont il s'est occupé. L'idée de créer au sein même d'un hôpital un petit musée lui a probablement été inspirée par son homologue écossais, dont il avait visité l'institution en 1892 lors d'un voyage d'étude (Audinet et *al.*, 2017 : 156).

« Le petit musée de la folie » du Dr Auguste Marie à l'hôpital de Villejuif

Figure 4

Auguste Marie, « Le musée d'asile ». (Marie, 1910 : 42)

12 Tout comme son confrère écossais, Marie prône l'application d'un traitement moral de la folie : « *[…] un des meilleurs moyens d'adoucir une captivité souvent indispensable, est d'encourager les malades dans leurs dispositions naturelles* » (Marie, 1905 : 355). Selon un témoignage écrit datant de 1905, il semblerait que le médecin ait commencé sa collection vers 1887 : « *[…] Depuis dix-huit années que je suis attaché*

au service médical des asiles, j'ai pu réunir une collection personnelle de documents intéressants à ce point de vue » (Marie, 1905 : 355).

13 Les œuvres de ce « *petit musée de la folie* » (Marie, 1905 : 355) sont disposées au sein d'une même salle d'exposition. A l'image d'un cabinet de curiosités, les créations sont présentées sous vitrine, encadrées ou simplement accrochées à même le mur. L'unique témoignage photographique de ce lieu inédit illustre un article du médecin, publié en janvier 1910 au sein du *Bulletin de la Société clinique de médecine mentale* (Marie, 1910). Le Dr Auguste Marie est l'un des premiers médecins-collectionneurs français. Sa collection compte des figures majeures de l'art asilaire comme Emile Josome Hodinos [9]et le Voyageur français [10]. Une grande majorité de sa collection a été donnée à la Collection de l'Art Brut où, selon la conservatrice Astrid Berglund, on ne dénombre pas moins de 869 dessins dont 39 auteurs ont été identifiés et 10 demeurent inconnus.

La collection Pailhas : « un vœu en faveur de la création »

14 Toutefois, la collection du Dr Marie ne constitue pas l'unique témoignage d'une collection d'art asilaire en France. Un autre médecin albigeois, Benjamin Pailhas (1862-1943), médecin-chef de la fondation du Bon-Sauveur d'Albi et l'un des pionniers de l'art asilaire en France, émet lui aussi le souhait de créer un musée où seraient présentées les créations de ses patients. La collection Pailhas s'est probablement constituée à partir de 1890. Elle se compose principalement de petites sculptures (391) ainsi que d'innombrables cahiers de dessins, dessins et broderies. Cet ensemble constitue sans doute l'un des rares exemples de collection d'art asilaire encore conservé dans un hôpital aujourd'hui. C'est à la fin des années 1950 que des Sœurs de la fondation ont découvert la collection. Sans leur intervention, les œuvres auraient été dispersées ou seraient tombées dans l'oubli.

Figure 5

Jean Loubressanses, *amulette, corde, bois, pierre, raphia*, vers 1900, Collection du Dr Pailhas, Fondation du Bon-Sauveur, Albi, © Lou Haegelin

15 L'ensemble a été collecté par le praticien dans le but de fonder un petit musée de la folie, à l'image de ce qu'avait réalisé son confrère le Dr Auguste Marie à l'hôpital de Villejuif en 1905. Malheureusement, ce musée ne verra pas le jour de son vivant et il faudra attendre 2008 pour voir se réaliser son « *vœu en faveur de la création* » (Pailhas, 1908). Le musée Pailhas est installé dans l'ancienne résidence épiscopale de l'archevêque d'Albi datant du XVIIe siècle. La singularité de cette collection consiste en ce qu'elle ne concerne pas des artistes à proprement parler, mais des productions de personnes ayant développé des maladies psychiques. En effet, ces créateurs/patients sont des autodidactes qui ne se revendiquent pas artistes, bien qu'ils aient été reconnus comme tels à un moment donné et leurs réalisations sont généralement qualifiées de spontanées. De ce fait cette collection est hybride, entre deux disciplines, histoire de l'art et psychiatrie.

16 A l'image de la collection du Dr Marie, Benjamin Pailhas s'attache à valoriser le talent créatif de ses patients. L'aliéniste fait partie de ces médecins qui militent en faveur de la création artistique comme traitement moral de la folie. En quête d'une nouvelle thérapeutique, il met à disposition de ses patients toutes sortes de matériaux, encourageant l'action créatrice de ces derniers. Avec son collaborateur le Dr Auguste Marie, ils font partie de ce groupe d'aliénistes qui, riches des enseignements de pionniers comme Philippe Pinel ou Francis Browne, ont su se démarquer en valorisant la singularité de leurs patients. Bien que s'inscrivant dans un continuum, la collection

Pailhas est remarquable en raison du lien ténu qu'elle entretient avec la création. Constitué par un médecin, cet ensemble possède un caractère inédit et singulier lié à son origine indiscutablement médicale tout en appartenant de fait à la sphère artistique. Ainsi, cette réunion de productions revêt un caractère atypique.

Figure 6

Anonyme, *cahier de collage et de poésie*, encre, vers 1920, Collection du Dr Pailhas. © Fondation du Bon-Sauveur, Albi.

17 Illustration de l'art asilaire qui tend à s'affirmer dans le courant du XXe siècle, la collection Pailhas nous permet d'observer l'augmentation de l'intérêt du docteur pour les productions de ses patients et leur constitution en ensembles dès le XIXe siècle.

La naissance d'un mythe : le patient-créateur

18 Encore assez discret au XIXe siècle, ce phénomène de reconnaissance d'un art asilaire va prendre de plus en plus d'ampleur durant le XXe siècle, grâce notamment à l'action de médecins-collectionneurs comme le Dr Hans Prinzhorn (1886-1933, psychiatre et historien d'art allemand) dont l'ouvrage *Expressions de la folie* (Prinzhorn, 1984), publié en 1922, influencera fortement la scène artistique. Cet ouvrage, qui offre une vue d'ensemble de « l'art des aliénés », reste encore

aujourd'hui une référence en la matière. Ce type d'étude, jusqu'alors inédite, fascine un grand nombre d'artistes expressionnistes et surréalistes qui ne manqueront d'ailleurs pas de s'en inspirer pour la création de leurs propres œuvres. Notons également que, contrairement aux premiers écrits d'aliénistes à propos de ces productions marginales, Hans Prinzhorn affirme pleinement la prégnance esthétique de ces créations et nie un quelconque rapport diagnostique.

19 Les médecins-collectionneurs du XIXe siècle ont assuré de par leurs actions la mise en place d'un nouveau « genre esthétique » : l'art asilaire. Au début du XXe siècle l'intérêt a gagné d'autres praticiens, curieux de percer les processus de ces créations esthétiques oscillant entre génie et folie. Convaincus de leurs richesses expressives, et par-delà la seule valeur clinique, des psychiatres vont dès le début du XXe siècle s'intéresser de plus près à ces auteurs marginaux.

Figure 7

Fernand d'Alquier en Cyrano, photographie noir et blanc, vers 1910, Collection du Dr Pailhas. © Fondation du Bon-Sauveur, Albi.

20 La publication en 1907 *De l'art chez les fous* par Marcel Réjà, aliéniste à l'hôpital de Villejuif et également connu sous le nom de Paul Meunier[11], semble confirmer cette tendance. Dès 1901, Réjà

affirme son intérêt pour diverses formes d'expressions telles que l'art primitif, les productions asilaires, les dessins d'enfant, ou encore les dessins médiumniques. Souvent éclipsé par l'écrit de Hans Prinzhorn, l'ouvrage de Réjà n'en demeure pas moins essentiel dans la considération de ces ensembles. À l'image de celle de son homologue allemand, l'œuvre de Réjà participe à la reconnaissance artistique de ces « curiosités ». Au début du XXe siècle, des membres de l'avant-garde trouvent en la folie un moyen de renouer avec l'essence de la création. Pour André Breton, chef de file du Surréalisme, la folie est le signe d'une authenticité de la création artistique : « *Par un bouleversement effet didactique, la claustration, le renoncement à tous profits comme à toutes vanités, […] sont ici les garants de l'authenticité totale qui fait défaut partout ailleurs et dont nous sommes à ce jour plus altérés* » (Breton, 1999 : 887). Comme le démontrera Jean Dubuffet, inventeur de l'Art Brut en 1945, la découverte de ces objets a permis un renouvellement dans le processus de création et a développé un veritable attrait de la folie. Des expositions consacrées aux productions de malades de l'esprit seront d'ailleurs organisées à Paris sous l'impulsion notamment du Dr Marie au profit de l'Œuvre du patronage des aliénés guéris. Le premier opus de 1927 connait un tel succès qu'une seconde exposition est organisée à la galerie Max Bine en 1929.

Figure 8

Agence Meurisse, *Œuvre de fou*, galerie Vavin, Paris, 1927. © Gallica.

21 Plus que des objets, certaines productions exposées sont hissées au rang d'œuvre d'art, comme en témoignent ces lignes de Roger Dardenne : « *Les peintres d'asiles ont toutes les audaces. D'aucuns feraient figure aux manifestations d'avant-garde. Il en est qui invente des pays de rêve où la flore et la faune se mêle étrangement. Ainsi on peut trouver ici certaines de ces expressions qui prétendent ailleurs être l'art de demain et même l'art tout court* » (Dardenne, 1929 : 6).

22 Nous l'aurons compris, si la conservation de ces objets est aujourd'hui rendue possible, c'est bien grâce à l'action première de médecins et d'artistes dès le XIXe siècle. En marge des schèmes esthétiques traditionnels, cet art singulier continue de nous fasciner aujourd'hui tout autant qu'il nous bouleverse.

BIBLIOGRAPHIE

AUDINET G. et *al.*, 2017, *La folie en tête : Aux racines de l'art brut*, Paris : Paris musées.

BRETON A., 1999, « L'Art des fous, la clé des champs » [1948], *La Clé des champs*, *Œuvres complètes*, tome III, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p. 884-888.

BROWNE, W. A. F., 1880, « Mad Artist », *The Journal of Psychological Medicine and Mental Pathology*, p. 33-75.

DARDENNE R., « Les œuvres de malades de l'esprit », *Le Figaro*, 27 mai 1929.

DECIMO M., 2017, *Des fous et des hommes, avant l'art brut, Marcel Réjà édition critique et augmentée de l'Art chez les fous, Le dessins, la prose, la poésie (1907)*, Dijon : Les Presses du réel.

ESQUIROL J.E, 1819, *Des établissements des aliénés en France et des moyens d'améliorer le sort de ces infortunés*, Toulouse : impr. De Rouget frères et Delahaut.

FOUCAULT M., 1976, *Folie et déraison : histoire de la folie à l'âge classique* [1972], Paris : Gallimard.

MARIE A., 1905, « Le musée de la Folie par le Dr Marie », Je sais tout, n°9, p.353-360.

--, 1910, « Les Musées d'asile », BSCMM, p. 38-42.

MCGREGOR J., 1992, *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton : Princeton University Press.

PAILHAS B., 1908, « Projet de création d'un musée réservé aux manifestations artistiques des aliénés », *L'Encéphale : journal de psychiatrie*, p. 426-427.

PARK M, 2010, *Art in Madness: Dr W.A.F. Browne's Collection of Patient Art at Crichton Royal Institution*, Dumfries : Dumfries & Galloway Health Board.

--, 2015, « *L'art dans la folie, Dr W.A.F Browne et l'art des patients de la Crichton Royal Institution de Dumfries en Ecosse* », *in* FAUPIN S. (*dir.*), *L'autre de l'Art, art involontaire, art intentionnel en Europe* 1850-1974, Villeneuve d'Ascq : Musée d'Art Moderne de Lille Métropole.

PINEL P., 1800, *Traité médico-philosophique de l'aliénation mentale ou de la manie*, Paris : Richard, Caille et Ravier.

PRINZHORN H.,1984, *Expressions de la folie : dessins, peintures, sculptures d'asile* [1922], Paris : Gallimard, tr. fr : A. Brousse et M. Weber.

REJA M., 1907, *L'art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie, Paris : Mercure de France.*

NOTES

1 Dont l'article premier est décisif dans la manière de prendre en charge le traitement des aliénés. Dorénavant, chaque département devra être doté d'un établissement public spécialement destiné aux soins et à l'accueil des insensés.

Le texte de la loi est disponible en ligne à l'adresse suivante : https://psychiatrie.crpa.asso.fr/1838-06-30-leg-Loi-no-7443-sur-les-alienes-du-30-juin-1838-Recueil-Duvergier-page-490-o-Loi-Esquirol?lang=fr

2 L'Edit royal du 27 avril 1656 promulgue la mise en place de l'Hôpital Général. Sur le sujet, voir l'ouvrage classique de Michel Foucault (1976).

3 Le traitement moral est le nom d'une thérapeutique qui prône la bienveillance dans les soins prodigués aux malades.

4 William Tuke (1732-1822), Quaker philanthrope, a prôné l'application de méthode plus « humaines » dans le traitement des maladies mentales. Grâce à ses actions, un centre spécialisé dans le soin de la folie a ouvert en 1796, à York. A l'image de Pinel, il est un pionnier dans l'application d'une nouvelle méthode de traitement de la folie.

5 Vincenzo Chiarugi (1759-1820), médecin italien, promeut l'idée d'un traitement plus respectueux des insensés. Il souhaite la suppression des chaînes ainsi que la possibilité d'activités quotidiennes pour les malades. Son œuvre a permis de réformer le traitement de la folie au sein des « maisons de fous ».

6 Le *Bedlam Hospital* ou *Bethlem Hospital* est la première institution à traiter les malades mentaux en Grande Bretagne. A l'origine, en 1247, il s'agit du Prieuré de Sainte Marie de Bethlehem, lieu où l'on accueillait les pauvres et les malades. Puis, l'hôpital fut déménagé dans le quartier de Morefields à Londres en 1676.

7 William Alexander Francis Browne (1805-1885) est un aliéniste anglais partisan du traitement moral de la folie. Il fut l'un des premiers à s'intéresser aux productions de ses patients.

8 Maureen Park est Professeure en arts visuels à l'université de Glasgow. Sa thèse a porté sur la collection du Dr Browne (Park, 2010).

9 Josome Hodinos Emile (1853-1905), de son vrai nom, Ernest Ménétrier, suit une formation de graveur avant que sa vie ne bascule et qu'il soit interné à l'asile de Ville-Evrard jusqu'à la fin de sa vie.

10 « Le Voyageur français » (?), pas d'informations précises sur sa vie. On sait simplement qu'il était probablement décorateur. L'ouvrage récent de Marc Décimo nous indique que son nom serait « Laureys » (Decimo, 2017 : 245).

11 Paul Meunier (1873-1957), était médecin à l'hôpital de Villejuif. Il eut également une longue carrière littéraire, notamment en tant que critique d'art. Connu sous le pseudonyme de Marcel Réjà, il est l'un des premiers à publier une étude sur la question de l'art chez les insensés.

RÉSUMÉS

Français

Qu'entend-on par « l'art des fous » ? C'est au XIXe siècle que naissent au cœur des asiles des créations étonnantes et fabuleuses. Oscillant entre l'histoire de l'art et la psychiatrie, ces productions singulières peuplent aujourd'hui les vitrines de musées et de galeries à travers le monde. Partons à la rencontre de ce que l'on appelle aussi « l'art asilaire » et ses principaux acteurs en France et dans le reste de l'Europe.

English

What does « insane art » mean ? In the XIXth century astonishing and fabulous works made by mad people appeared in the asylums. Today, those unusual productions between art history and psychiatry are exhibited in museums and galleries all over the world. It is now time to discover how the, so called, « insane art » emerged in Europe and how the physicians took part in that adventure.

INDEX

Mots-clés

folie, création, art, asile, collection, psychiatrie

Keywords

insanity, creation, art, asylum, collection, psychiatry

AUTEUR

Lou Haegelin
Lou Haegelin est doctorante en histoire de l'art à l'Université de Paris X-Nanterre (France) sous la direction de Marc Décimo. Son domaine de recherche est l'Art Brut. Elle s'intéresse tout particulièrement aux premières collections d'art asilaire et à l'émergence d'un réseau de médecins-collectionneurs à partir du XIXe siècle.

La présence de la lumière strehlerienne en France

Antonio Palermo

PLAN

Deux facteurs « déclencheurs »
Les tournées en France
La lumière strehlerienne comme sujet de recherche

NOTES DE LA RÉDACTION

Les photographies convoquées dans l'article sont consultables en ligne sur les sites des archives du Piccolo Teatro de Milan : http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=29 et du Teatro alla Scala de Milan : http://www.teatroallascala.org/archivio/ricerca-per-oggetto.aspx. Le téléchargement des photos n'est pas autorisé par les propriétaires des droits d'auteurs.

TEXTE

> « *Strehler a été plus qu'un artiste, car par son art il a irradié aussi bien une ville, Milan, un pays, l'Italie, que le territoire de ce règne imaginaire qu'est le théâtre* » (Lang, 2007 : 12).

1 Pour[1] résumer en quelques mots l'activité de Giorgio Strehler, Jack Lang, alors ministre de la culture, emploie un verbe qui évoque d'emblée une image de lumière. Sa perspective est politique : il veut montrer comment l'art théâtral peut dépasser tout particularisme pour embrasser l'universel. Dans notre perspective, le verbe "irradier" rappelle que Strehler était un maître de l'éclairage. Il a su en faire une composante fondamentale de ses spectacles, la développant d'une manière tout à fait personnelle qui est devenue une référence, au

théâtre et pour beaucoup de metteurs en scène. Les mots prononcés par Patrice Chéreau, en 1997, témoignent de l'admiration suscitée par les tournées françaises de *L'Opéra de quat'sous* et de l'*Arlequin serviteur de deux maîtres* [2]. Sa perception, en tant que spectateur, se focalise sur les éclairages : « C'est la lumière qui m'a frappé le plus, évidemment, c'est la lumière que j'ai cherché tout de suite à copier. Immédiatement, à la seconde où j'ai vu où les projecteurs étaient placés… » (« *Comédia* », 1998). Nous pouvons citer aussi les mots de Robert Wilson qui semble avoir été frappé par le même élément : « Quand je pense à l'œuvre de Strehler, je pense d'abord à la lumière et à l'architecture des espaces. On m'a dit qu'il pense aux éclairages depuis le début. […] Strehler et moi, de différentes manières et à différents moments, ressentons souvent le besoin de vider la scène des objets et d'essayer de faire beaucoup avec très peu » (Stampalia, 1997 : 11-15 [3]).

2 Nous allons présenter, dans un ordre chronologique, quelques exemples tirés de spectacles théâtraux et lyriques mis en scène par Strehler et joués en France. Plusieurs traits communs vont émerger ainsi que la manière dont les éclairages s'articulent aux autres composantes, en particulier la scénographie et le jeu.

Deux facteurs « déclencheurs »

3 Un élément biographique nous parait particulièrement important : Strehler est né d'une famille de musiciens. Son grand-père était chef d'orchestre et directeur du théâtre Verdi de Trieste. Sa mère était une violoniste concertiste. Dès son jeune âge il baigne dans une culture musicale, ce qui a un impact sur le développement de sa personnalité artistique : « Je suis né d'une famille de musiciens, j'aime particulièrement la musique, j'ai peut-être un sens rythmique très développé. Le rythme pour moi est très important. Et évidemment si l'on parle de rythme, il faudrait parler aussi du rythme de la couleur. La couleur possède ses rythmes » (*Giorgio Strehler met en scène…*, 1979 : 03' 37").

4 Chez Strehler, l'association est donc vite faite entre la musique et la couleur, comme si le sens de l'ouïe était indissolublement lié à celui de la vue, dans une sorte de synesthésie. Par déduction on pourrait élargir ce lien à la lumière car elle est déterminante pour la percep-

tion des couleurs. Nous savons, depuis les expériences de Newton, que la lumière blanche représente la synthèse des différentes couleurs existantes en nature. Ce rapprochement entre le rythme, la couleur et la lumière nous révèle un possible lien entre l'imaginaire de Strehler et celui du plasticien et scénographe Luigi Veronesi, avec qui il collabore pendant ses premiers spectacles, durant la période d'apprentissage. Ce n'est peut-être pas un hasard si Strehler a beaucoup travaillé avec la transparence, la lumière colorée (surtout à ses débuts [4]) et la lumière blanche. Le *blanc strehlerien* évoque — ou évoquait — d'emblée l'atmosphère de ses spectacles : une couleur apparemment neutre mais dense, enrichie de plusieurs variations, pouvant aller du blanc chaud tendant à l'ambre, au blanc froid tendant au bleu.

5 Un autre élément contingent mérite d'être relevé car il est déclencheur d'une réflexion sur l'espace qui se concrétise grâce aux éclairages. En 1947, juste après la guerre, Strehler est invité par Paolo Grassi à participer à la création d'un théâtre de culture pour tous, celui qui sera le premier théâtre public italien : le *Piccolo Teatro* de Milan, le « Petit Théâtre ». En effet, la salle que Grassi avait repérée était un ancien cinéma doté d'une scène relativement petite. Cette salle avait été utilisée pendant l'occupation nazie-fasciste comme siège de la Légion autonome mobile Ettore Muti, corps militaire fasciste de la République sociale italienne. Quelques partisans avaient été torturés dans ces locaux. Le choix de ce lieu théâtral se charge donc d'une valeur aussi morale que politique. Une anecdote raconte que Strehler, avant d'accepter cette invitation, a souhaité rester seul dans cet espace vide. Selon ses propres mots, transcrits par Myriam Tanant :

> La scène, non équipée, faisait sept mètres d'ouverture et quatre mètres de profondeur. J'ai passé un après-midi dans la salle [...] car je me demandais ce que l'on pouvait bien faire sur un si petit plateau. Progressivement, j'ai commencé à imaginer des solutions qui pouvaient provenir de l'éclairage afin d'agrandir l'espace et j'ai compris que c'était la voie à suivre (Tanant, 2007 : 42).

Tout de suite, son intuition le guide vers la lumière comme outil pour « agrandir l'espace », faire vivre une grande scène dans le « Petit Théâtre ». Un exemple intéressant, tiré d'un spectacle de 1947, *Les*

nuits de la colère d'Armand Salacrou, nous montre comment cette intuition se traduit en pratique. Cette pièce avait été écrite et représentée l'année précédente à Paris, au Théâtre Marigny, dans la mise en scène de Jean-Louis Barrault. Elle traite de la résistance, et ses personnages sont deux amis d'enfance qui vont être amenés à faire des choix très différents : l'un incarne l'immobilité bourgeoise, l'autre s'engage et prend tous les risques. La guerre va les mettre face au choix ultime : trahison ou sacrifice ? Cette dualité se traduit aussi au niveau de la dramaturgie puisque « l'action de déroule sur deux plans différents : celui du théâtre, avec des comédiens sur scène face au public, et celui des projections cinématographiques » (Bentoglio, 2002 : 45). Enfin, concernant la scénographie, les didascalies du texte indiquent la coexistence de deux espaces dramatiques : l'appartement de la famille Bazire et un paysage ferroviaire.

6 Deux croquis de ce spectacle, réalisés par le scénographe Ganni Ratto, nous sont parvenus grâce à l'archivage précieux — aujourd'hui numérisé et en ligne — du Piccolo Teatro.

Figure 1

1. Croquis de Gianni Ratto pour *Le notti dell'ira (Les nuits de la colère)*, d'Armand Salacrou, © Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

Figure 2

2. Croquis de Gianni Ratto pour *Le notti dell'ira (Les nuits de la colère)*, d'Armand Salacrou, © Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

7 Ils nous montrent la solution adoptée pour la mise en scène de Strehler : un espace d'intérieur — et plus précisément un salon — capable de se transformer en un extérieur où le pont des chemins de fer — avec sa structure métallique — envahit la scène entière. La transition d'un espace dramatique à l'autre repose entièrement sur les éclairages :

> Grâce aux effets inédits des éclairages et à l'utilisation des transparents, le salon du couple Bazire se transforme en pont du chemin de fer que les partisans doivent faire exploser. Les tapisseries vertes et jaunes du séjour se dissolvent, peu à peu, grâce à un effet de lumière, laissant apparaître la structure métallique du pont (Bentoglio, 2002 : 46).

8 Parmi les photos de scène il y en a deux, sans aucun comédien, qui documentent le fonctionnement et l'ingéniosité du dispositif scénique. A l'intérieur de l'espace dramatique représenté par le salon, nous trouvons du mobilier — dont un abat-jour — et un escalier qui monte jusqu'à un petit palier. Une ouverture suggère la présence d'une autre pièce, cachée à la vue du public. Toutefois, si l'on regarde bien le fond de scène, on a l'impression qu'il y a quelque chose derrière.

Figure 3

3. *Le notti dell'ira (Les nuits de la colère)*, d'Armand Salacrou, photographie du dispositif scénique, © Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

Figure 4

4. *Le notti dell'ira (Les nuits de la colère)*, d'Armand Salacrou, photographie du dispositif scénique, © Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

9 La bascule entre le salon du couple Bazire et le pont des chemins de fer s'opère grâce à un jeu de lumières, sans aucun mouvement de décor. La toile de fond étant un transparent, c'est-à-dire une sorte de tulle permettant les effets d'apparition et de disparition, lorsque le rétro éclairage s'allume nous voyons apparaître, en contre-jour, la structure métallique du pont. Cette silhouette nous transporte dans un voyage de l'intérieur à l'extérieur. Tous les éléments du mobilier comme le fauteuil ou la petite table restent en place mais ils sont engloutis par la grande la structure noire qui se dessine tout autour. Nous pouvons remarquer que l'escalier sur la droite est prolongé par une structure identique derrière le transparent : la silhouette en contre-jour et l'ombre projetée se fondent en une seule image. Il en est ainsi pour les deux portes du jardin qui disparaissent dans la structure. L'abat-jour devient quelque chose qui nous rappelle un ancien poteau électrique, élément complémentaire reliant l'intérieur

avec l'extérieur. Ici, les éclairages opèrent une vraie et propre transfiguration.

10 Cet exemple nous montre la voie entreprise par Strehler, qui a pleinement assimilé les limites de la petite scène du Piccolo Teatro, pour créer — avec la lumière — un espace qui semble plus important et qui possède une profondeur aussi ambigüe qu'elle matérialise une illusion d'infini. L'effet des silhouettes noires fonctionne comme une sorte d'amplificateur d'espaces. Les éclairages ne sont pas relégués à une fonction utilitaire, celle de rendre visibles ou d'embellir les éléments présents au plateau : ils assument une connotation plastique, permettant de dilater ou de comprimer le lieu scénique. Ils se constituent comme un élément presque immatériel de la scénographie.

Les tournées en France

11 A plusieurs reprises, les spectacles crées par Strehler au Piccolo Teatro de Milan font l'objet de tournées en France. Une version du mythique *Arlequin serviteur de deux maîtres* est jouée à Paris, en 1952, comme le rappelle une plaque commémorative située dans le deuxième arrondissement[5] dont la partie supérieure rappelle le décès, pauvre, de Carlo Goldoni tandis que la partie inférieure évoque la tournée du Piccolo Teatro. La compagnie italienne, comme l'avait fait Carlo Goldoni deux cents ans plus tôt, fait revivre les personnages et l'esprit théâtral de la *commedia dell'arte* à travers les ruses, les équivoques et les *lazzi* interprétés par Marcello Moretti, dans le rôle d'Arlequin. L'espace dramatique est constitué par une alternance entre la maison de Pantalon, les rues de Venise et l'auberge de Brighella, où deux étrangers ont pris quartier : Florindo Aretusi et Federigo Rasponi *alias* Beatrice.

Figure 5

5. Croquis de Gianni Ratto pour *Arlecchino servitore di due padroni*, de Carlo Goldoni, 1950, © Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

12 Un croquis de Gianni Ratto nous montre la simplicité de cette scène, constituée de toiles peintes et facilement interchangeables. En particulier, concernant la partie de l'auberge, nous pouvons observer la présence de six portes. Une flamme dessinée recouvre chacune d'entre elles. Il suffit de confronter ce croquis, datant de 1950, avec une photographie de la version précédente du spectacle, datant de 1947, pour se rendre compte que l'apparition de ces flammes est une nouveauté. Est-ce le signe d'une volonté de faire référence à l'époque où l'éclairage était assuré par les feux ? En effet, à l'époque de la *commedia dell'arte* et jusqu'au XIXe siècle, tant les spectacles que les salles de théâtre étaient éclairés à la bougie. S'agissant de sources lumineuses à faible intensité, il était nécessaire d'intervenir avec la peinture sur les décors, pour dessiner ou accentuer les ombres et les lumières.

Figure 6

6. *Arlecchino servitore di due padroni*, de Carlo Goldoni, 1947, © Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

13 Au fil des années, plusieurs variations de ce spectacle sont réalisées [6]. Déjà vers la moitié des années 1950, un nouveau scénographe, Ezio Frigerio, propose une scène où les éléments de la version précédente, le tréteau éphémère, l'intérieur de l'auberge en toile peinte, sont encadrés par des éléments architecturaux. Ce sont des ruines, de restes de murailles nous suggérant que l'espace ne représente plus seulement un intérieur mais aussi, et en même temps, un extérieur. Dans cette version les éclairages électriques, car il faut bien imaginer que cette scénographie était conçue pour le théâtre fermé, doivent rendre compte à la fois du plein air, et de l'auberge.

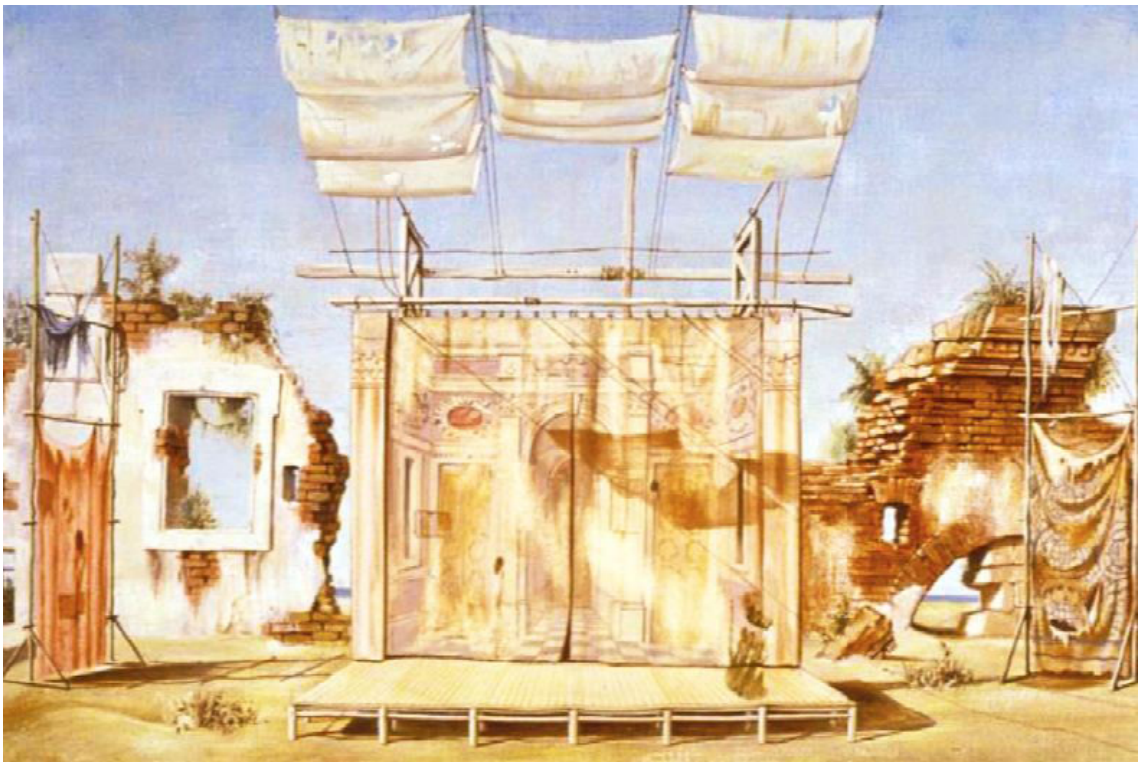
14 Ces évolutions correspondent bien à l'esthétique d'Ezio Frigerio qui, à partir de ce premier spectacle avec Strehler et durant toute sa longue collaboration, inclura toujours une référence à la matière et à la construction :

> Des architectures éphémères solennelles s'élèvent, parfaitement calibrées en hauteur et en profondeur, mais surtout la perspective

> classique est récupérée et re-proposée avec une sensibilité moderne [...] La perspective est la clé de voûte de l'art de Frigerio. Quand tout le monde la croit dépassée, il en recrée l'illusion (Crespi Morbio, 2018 : 41).

15 Cette nouvelle configuration du lieu scénique est une autre occasion saisie par Strehler pour faire vivre, avec les éclairages, le cyclorama du fond. Celui-ci est transpercé par une lumière très diffuse qui se déverse sur scène et la rend éclatante. Le sens de profondeur, suggéré par la perspective, se trouve ainsi amplifié. Par rapport à la version précédente du même spectacle, tout devient plus léger, comme il se doit pour une comédie de Goldoni. Les petites flammes peintes au-dessus des portes laissent la place à une évocation de la radiation solaire, se répandant dans l'immensité du ciel. Un ciel que Strehler, aidé par quelques électriciens très compétents, réussit à faire entrer sur le plateau...d'un Piccolo Teatro !

Figure 7

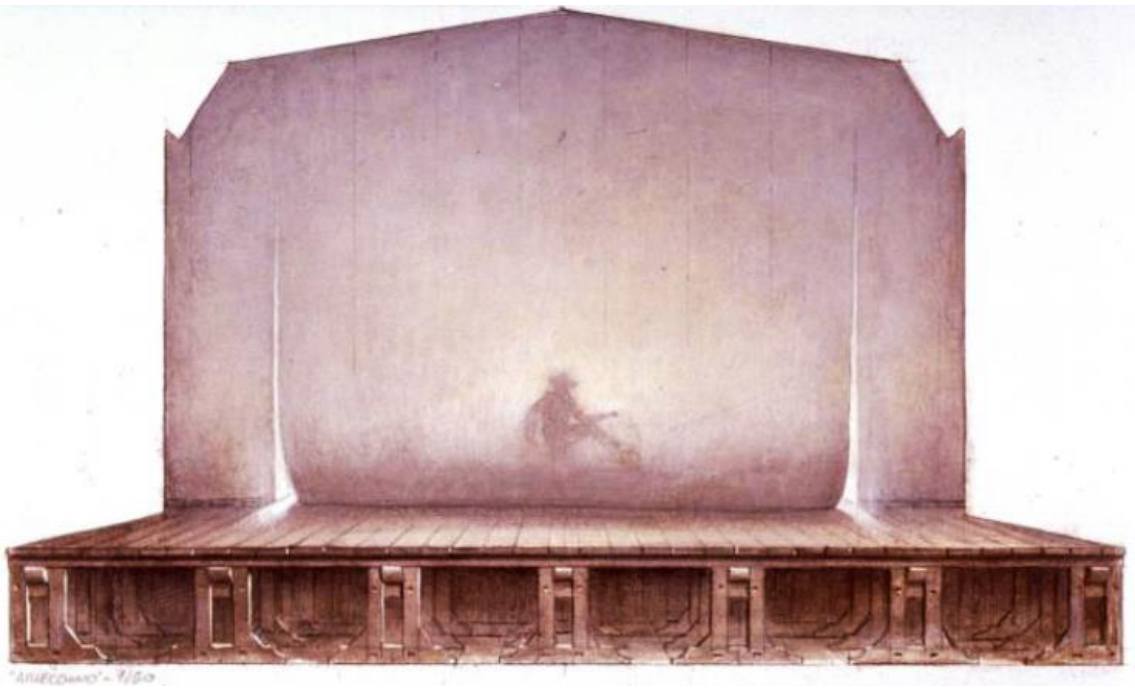


7. Croquis d'Ezio Frigerio pour *Arlecchino servitore di due padroni*, de Carlo Goldoni, 1956, supports mixtes sur carton traité au tampon, dimensions 49,9 x 34,8 © Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

16 Ce parcours vers l'abstraction trouve son paroxysme dans l'une des dernières versions d'*Arlequin serviteur de deux maîtres*, appelée "*l'edizione dell'addio*" réalisée en 1987, pour le quarantième anniversaire du Piccolo Teatro et dont la note d'intention est disponible sur le site du Piccolo Teatro. Le croquis d'Ezio Frigerio nous montre une scène absolument épurée où toute référence au réalisme semble dépassée. Le plateau éphémère est toujours en place, avec sa structure en bois bien évidente, mais les autres éléments ont disparu au profit d'un simple rideau. Celui-ci est censé dévoiler le "règne imaginaire qu'est le théâtre" entrevu en transparence. Sur les côtés, les ouvertures laissent filtrer deux tranches de lumière, comme si la poésie de ce monde, brûlant d'art, voulait s'échappait pour embraser la salle.

17 Cette évolution ne fait que confirmer une utilisation des éclairages qui contribue, de manière essentielle, à la dramaturgie du spectacle : du moment où, sur scène, il n'y a plus rien, tout peut exister grâce à l'imagination du spectateur et à la capacité de la lumière à suggérer un lieu (pour le jeu des comédiens) et un espace (pour la vie des personnages).

Figure 8



8. Croquis d'Ezio Frigerio pour *Arlecchino servitore di due padroni*, de Carlo Goldoni, 1987, gouache sur carton, dimensions 43,7 x 31 © Archivio Piccolo Teatro di Milano –

Teatro d'Europa.

18 Grâce aux photos et aux captations vidéo disponibles, nous pouvons analyser la trajectoire du spectacle, à partir du croquis mentionné jusqu'à sa réalisation sur scène. Le rideau de fond dessiné par Frigerio devient, en réalité, un rideau de proscénium, constituant *de facto* un cadre de scène dont la partie centrale est relevée au début de chaque acte pour permettre le dévoilement du spectacle. Au loin, à sa place, un cyclorama assume des couleurs chaudes ou froides, selon les espaces dramatiques suggérés : ambre, pour la maison de Pantalon et l'auberge de Brighella, bleu léger pour les rues de Venise[7]. Quelques candélabres, posés respectivement sur des tables ou au sol, accompagnent ces changements. Au proscenium, une rangée de chandelles constitue le fil conducteur entre le théâtre moderne et la tradition perdue de la *commedia dell'arte*. À ce propos, Strehler affirme dans sa note d'intentions :

> Cet Arlequin commence à la lumière des bougies et se termine par l'extinction des bougies, une par une. Ce n'est pas le fruit d'une idée bizarre de "mise en scène", mais d'un fait de la vie, qui appartient à la réalité du travail quotidien. Un soir, en effet, par hasard, pendant une représentation de celle que nous appelons "l'édition de l'Odéon" à Paris, dans ce même théâtre, au cours du dernier acte, une panne de courant s'est produite. Le théâtre a été plongé dans l'obscurité. La salle était sombre et sombre était la scène. Les acteurs étaient perplexes et effrayés, puis l'un d'entre eux a eu l'idée d'allumer une bougie sur scène. Et, rapidement, comme s'il s'agissait d'une action concertée, ils ont commencé à en allumer d'autres. Certains sont allés dans les coulisses, dans les loges, à la recherche de lumière et sont revenus pour jouer ce qui devait être, devant le public, pour le public. Ils l'ont fait, s'éclairant mutuellement, dans un jeu soudain et presque désespéré qui nous a tous émus.

> Un soir, dans un théâtre du monde, nous avons terminé cette comédie de la joie, nous l'avons terminée en larmes et jamais, je pense que jamais, tous ceux qui étaient présents ce soir-là n'ont ressenti plus profondément la gloire du théâtre, sa splendeur contre tout et contre tous, dans l'obscurité de la nuit des hommes (*Archivio Piccolo Teatro*, 1987 : "Arlecchino servitore di due padroni").

Figure 9

9. *Arlecchino servitore di due padroni*, de Carlo Goldoni, 1987, photographie de Luigi Ciminaghi © Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

19 Du côté de la mise en scène lyrique, Strehler crée en 1973 les *Noces de Figaro* à l'Opéra Royal du Château de Versailles. Sa dernière reprise date de 2012 et témoigne d'une intéressante longévité. L'un des enjeux, ici, est de rendre compte de la *Folle Journée* en matérialisent l'atmosphère du matin, de l'après-midi, du soir. Le troisième acte, en particulier, représente un espace presque vide où les contrastes entre les lumières et les ombres sont très forts. Leur alternance crée un rythme au sol qui trouve une correspondance horizontale au plafond et verticale sur les parois latérales. Le mur du fond n'est pas animé par la lumière diffuse mais représente une sorte de gouffre, un trou noir. Il est intéressant de rapprocher une photo prise au Teatro alla Scala de Milan, en 1980, avec un cliché plus récent, datant de 2008, même s'il est difficile de les comparer car trente années les séparent. Nous pouvons toutefois constater que la construction des éclairages reste, en principe, la même : contrastes lumières/ombres, dessin d'une progression rythmique, diffusion sur le mur à cour. Nous avons toutefois l'impression d'une augmentation de la puissance éclairante accompagnée d'une réduction des contrastes, entre les noirs et les

blancs, à cause de la réflexion. Les ombres s'estompent et se font moins dures : le fond de scène ne plonge plus dans un noir profond car les réverbérations lumineuses l'éclairent, et le clavecin est entièrement en lumière. Le rythme dessiné au sol et sur la paroi droite résulte moins fort mais s'enrichit de détails. Nous avons appris récemment, lors d'un entretien, que pour la reprise de 2010 à l'Opéra de Paris, la trame reproduisant les ombres des carreaux aux fenêtres a été renforcée par de vraies et propres projections vidéo.

20 Encore une fois, Strehler s'empare de cette scénographie de Frigerio en lui imposant ses lumières. Il intervient sur l'effet de perspective crée par les éléments construits en dur — le sol, les parois, le plafond — en rajoutant une trame, immatérielle, de lignes claires et obscures. Le sens d'une progression résulte se trouve ainsi amplifié. Dans un lieu clôturé et relativement limité, une fois de plus la lumière contribue à alimenter l'illusion d'un espace grand, non seulement profond mais s'étalant aussi en largeur, au-delà des fenêtres.

Figure 10

10. *Le Nozze di Figaro*, de W. A. Mozart, acte III, 1981, photographie de Lelli e Masotti © Teatro alla Scala.

Figure11

11. *Le Nozze di Figaro*, de W. A. Mozart, acte III, 2008, photographie de Marco Brescia © Teatro alla Scala.

Figure 12

12. *Le Nozze di Figaro*, de W. A. Mozart, 1981, installation des éclairages, photographie de Lelli e Masotti © Teatro alla Scala.

21 Cinq années après la création des *Noces de Figaro* à l'opéra, Strehler est invité à mettre en scène la *Trilogie de la villégiature* de Goldoni, au Théâtre de l'Odéon, avec les interprètes de la Comédie Française. Cette pièce traite de la bourgeoisie toscane en décadence, préoccupée uniquement des apparences et aspirant au luxe, sans en avoir les moyens Odette Aslan analyse ce spectacle, auquel elle a pu assister, en relevant que les éclairages « créent une atmosphère au début de chaque séquence, comme dans un tableau de peintre. […] La lumière fera vivre les décors, jouer les coloris, elle différenciera subtilement les zones de jeu. […] L'éclairage est rasant pour les intérieurs et vient d'en haut pour l'éclairage solaire » (Aslan, 1979 : 104).

22 Malheureusement les photos de scène et surtout la captation vidéo ne sont pas comparables aux images numériques auxquelles nous sommes aujourd'hui habitués. Il est donc difficile de saisir pleinement les différences subtiles qu'Odette Aslan décrit. Elle évoque, par

exemple, deux moments qui se déroulent pendant *Les aventures de la villégiature* :

> La lumière est parfois cruelle : Costanza a le soleil dans l'œil pendant la partie à cartes. Nouvel indice de la critique sociale de Strehler : il a fait asseoir Costanza à la plus mauvaise place. N'ayant même pas un chapeau à large bord pour se protéger, elle lève son jeu de cartes devant ses yeux pour avoir un peu d'ombre (initiative de Françoise Seigner). Giacinta est littéralement "captée" par un rayon lumineux lorsqu'elle cherche à échapper à Guglielmo ("pourquoi me fuyez-vous ?") l'éclairage devient la métaphore de l'amour qui la poursuit (Aslan, 1979 : 105).

23 La première scène est celle du jeu de cartes où l'enfer des conventions sociales se matérialise. Les apartés dévoilent ce que les personnages pensent vraiment, les rivalités cachées, les conflits qui minent ce microcosme. Les éclairages participent de cette violence, tout particulièrement contre Costanza qui, ayant critiqué chez les autres tout attachement à la mode et aux vêtements fort coûteux, ne possède pas même un chapeau adapté à la situation. L'autre scène, celle du "pourquoi me fuyez-vous ?", se joue entre Guglielmo et Giacinta, amoureux l'un de l'autre mais tourmentés car l'honneur, le devoir et le respect des conventions doivent obligatoirement passer devant l'amour.

24 Ces exemples décrivent les significations dont la lumière strehlerienne se charge, au cours de cette pièce. Ici, plus qu'interagir avec l'espace, elle interfère directement dans l'action, déterminant ainsi le jeu des comédiens : en essayant de fuir Guglielmo, Giacinta est rattrapée par leq rayons du soleil — un projecteur électrique d'au moins 5kW — qui l'éblouit et la confonde. Costanza, de son côté, est transpercée par les faisceaux lumineux de sources latérales : en Italie, ce type d'éclairage prend le nom de *taglio* (du verbe *tagliare*, couper), pour signifier une lumière qui coupe. L'initiative de Françoise Seigner qui se protège avec le seul accessoire à sa disposition, les cartes, témoigne d'une gêne réellement éprouvée au cours des répétitions. La cause est reconductible aux éclairages, très puissants, plaqués contre elle, capables de susciter une réaction absolument juste par rapport à la scène. Évidemment ce geste a été adopté et intégré au spectacle.

La lumière strehlerienne comme sujet de recherche

25 Malgré l'énorme quantité d'ouvrages qui ont été écrits et publiés sur Strehler et par Strehler la question des éclairages est restée, jusqu'à présent, relativement marginale. À titre d'exemple, il suffit de lire la fiche des *Noces de Figaro*, sur le site de l'Opéra de Paris : la mise en scène et la lumière sont de Giorgio Strehler[8] toutefois, pour la reprise de 2010, les lumières sont réalisées aussi par Vinicio Cheli[9]. Quelle est la raison de ce rajout qui pourrait induire à confusion ? Pour répondre à cette question il est utile d'observer l'évolution du métier d'éclairagiste entre le début des années 1970 et aujourd'hui. Auparavant (ou du moins jusqu'au début des années 1980) la question de l'auctorialité de l'éclairagiste ne se posait presque pas. Sur l'affiche du Teatro alla Scala, à l'occasion de la première représentation des *Noces de Figaro*, on ne trouve même pas sa mention. Noyé parmi les noms de tous les autres praticiens, il y a à peine une citation pour le "chef du service réalisation des lumières", Vannio Vanni, et pour le "chef des électriciens", Salvatore Mancinelli[10]. Cela nous questionne, surtout quand l'on regarde — toujours sur le site de l'Opéra de Paris — la fiche d'un autre spectacle de 1984/85[11], *L'enlèvement au sérail*, où la mise en scène est de Giorgio Strehler mais les lumières sont attribuées d'emblée à Vannio Vanni, ce "chef du service réalisation" qui, nous le savons aujourd'hui, a été un vrai créateur lumières.

26 Cherchant les réponses à ces questions, nous sommes tombés sur cette photo de Strehler derrière un projecteur qui semble concentré à faire des réglages techniques.

Figure 13

13. *Giorgio Strehler*, © Archivio Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

27 À première vue on pourrait croire que Strehler était un créateur lumière au sens actuel du terme, c'est-à-dire quelqu'un qui savait dessiner ses plans de feu, qui connaissait et savait manier les différentes typologies de sources lumineuses, les monter, les régler. Toutefois, lorsqu'on écoute le témoignage de Vinicio Cheli, créateur lumières qui a travaillé plusieurs années au Piccolo Teatro, son point de vue est le suivant :

> Strehler était capable de te parler pendant plusieurs heures […] Je fermais les yeux et je voyais ce qu'il voulait. C'était comme réaliser un spectacle déjà réalisé. Je savais où placer les projecteurs, à quelle hauteur, quel type de machine. Il ne l'expliquait pas techniquement car il n'y connaissait rien de la technique. Mais il savait parler de telle façon que je fermais les yeux et je voyais sa vision (« Italian 80ś & 90ś Lighting », 2018 : 59' 30").

28 Plutôt qu'au premier degré, cette photo pourrait se lire comme une métaphore, celle d'un artiste capable d'infuser avec ses idées tous ses collaborateurs, à partir des comédiens jusqu'au scénographe et à l'éclairagiste. On pourrait bien considérer Strehler comme un concepteur de lumières dans le sens qu'il possédait une vision très claire des choses mais, de fait, il ne dessinait pas ses plans, ne mettait pas au point ses projecteurs. Le mythe des lumières strehleriennes se fonde en réalité sur une collaboration avec des éclairagistes très créatifs et des électriciens de grande qualité qui l'ont aidé à réaliser ses intuitions.

29 Pour conclure, nous pensons que le *modus operandi* de Strehler a contribué fondamentalement à l'émancipation de la lumière en tant qu'outil dramaturgique, moteur d'action, dessinateur d'espaces. Sa fonction première n'est donc pas de créer de belles images ou d'éclairer la scène simplement pour que le spectateur puisse voir ce qu'il s'y passe. Comme nous avons pu le constater à travers quelques exemples, elle est un déclencheur d'événements, elle amplifie la scène et lui donne un rythme (*Les Nuits de la colère*, *Les Noces de Figaro*, *Arlequin serviteur de deux maîtres*, troisième édition de 1956), matérialise "le règne imaginaire" du théâtre (*Arlequin serviteur de deux maîtres*, édition de l'adieu de 1987), interagit avec le jeu des comédiens (*La Trilogie de la villégiature*).

30 Encore une fois, les mots de Myriam Tanant, qui a été — entre autres choses — une grande spécialiste du théâtre italien et qui connaissait très bien Strehler, nous semblent d'une clarté adamantine :

> Le travail sur les lumières conditionnait les déplacements des acteurs qui, à leur tour, suscitaient des modifications par leurs actions scéniques : les lumières de Strehler étaient intéressantes parce qu'elles n'étaient pas plaquées sur une situation, mais en naissaient. Son travail sur les éclairages n'était pas simplement artistique, même s'il lui arrivait de comparer les projecteurs aux pinceaux du peintre ou même à des instruments de musique qui, au lieu de sons, émettraient de la lumière (Tanant, 2007 : 14).

31 Grâce aussi à l'utilisation des éclairages, conçus de manière absolument originale, les mises en scènes lyriques et théâtrales de Giorgio Strehler possèdent un rayonnement universel.

BIBLIOGRAPHIE

- Ouvrages et articles

ASLAN O., 1979, « Des choix, des techniques », dans *La trilogie de la villégiature*, Cahiers Théâtre Louvain, n. 40.

ASTIER A., 2013, « Métamorphoser la reprise : variations et continuité de

l'*Arlequin, serviteur de deux maîtres* de Giorgio Strehler », *Agôn* [En ligne], 6 | 2013, mis en ligne le 17 février 2014. URL : http://journals.openedition.org/agon/2736 ; (consulté le 2 mai 2019).

BATTISTINI F., 1981, *Giorgio Strehler*, Roma : Gremese Editore, Roma.

BENTOGLIO A., 2002, *Invito al teatro di Strehler*,Milano : Mursia.

CRESPI MORBIO V., 2018, *Strehler e i suoi scenografi*, Milano : Amici della Scala.

LANG J., 2007, « En se souvenant de Giorgio », dans *Giorgio Strehler ou la passion théâtrale*, San Gregorio di Catania, Prix Europe pour le Théâtre.

STAMPALIA G., 1997, *Strehler dirige. Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro*, Marsilio, Venezia : Marsilio.

TANANT M., 2007, *Giorgio Strehler, Introduction, entretiens, choix de textes et traduction*, Paris : Actes sud-Papiers.

- Sitographie

Archivio Opéra de Paris, https://www.memopera.fr (consulté le 24 avril 2020).

Archivio Piccolo Teatro, https://archivio.piccoloteatro.org (https://archivio.piccoloteatro.org/)(consulté le 22 avril 2020).

Archivio Teatro alla Scala, http://www.teatroallascala.org (consulté le 24 avril 2020).

Journal de Genève, du 16 avril 1945, disponible sur le site https://www.letempsarchives.ch (consulté le 5 avril 2019).

- Ressources vidéo

«Comédia»: hommage à Giorgio Strehler», 1998, documentaire transmis sur Arte, le 6 janvier.

«Giorgio Strehler met en scène "La Trilogie de la Villégiature" à l'Odéon», 1979, *archive audiovisuel* INA, transmis le 6 janvier. Disponible à l'adresse : https://m.ina.fr/index.php/video/I00018697/giorgio-strehler-met-en-scene-la-trilogie-de-la-villegiature-a-l-odeon-video.html, (consulté le 6 avril 2019).

« Italian 80's & 90's Lighting », 2018, *Asociacion de Autores de Iluminacion*, Real Escuela de Arte Dramático de Madrid. Disponible sur le site https://www.youtube.com/watch?v=1VX0oa_iqZo (consulté le 4 mai 2019).

NOTES

1 Je remercie tout particulièrement Silvia Colombo, Elena Fumagalli et Geneviève Blasselle.

2 Représentations qui se sont déroulées respectivement au Théâtre National de Chaillot (avril 1960) et au Théâtre de la Cité de Villeurbanne (saison 1967/68).

3 Toutes les traductions depuis l'italien sont de mon fait.

4 Voir *Journal de Genève*, 1945 : 5 et aussi Battistini, 1981 : 31.

5 Au 21, rue Dussoubs à Paris.

6 Pour une analyse approfondie, voir aussi Astier, 2013.

7 Nous avons pu consulter quelques plans de feu et notes d'éclairage du spectacle dont voici les références techniques des filtres positionnés devant les projecteurs d'ambiance : Rosco 09 (Pale Amber Gold) et Rosco 78 (Trudy Blue) parfois remplacé par le Rosco 65 (Daylight Blue).

8 https://www.memopera.fr (consulté le 24 avril 2020).

9 https://www.memopera.fr (consulté le 24 avril 2020).

10 http://www.teatroallascala.org (consulté le 24 avril 2020).

11 https://www.memopera.fr ((consulté le 24 avril 2020).

RÉSUMÉS

Français

La lumière, Strehler a su en faire une composante fondamentale de ses spectacles, la développant d'une manière tout à fait personnelle qui est devenue très vite une référence pour beaucoup de metteurs en scène. Il a beaucoup travaillé avec la transparence, le contre-jour, la lumière blanche « chaude et froide ». Héritier d'une culture musicale venant de sa mère violoniste et de son grand-père directeur d'orchestre, Strehler associe la couleur et le rythme, condensant dans ses éclairages l'espace et le temps. Une analyse chronologique des spectacles présentés en France, documentée par les images des archives numérisés du Piccolo Teatro et du Teatro alla Scala de Milan, permettra de relever quelques spécificités de la lumière strehlerienne.

English

Light, Strehler has made it a fundamental component of his shows, developing it in a very personal way that has quickly become a reference for many directors. He has worked a lot with transparency, backlighting, "warm and cold" white light. Heir to a musical culture from his mother violinist and grandfather conductor, Strehler combines colour and rhythm, condensing space and time in his lighting. A chronological analysis of the shows presented in France, documented by images from the digital archives of the Piccolo Teatro and Teatro alla Scala in Milan, will allow us to identify some specific aspects of strehlerian light.

INDEX

Mots-clés
Lumière, Éclairages, Giorgio Strehler, Théâtre, Scénographie

Keywords
Light, lighting, Giorgio Strehler, theatre, set design

AUTEUR

Antonio Palermo
Antonio Palermo est arrivé en France en 2003, a été assistant à la mise en scène jusqu'en 2012, participant à l'élaboration de différents spectacles de théâtre, danse-théâtre et opéra. Actuellement inscrit en doctorat à l'Université de Lille, au sein du laboratoire CEAC - EA 3587, il prépare une thèse sur « La plasticité de la lumière à travers les mises en scènes de Strehler », sous la direction de Véronique Perruchon. Membre du groupe de recherche Lumière de Spectacle avec qui il co-organise le colloque international Lumière Matière (Lille 2019 et Venise 2020), il intervient depuis 2014 en tant qu'enseignant contractuel, dans le cadre de la Licence et du Master à l'Université Lille.

Romain Rolland, écrivain oublié et admiré ?

Xuan Wang

PLAN

Introduction
I. La vie de Romain Rolland
II. Le début de la réception de Romain Rolland en Chine
III. Romain Rolland : une amitié paternelle avec J.-B. Kin Yn Yu

TEXTE

Nous remercions le Fonds chinois de la Bibliothèque Municipale de Lyon, dépositaire du fonds de l'Institut franco-chinois de Lyon et le Département des Études chinoises de l'Université Jean Moulin Lyon 3, établissement propriétaire du fonds de l'Institut franco-chinois de Lyon pour m'avoir autorisée à consulter en 2016 les trois lettres manuscrites de Romain Rolland au directeur de l'Institut franco-chinois de Lyon (11/11/1929, 22/11/1929, 28/12/1929).

Introduction

1 Lisons-nous encore Romain Rolland ? Dans le titre nous disons « oublié » parce qu'aujourd'hui, en dehors des travaux de recherche, on ne lit presque plus les œuvres de Romain Rolland en France[1]. Grâce à ses nombreux correspondants on a associé son nom, ces dernières années, avec Malwida von Meysenburg (1816-1903), Sigmund Freud (1856-1939), Stefan Zweig (1881-1942), Jean-Richard Bloch (1884-1947) ou Panaït Istrati (1884-1935), par exemple, mais on l'a moins souvent cité seul.

2 D'autre part, si nous employons l'adjectif « admiré », c'est parce que depuis le début du XXe siècle jusqu'à aujourd'hui, Romain Rolland a toujours eu ses admirateurs et ses lecteurs en Chine. Aux yeux des intellectuels chinois, Romain Rolland est considéré comme l'un des plus grands écrivains français du XXe siècle.

3 L'admiration portée à Romain Rolland est étayée par les nombreuses traductions de ses œuvres en chinois. Le 4 mai 1957, l'Association des Amitiés Franco-Chinoises écrit ainsi à Madame Rolland : « Nous

sommes très heureux de vous envoyer quatre volumes de *Jean-Christophe* en traduction chinoise, comme hommage à feu M. Romain Rolland. Beaucoup de ses œuvres ont été traduites en chinois. Dans les sept années qui ont suivi notre libération, nous avons traduits ou revisé (*sic*) les traductions de huit de ses œuvres, qui toutes ont éveillé un grand intérêt. Quoique nous les ayons tirées à grand nombre d'exemplaires (par exemple les tirages de *Jean-Christophe* dépassent 20. 000) il est très difficile de les trouver dans le commence » (Bulletin AARR, 1957 : 22 – 23).

4 En janvier 2019, les Éditions de la Littérature du Peuple, éditions de référence de littérature en Chine, publient une collection des *Œuvres de Romain Rolland* en dix tomes traduits en chinois (Zhang, 2019 : 65). Cela montre une certaine importance de Romain Rolland dans la littérature chinoise. De nos jours, ses *Vies des hommes illustres*[2] font partie des « livres nécessaires à lire » pour les écoliers, les collégiens et les lycéens, recommandés par le Ministère de l'Éducation, et sont même choisis dans les exercices pour la préparation du Brevet. De surcroît, dans les universités, Romain Rolland est fréquemment indiqué dans les manuels de littérature française et mondiale en chinois, ainsi que dans les recherches concernées.

5 Dans cet article, nous nous proposons d'une part d'expliquer comment le nom de Romain Rolland est entré en Chine au début du XXe siècle, et d'autre part de rendre compte des rapports de l'auteur avec des Chinois, notamment via l'institut franco-chinois de Lyon. Mais commençons d'abord par quelques rappels biographiques concernant cet écrivain.

I. La vie de Romain Rolland

6 Romain Rolland naît le 29 janvier 1866 à Clamecy (Nièvre), dans une famille de notaires. A quatorze ans et demi, sa famille déménage à Paris pour ses études. En 1886, il entre à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, où il se lie d'amitié avec André Suarès et Paul Claudel[3]. Il baigne dans les lectures de Spinoza, de Tolstoy[4] et dans la musique de Wagner. Un an plus tard, Romain Rolland adresse deux lettres à Léon Tolstoy (1828-1910) dans lesquelles il s'interroge sur sa condamnation de l'Art et sur son soutien au travail manuel. Il reçoit une réponse de ce dernier, dans laquelle Tolstoy affirme qu'il

faut se faire servir par les autres aussi peu que possible et servir les autres autant que possible[5]. Agrégé d'histoire en 1889, Romain Rolland est nommé membre de l'École française de Rome pendant deux ans. En Italie, il rencontre l'écrivaine allemande Malwida von Meysenburg et commence à écrire ses premiers drames. En 1892, il épouse Clotilde Bréal (1870-1946), fille du Michel Bréal (1832-1915), professeur au Collège de France. Trois ans plus tard, Romain Rolland soutient sa thèse intitulée *Les Origines du théâtre lyrique moderne, Histoire de l'Opéra avant Lully et Scarlatti*. Après sa thèse, il poursuit ses projets dramatiques et débute des pièces de théâtres. Le premier mariage de l'écrivain aboutit à un échec, il divorce en 1901.

7 En 1903, sa *Vie de Beethoven*, parue dans les « Cahiers de la Quinzaine »[6], lui assure une certaine notoriété. Entre 1904 et 1912, Romain Rolland publie son roman-fleuve *Jean-Christophe* en dix tomes dans la même revue qui aura plus tard une grande influence en Chine[7]. En 1914, il publie « Au-dessus de la mêlée » dans le « Journal de Genève », un article pacifiste qui lui vaut des attaques de la part des nationalistes français[8]. Dans le même sens et la même année, il rend service à l'Agence internationale des Prisonniers de guerre. Le 9 novembre 1916, l'Académie suédoise décerne à Romain Rolland le prix Nobel de Littérature de l'année 1915[9] ; il l'accepte et donne son prix à la Croix-Rouge. Il s'installe ensuite en 1922 à Villeneuve en Suisse, sur les bords du lac Léman. En 1923, la revue littéraire « Europe » est fondée sous son égide. Durant son séjour en Suisse, il rédige son roman *L'Âme enchantée* (1922-1933), s'engage contre le fascisme, et reçoit Mahatma Gandhi chez lui à la fin de 1931. En 1934, il épouse Marie Koudacheva (1895-1985), poétesse soviétique. Entre juin et juillet 1935, à l'invitation de l'écrivain soviétique Maxime Gorki (1868-1936), Romain Rolland fait un voyage avec sa femme en URSS, où il rencontre Staline. Trois ans plus tard, il retourne définitivement en France et décède le 30 décembre 1944 dans sa maison à Vézelay, ville qui n'est pas si éloignée de son pays natal, Clamecy[10].

8 Mais au-delà d'une biographie générale de l'auteur, ce qui nous intéressera dans la suite de ce texte sera plutôt de découvrir comment les Chinois ont connu Romain Rolland et quels ont été les contacts que l'auteur a pu entretenir avec la Chine.

II. Le début de la réception de Romain Rolland en Chine

9 La réception de Romain Rolland en Chine a commencé au début du XXe siècle, à une époque de grands changements intellectuels, politiques et sociaux en Chine. En effet, après la chute de l'Empire manchou des Qing en 1912, une République est proclamée, même si plusieurs « seigneurs de la guerre » s'affrontent. La République durera jusqu'en 1949 et la prise de pouvoir de Mao. Les intellectuels et la jeunesse cherchent à inventer une Chine nouvelle. En 1915, Chen Duxiu 陈独秀 (1879-1942), intellectuel et homme politique, crée la revue intitulée « Revue de la Jeunesse » 青年雜誌. L'année suivante, elle est renommée « La Jeunesse » 新青年. Elle devient immédiatement le berceau du Mouvement de la Nouvelle culture en Chine. Le 1er octobre 1916, le nom de Romain Rolland apparaît dans la chronique « Correspondance 通信 » de « La Jeunesse ». Il s'agit d'une nouvelle rédigée par un journaliste anonyme, qui présente en général les cinq domaines du prix Nobel (la physique, la chimie, la physiologie ou la médecine, la littérature et la paix) : « [...] chaque année, chaque prix ne se limite pas à une personne, tels que les trois romanciers : Romain Rolland de la France, Verne von Heidenstam de la Suède, Henrik Pontoppidan du Danemark. Ils ont remporté le prix en même temps en 1914 (*sic*) [...] » (Anonyme, 1916 ; 4 – 5)[11]. Malgré l'erreur de date[12], le nom de Romain Rolland fait son apparition en Chine, en tant qu'un des lauréats du prix Nobel.

10 L'introduction de Romain Rolland en Chine s'est faite largement grâce à la revue « Mensuel du roman » 小说月报, dirigée à l'époque par Shen Yanbing 沈雁冰(1896-1981), connu plus tard sous le nom de Mao Dun 茅盾, et qui deviendra ministre de la culture du président Mao. Il créa la chronique intitulée « Nouvelles des milieux littéraires d'outre-mer » 海外文壇消息, dans laquelle il rassembla toutes les informations concernant les nouvelles œuvres d'auteurs étrangers, dont celles de Romain Rolland. En raison d'une sorte de curiosité et de zèle vis-à-vis de l'écrivain du prix Nobel de littérature, Romain Rolland fut désigné désormais comme un « grand écrivain français ». Ses œuvres furent progressivement présentées dans cette revue, notamment *Liluli* (1919) et *Pierre et Luce* (1920). De surcroît, des œuvres critiques

concernant l'auteur furent aussi indiquées, comme par exemple *Romain Rolland Vivant* (1920) de Pierre Jean Jouve (1887-1976).

11 Malgré cela, jusqu'aux années 1920, les traductions de littérature française en chinois étaient encore rares. Les traducteurs de la littérature française en chinois à l'époque étaient principalement des étudiants chinois en France : ceux-ci sont devenus d'une part les traducteurs principaux de littérature française et, d'autre part, les passeurs entre les différentes cultures.

> Ce qui est incontestable, c'est qu'en Chine, dès le début du XXe siècle, les étudiants qui ont accompli leurs études à l'étranger ont joué un rôle primordial dans le processus de la modernisation du pays. Beaucoup d'entre eux, formés à la nouvelle culture et à la nouvelle façon de penser, sont devenus précurseurs, dès leur retour, sur les scènes politiques ou littéraires chinoise, en voulant faire accéder la Chine à la modernité. […] Avec de nombreuses traductions et articles consacrés aux écrivains français, le public chinois se familiarise peu à peu avec les grands noms, tel quel Rousseau, Voltaire, Hugo, Balzac, Zola, Anatole France et Romain Rolland. En effet, la connaissance par le public chinois, à l'époque, de ces personnalités littéraires fortes est dans une grande part due à leurs traducteurs chinois, et beaucoup d'entre eux ont vécu ou bien étudié en France. Ce qui nous paraît intéressant, c'est que certains parmi eux ne se contentaient pas simplement d'apprendre, de s'inspirer, d'introduire en Chine ce qui leur semblait avoir de la valeur : pour eux, la traduction n'était pas un acte à sens unique, ils ont agi spontanément en ayant comme motivation de faire connaître au public français et leur propre littérature. (Gao, 2016 : 163)

12 Dans les années 1920 et 1930, plusieurs numéros spéciaux d'autres revues furent consacrés à Romain Rolland. Citons deux exemples. En 1926, la revue « Désert » 莽原publia un « Numéro spécial sur Romain Rolland » 羅曼羅蘭專號 puis, en 1936, la revue « Littératures traduites » produisit un numéro spécial publié sous le titre de « Souvenir à l'occasion du 70e anniversaire de Romain Rolland » 羅曼羅蘭七十誕辰紀念. Par ailleurs, au moins cinq traductions chinoises de *Jean-Christophe* sont attestées entre les années 1920 et 1950[13]. Le traducteur renommé Fu Lei傅雷(1908-1966)[14], ancien étudiant de la

Sorbonne, traduisit deux fois *Jean-Christophe* durant sa vie (1937-1941 et 1952-1953)[15]. Ces traductions sont considérées en Chine comme les meilleures.

III. Romain Rolland : une amitié paternelle avec J.-B. Kin Yn Yu

13 L'Institut franco-chinois de Lyon (IFCL), fondé en 1921, a joué un rôle considérable pour accueillir des élites chinoises. Entre 1921 et 1946, 473 étudiants chinois le fréquentèrent, venant de différentes disciplines comme les lettres, la musique ou les sciences[16]. Cet institut n'était pas une école supérieure, mais plutôt une cité universitaire chargée du logement et de l'alimentation des étudiants chinois. Le bâtiment était doté d'une bibliothèque et d'une salle d'étude. D'autre part, cet institut offrait des cours de français et organisait des activités culturelles et sportives. Les étudiants suivaient des cours et obtenaient leurs diplômes dans différentes universités de Lyon. Entre 1920 et 1939, dix étudiants chinois au moins correspondirent avec Romain Rolland. Quatre lui rendirent visite en Suisse, dont deux étaient des étudiants de l'Institut franco-chinois de Lyon : J.-B Kin Yn Yu et Ouang Te Yio[17]. Selon Michelle Loi, sinologue française, « dans la correspondance que nous avons pu retrouver (datant de la période 1925-27) Romain Rolland fait preuve, à l'égard des jeunes Chinois qui le sollicitent, de beaucoup de bienveillance et de générosité. Il faut savoir qu'il était très célèbre en Chine dès cette époque » (Loi, 1982 : 189).

14 L'un d'eux, J.-B. Kin Yn Yu 敬隐渔 (1901- ?)[18], qui rendit visite à Romain Rolland le 10 septembre 1925, fut la première personne en Chine à traduire *Jean-Christophe*. Sa version chinoise parut dans trois numéros successifs du « Mensuel du Roman » en 1926 (Volume 17 n°1-3). Cependant, elle ne couvre que le premier tome « L'Aube ». Lo Ta-Kang 罗大冈(1909-1998), ancien étudiant de l'Institut franco-chinois et spécialiste de Romain Rolland écrivit : « Kin Yn Yu a été la première personne qui a introduit Romain Rolland et traduit *Jean-Christophe* en Chine et il a été probablement aussi le premier jeune Chinois qui a établi de longs et profonds contacts avec Romain Rolland » (Lo, 1996 : 218)[19]. Dans le journal de Romain Rolland, celui-ci appelle Kin

Yn Yu « mon protégé », témoignant ainsi des liens privilégiés entre ces deux personnes (Liu, 2015 : 97).

15 Cette histoire débute le 3 juin 1924, lorsque Kin Yn Yu, alors étudiant de l'Institut technique franco-chinois de Shanghai, adresse à Romain Rolland une lettre exprimant son admiration pour *Jean-Christophe* et lui demandant la permission de traduire ce roman. La lettre parvint à Romain Rolland un mois plus tard. Il y répond rapidement, le 17 juillet 1924 :

> Votre lettre me fait grand plaisir. Voici bien des années que je suis en relations amicales avec des Japonais, des Indiens et d'autres Asiatiques, et que nous avons constaté notre communion de pensée. Mais je n'ai jamais pu avoir, jusqu'à ce jour, que des rapports très superficiels avec des Chinois. Et je me souviens que Tolstoy, à la fin de sa vie, exprimait le même regret. Cependant j'ai toujours été attiré par l'esprit chinois ; j'en admire, dans le passé, la maîtrise sur soi-même et la profonde sagesse […] Je suis heureux que vous veuilliez traduire mon *Jean-Christophe* en chinois. Je vous y autorise très volontiers. […] Si je puis aussi vous conseiller, ou vous guider, en quoi que ce soit, dans la vie, je le ferai avec plaisir. Par le peu de paroles que vous m'avez écrites, - je vous regarde comme un jeune frère […] (Rolland, 1925) [20].

16 Cette lettre fut très vite publiée et traduite par Kin Yn Yu dans le *Mensuel du roman* en 1925, et causa un grand émoi dans les milieux littéraires chinois. Notons qu'à ce moment-là, Kin Yn Yu était déjà écrivain, doué en français et en latin, et avait publié non seulement des œuvres traduites (Maupassant, Lamartine, Anatole France), mais aussi ses propres créations, comme le poème « Poxiao » 破曉 [Aube], la nouvelle « Niaonuo » 嬝娜 [Elancée et gracieuse] et la critique « Luoman Luolang » 羅曼羅朗 [Romain Rolland]. Ce jeune talent décida plus tard d'aller en France. Il arriva à Marseille le 6 septembre 1925 et continua ses études à l'Université de Lyon puis à la Sorbonne.

17 L'année suivante, en 1926, la Chine est dans une situation de morcellement politique d'où personne ne semble savoir comment sortir. Chiang Kai-Shek (1887-1975), le chef du gouvernement nationaliste, tente de réunifier la Chine par l'Expédition du Nord, une campagne militaire qui dura de 1926 à 1928. C'est dans ce contexte national

tragique que le jeune Kin Yn Yu examine ses sentiments après la lecture de *Jean-Christophe* :

> C'est en me débattant parmi ces crises sinistres que, par hasard, je rencontrai *Jean-Christophe*. Nous ne tardâmes pas à devenir de bons amis. Avec admiration je partageai ses souffrances, ses luttes, ses amours, ses dépits et ses victoires. Je reconnus en lui le héros de mon idéal, dont j'avais jugé impossible l'existence dans notre triste actualité. Je découvris enfin ce type de l'homme nouveau : idéaliste fort, expérimentateur sceptique et enthousiaste fervent, [...] ayant comme tous ses faiblesses, ses troubles et ses enlisements, mais revenant toujours plus courageusement dans la lutte, arrivant à triompher des passions, des préjugés du monde et des souffrances de la vie, jouissant enfin de la paix et de la liberté complète de son âme. Le monde, et surtout notre jeunesse hésitante, a besoin de lui. Elle lui fera assurément un chaleureux accueil, car il ne sera pas pour elle une nouvelle idole froide et inaccessible, mais un guide sympathique et gracieux (Kin, 1926 : 197-198).

18 Ses parents étant décédés, sans aucune aide financière à cause des guerres civiles en Chine, Kin Yn Yu attira l'attention de Romain Rolland. Ce dernier le recommanda non seulement auprès des éditeurs (la revue « Europe » et les éditions Rieder), mais il lui prêta de l'argent à des moments critiques, et ce jusqu'à la fin de son séjour en France. Le 16 octobre 1928, Kin Yn Yu devint pensionnaire de l'Institut franco-chinois de Lyon. A partir de 1929, à cause de la dégradation de sa syphilis, il va souffrir de délires et causer des problèmes à l'Institut. A l'insu de Romain Rolland, Kin Yn Yu changea de personnalité, mais l'écrivain français était toujours convaincu du talent de ce jeune homme. Liang Tsong Taï 梁宗岱 (1903-1983), un homme de lettres chinois, décrivit la scène de sa visite à Romain Rolland en Suisse à la Villa Olga :

> Tout d'abord, il m'a demandé des nouvelles de Kin Yn Yu. Après avoir entendu ma réponse « je ne sais pas », il a commencé à parler avec des chevrotements, par lesquels j'ai senti sa profonde affection pour Kin Yn Yu. Ces derniers jours, il avait reçu un grand nombre de lettres, mais celles-ci l'ont rendu de plus en plus angoissé. « C'est Paris qui l'a détruit ! Complètement ! » Il m'a dit cela en conclusion avec une grande indignation. (Liang,1936 : 165) [21].

19 Par suite des lettres délirantes de Kin Yn Yu, Romain Rolland demande de l'aide à son ami psychanalyste Charles Baudouin (1893-1963) le 18 octobre 1929 (BLUM, 200 : 162 – 164). Ce dernier recommande Kin Yn Yu au Docteur Lépine et commence un traitement, puis Kin Yn Yu se rend à la clinique « Mon repos » du docteur Feuillade, à Écully (Rhône), le 5 novembre 1929. Cependant, le directeur de l'Institut franco-chinois décide de rapatrier Kin Yn Yu en Chine. Romain Rolland propose alors au directeur de l'Institut de payer lui-même 3000 francs pour le traitement du malade. Toutefois, sur les conseils du directeur de l'Institut, Romain Rolland ne répond plus aux lettres de Kin Yn Yu, bien qu'il se soucie toujours de son protégé. En onze jours, Romain Rolland écrit deux lettres au directeur de l'Institut :

> **Première lettre, 11 novembre 1929**

> Je vous remercie de votre lettre au sujet de l'étudiant Kin Yn Yu. J'en suis profondément affligé. Quand j'avais fait la connaissance de ce malheureux garçon à son arrivée en Europe, il m'avait inspiré beaucoup de sympathie. Puis j'avais remarqué le changement dans son esprit, peu après son installation à Paris. Je lui avais fait certaines remontrances, à la suite desquelles il cessa de m'écrire pendant un an et demi. Et lorsqu'il s'adressa de nouveau à moi, je fus saisi du ravage qui s'était fait en lui. Dans le désordre de ses passions, il m'adressait de tels cris d'angoisse, il manifestait une telle hantise du suicide, que j'ai cru nécessaire de le mettre aux mains d'un spécialiste, le Dr Feuillade à Lyon […] (Rolland, 1929).

> **Deuxième lettre, 22 novembre 1929**

> Je reçois toujours de Kin Yn Yu des lettres suppliantes qui sont datées de l'Institut franco-chinois. Y est-il encore, et pour combien de temps ? […] Il paraît un peu plus calme et montre un grand désir d'être soigné. Qu'on veuille bien l'examiner encore de près ! S'il y a la moindre chance de le sauver par un traitement approprié, on ne doit point la négliger. Ce malheureux aurait pu - ou pourrait – être une vraie valeur intellectuelle pour la Chine nouvelle […] (Rolland, 1929).

20 N'ayant pas reçu de réponse de Romain Rolland Kin Yn Yu, désespéré, consulte le Docteur Lépine qui lui conseille de rentrer en Chine au

plus tôt. Le 27 décembre 1929, un premier rapatriement échoue : Kin Yn Yu s'enfuit et prend le train en direction de Genève. Le directeur de l'Institut franco-chinois, ne voulant plus engager sa responsabilité, décide de ne plus compter Kin Yn Yu parmi ses pensionnaires. Romain Rolland écrit alors au directeur de l'Institut le 28 décembre, en le défendant encore une fois Kin Yn Yu.

> **Troisième lettre, 28 décembre 1929**

> Permettez-moi de n'être pas du même avis que vous, au sujet de la responsabilité que décline désormais l'Institut franco-chinois, en ce qui concerne Kin Yn Yu. Du moment qu'il était reconnu par l'Institut comme malade esprit, et susceptible de devenir un danger – (ce que je ne puis aucunement apprécier) – il devait être surveillé, et particulièrement au moment de son départ en gare de Perrache […] Les médecins qui l'ont examiné ont toute compétence pour en décider. Mais tant qu'il n'est pas estimé inoffensif, ou qu'il n'est pas rapatrié, il est évident que votre responsabilité reste engagée […] (Rolland, 1929).

21 A l'issue d'une négociation avec le docteur Lépine, le directeur se résout à accueillir Kin Yn Yu en tant que malade. Grâce à la persuasion de Romain Rolland, Kin Yn Yu rentre à l'Institut franco-chinois de Lyon. Malgré tout, le 10 janvier 1930, il part à Marseille, et monte sur le bateau du retour. De son côté, Romain Rolland ne cessa jamais de demander de ses nouvelles auprès des intellectuels chinois, comme par exemple Fu Lei. Le 10 mars 1930, un article paru en Chine, intitulé « Kin Yn Yu est rentré en Chine », raconte les dernières années de sa vie : « Il n'a pas recouvré la santé. Il est allé souvent à la librairie "Ximen" 西门à Shanghai en apportant un petit cahier, où il y avait des peintures, des phrases françaises et des poèmes chinois. Il y écrivait des poèmes obscurs et peut-être y aura-t-il des gens qui les comprendront dans cinquante ans » (Bing, 1930, cité par Cheng, 1985 : 31). Après sa traduction du roman *Clarté* de Henri Barbusse (1873-1935) en 1932, on n'eut plus de nouvelles de Kin Yn Yu. Ce personnage semi-légendaire avait cessé d'exister.

22 Romain Rolland est presque oublié par les lecteurs d'aujourd'hui dans son propre pays. Or, il est toujours admiré par des intellectuels chinois depuis le début du XXe siècle. Cet enthousiasme pour Romain Rolland est dû non seulement à l'influence de son roman *Jean-Christophe*, mais aussi à son esprit ouvert, à ses engagements pacifiques pendant les deux guerres mondiales et à son soutien humaniste envers les étudiants chinois. Le cas de J.-B Kin Yn Yu n'est qu'un exemple. L'admiration pour Romain Rolland ne se limite pas à la Chine, elle est aussi présente dans d'autres pays d'Asie. A titre d'exemples, nous pouvons citer le Japon (à travers le scuplteur Hiroatsu Takata ou le poète et chercheur Toshihiko Katayama) et l'Inde (par l'intermédiaire de Gandhi ou du poète, philosophe et écrivain bengali Rabindranath Tagore).

23 En guise de conclusion, nous aimerions citer la préface de Romain Rolland pour la version chinoise du roman *Jean-Christophe* intitulée « Jean-Christophe à ses frères de Chine » :

> Je ne connais ni Europe, ni Asie. Je ne connais que deux races au monde : - celle des âmes qui montent, celle des âmes qui tombent.

> D'un côté, l'élan patient, ardent, tenace, intrépide, des hommes vers la lumière, - toute lumière : la science, la beauté, l'amour des hommes, le progrès commun.

> De l'autre côté, les forces oppressives : les ténèbres, l'ignorance, l'apathie, les préjugés fanatiques, et la brutalité.

> Je suis avec les premiers. D'où qu'ils soient, ils sont mes amis, mes alliés, et mes frères. Ma patrie est l'humanité libre. Les grands peuples sont ses provinces. Et le bien de tous est le Dieu Soleil » (Rolland, 1926).

BIBLIOGRAPHIE

AHLSTRÖM G., 1965, « La "petite histoire" de l'attribution du prix Nobel à Romain Rolland », traduite du manuscrit suédois par Malou Höjer, *Colas Breugnon de Romain Rolland, lauréat 1915 (France)*, Collection des prix

Nobel de littérature, réalisée sous le patronage de l'Académie suédoise et de la Fondation Nobel, Paris, Éditions Rombaldi, p.25-26.

AI M. (éd.), 2019, *Luoman Luolan wenji* [*Œuvres de Romain Rolland*], préface par Zhang Yinglun, Beijing, Éditions de la Littérature du Peuple.

ANONYME, 1916, Chronique « Correspondance », *Xin qinnian* [La Jeunesse], volume 2 n°2, Shanghai, Éditions Qunyi, p.4-5.

BARRÈRE J.-B., 1960, *Romain Rolland par lui-même*, Collection « Écrivain de toujours », Paris, Seuil.

BING, 1930, « Jing Yinyu huiguo » [Kin Yn Yu est rentré en Chine], chronique « Wentan xiaoxi » [Nouvelles des milieux littéraires], *Chuban yuekan* [Mensuel du monde éditorial]).

BLUM A. (éd.), 2000, *Correspondance entre Romain Rolland et Charles Baudouin. Une si fidèle amitié. Choix de lettres (1916-1944)*, Éditeur scientifique, p.162-164.

BULLETIN de l'Association des amis de Romain Rolland (Bulletin AARR), n°2, 1947, juillet, Clamecy, Imprimerie générale de Nièvre, p.13-14.

--, N°40-41, 1957, octobre, Clamecy, Imprimerie générale de Nièvre, p.22-23.

BULLETIN de l'Association des amis du fonds Romain Rolland, 1984 – 1985, n°147-150, 94-Villeneuve-Saint-Georges, Imprimerie l'Union Typographique, p.28.

CHENG Z., 1985, « Jing Yinyu wannian shenghuo de xin cailiao » [Les nouveaux documents concernant les dernières années de la vie de Kin Yn Yu], *Lu Xun yanjiu dongtai* [Actualités des recherches sur Lu Xun], n°8, p.31. (BING, 1930, « Jing Yinyu huiguo » [Kin Yn Yu est rentré en Chine], chronique « Wentan xiaoxi » [Nouvelles des milieux littéraires], *Chuban yuekan* [Mensuel du monde éditorial])

DUCHATELET B., 2002, *Romain Rolland tel qu'en lui-même*, Paris, Albin Michel.

ENOMOTO Y., juin 2009, « Fu Lei introducteur de Romain Rolland en Chine », traduit par Yukiko Chiche, *Cahiers de Brèves*, n°23, Paris, Rectorat de Paris, Division de l'Intendance, p. 35.

GAO F., 2016, *La Traduction et la réception de la littérature chinoise moderne en France*, Paris, Classique Garnier.

INÉDIT, « Liste des étudiants de l'Institut franco-chinois de Lyon », Fonds chinois de la Bibliothèque Municipale de Lyon.

KIN J.-B., 1926, « Ma première visite à Romain Rolland », *Liber amicorum Romain Rolland*, *Sexagenario ex innumerabilibus amicis paucissimi grates agunt. Hunc librum curaverunt edendum Maxim Gorki*, *Georges Duhamel*, *Stefan Zweig*, *Imprendum Emil Roniger*, Zurich, Leipzig, Rotapfel Verlag, p. 197-198.

LIANG T., 1936, « Yi Luoman Luolan » [Mes souvenirs de Romain Rolland], *Shi yu zhen II* [*Le poème et la vérité II*], Shanghai, Presses Commerciales, p.165. (*Dagongbao* [Ta Kung Pao], chronique « littérature et art », 17/06/1936)

LIÉGEOIS M., 2016, « Pour le lecteur de 2016 : littérature de/ sur Romain Rolland disponible en librairie », *Romain Rolland Ein transkultureller Denker-Netzwerke*, *Schlüsselkategorien*,

Rezeptionsformen [*Romain Rolland, Une pensée transculturelle-réseaux, notions clés, formes de réception*], Stuttgart, Éditions Franz Steiner Verlag, p.21-34.

LIU Z., 2015, *Duhe qukan Jing Yinyu* [Traverser la rivière pour voir Kin Yn Yu], Shanghai, *Ville des livres* [Shucheng], n°10, p.97.

--, 2017, « Luoman Luolan yu zhongguo liuxuesheng » [Romain Rolland et les étudiants chinois], Beijing, *Xinwenxue shiliao* [Études historiques de la littérature moderne], n°2, p.78-79.

LO T., 1996, « Sanfang Luoman Luolan furen » [Mes trois visites à Madame Rolland], *Luodagang sanwen xuanji* [Les poèmes en prose de Lo Ta-kang], Tianjin, Baihua wenyi chubanshe [Éditions littéraires et artistiques des cent fleurs], p.218. (LO T., 1982, « Sanfang Luoman Luolan furen » [Mes trois visites à Madame Rolland], Beijing, *Renmin wenxue* [Littérature du peuple], n° 3).

LOI M., janvier 1982, « Romain Rolland et les Chinois. Romain Rolland et Lun Xun », Paris, *Europe*, p.189.

MASSIS H., 1915, *Romain Rolland contre la France*, Paris, H. Floury.

ROLLAND R., 1921, *Vie de Tolstoï* [1911], Paris, Hachette.

--, 1925, « Jindai da xuewenjia Luoman Luolan jigei Jing Yinyu de yifeng xin » [Une lettre envoyée par le grand écrivain contemporain Romain Rolland à J.-B Kin Yn Yu], traduite par J.-B. Kin Yn Yu, *Xiaoshuo yuebao* [*Mensuel du roman*], volume 16 n°1, p.1.

--, 1926, « Ruowang Kelisiduofu xiang zhongguo de dixiongmen xuanyan » [Jean-Christophe à ses frères de Chine], *Xiaoshuo yuebao* [Mensuel du roman], volume 17 n°1, (Manuscrit daté de janvier 1925, il n'y a pas de numéro de page).

--, Lettre du 11 novembre 1929 au directeur l'Institut franco-chinois de Lyon, Fonds chinois de la Bibliothèque Municipale de Lyon (BML), inédite.

--, Lettre du 22 novembre 1929 au directeur l'Institut franco-chinois de Lyon, Fonds chinois de la Bibliothèque Municipale de Lyon (BML), inédite.

--, Lettre du 28 novembre 1929 au directeur l'Institut franco-chinois de Lyon, Fonds chinois de la Bibliothèque Municipale de Lyon (BML), inédite.

--, 1978, *Monsieur le Comte. Romain Rolland et Léon Tolstoy*, « Cahiers Romain Rolland », n°24, Paris, Albin Michel, p. 18-30.

ZHANG A., juillet 2019, « Parution des œuvres de Romain Rolland à Pékin », « Actualité rollandienne », *Études Romain Rolland. Cahier de Brèves*, n°43, Paris, Rectorat de Paris, Division de l'Intendance, p. 65.

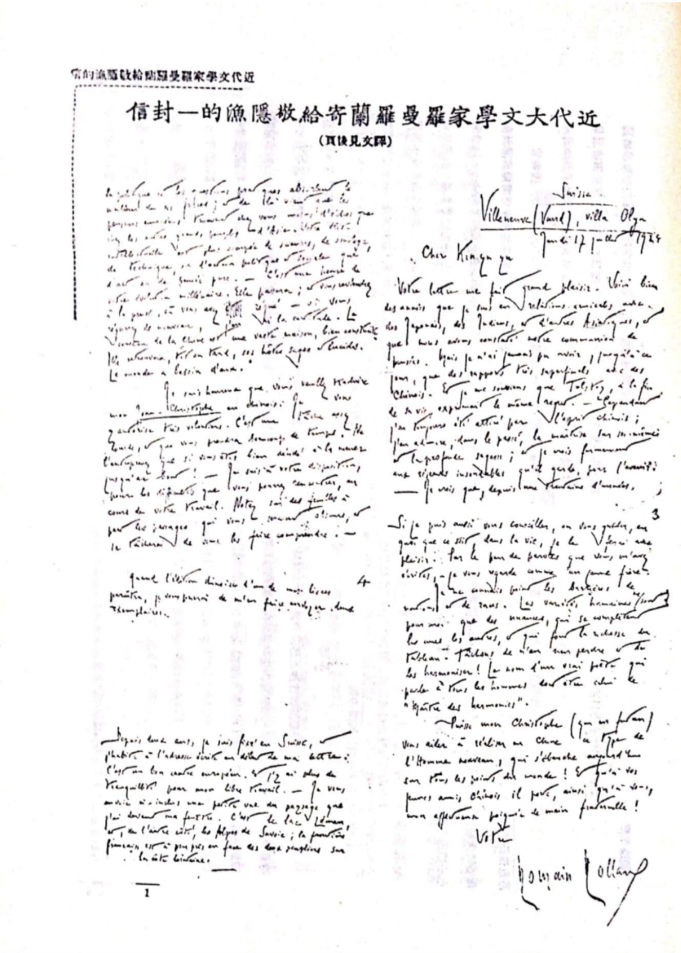
ZHANG Y., 2015, *Jing Yinyu chuanqi* [*Sur les pas de Kin Yn Yu*], Shanghai, Shanghai Literature & Art Publishing House.

--, Décembre 2015, « Kin Yn Yu et Romain Rolland, une amitié chinoise », *Études Romain Rolland, Cahiers de Brèves*, n°36, Paris, Rectorat de Paris, Division de l'Intendance, p.43-46.

ANNEXE

Annexe 1

Figure 1

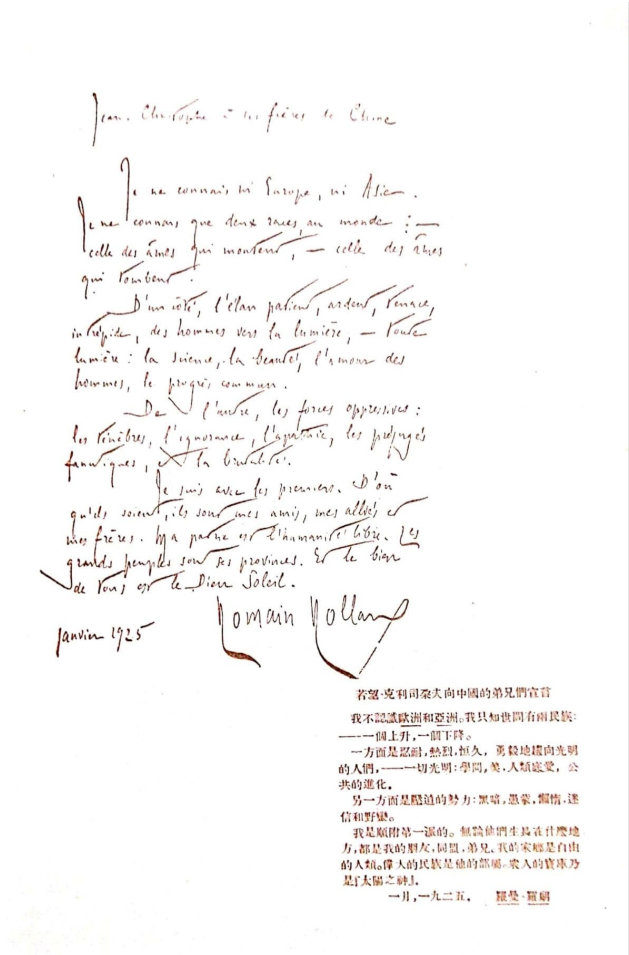

信封一的漁隱收給寄蘭羅曼羅家學文大代近

(頁後見文譯)

« Une lettre envoyée par le grand écrivain contemporain Romain Rolland à J.-B. Kin Yn Yu » (17/07/1924), *Mensuel du roman*, 1925, volume 16 n°1, p.1.

Annexe 2

Figure 2



Jean-Christophe à ses frères de Chine

Je ne connais ni Europe, ni Asie.
Je ne connais que deux races au monde : — celle des âmes qui montent, — celle des âmes qui tombent.
D'un côté, l'élan patient, ardent, tenace, intrépide, des hommes vers la lumière, — toute lumière : la science, la beauté, l'amour des hommes, le progrès commun.
De l'autre, les forces oppressives : les ténèbres, l'ignorance, l'apathie, les préjugés fanatiques, et la brutalité.
Je suis avec les premiers. D'où qu'ils soient, ils sont mes amis, mes alliés et mes frères. Ma patrie est l'humanité libre. Les grands peuples sont ses provinces. Et le bien de tous est le Dieu Soleil.

janvier 1925 Romain Rolland

若望·克利司朵夫向中國的弟兄們宣言

我不認識歐洲和亞洲。我只知世間有兩民族：——一個上升，一個下降。

一方面是忍耐，熱烈，恒久，勇毅地趨向光明的人們，——一切光明：學問，美，人類底愛，公共的進化。

另一方面是壓迫的勢力：黑暗，愚蒙，懶惰，迷信和野蠻。

我是順附第一派的。無論他們生長在什麼地方，都是我的朋友，同盟，弟兄。我的家鄉是自由的人類。偉人的民族是他的部屬。衆人的寶庫乃是了太陽之神！

一月，一九二五。 羅曼·羅蘭

Romain Rolland, « Jean-Christophe à ses frères de Chine » (janvier 1925).
Traduit en chinois par J.-B. Kin Yn Yu, *Mensuel du roman*, 1926, volume 17 n°1

NOTES

1 Pour la lecture (ou l'absence de lecture) de Romain Rolland, voir l'article de Liégois (2016). Les actualités rollandiennes sont publiées régulièrement dans la revue *Études Romain Rolland. Cahier de Brèves* de l'Association Romain Rolland.

2 Les *Vie des hommes illustres* contiennent trois livres : la *Vie de Beethoven* [1re édition : *Cahiers de la Quinzaine*, 1903], la *Vie de Michel-Ange* [1re édition : *Cahiers de la Quinzaine*, 1906] et la *Vie de Tolstoy* [1re édition : Hachette, 1911]. Ces ouvrages ont été traduits en chinois par Fu Lei (Fou Nou En) : la *Vie de Beethoven* [Librairie du chameau, 1946], la *Vie de Michel-Ange* et la *Vie de Tolstoy* [Presses commerciales, 1935]. Fu Lei a écrit à l'Association des Amis de Romain Rolland le 15 janvier 1947 : « J'ai traduit trois "Vies

des hommes Illustres ", de Romain Rolland, dont *Vie de Tolstoï* et *Vie de Michel-Ange* ont paru en 1935, éditées par "The Commercial Press ", *Vie de Beethoven* a paru en 1946, éditée par " Camel Edition " » (Bulletin AARR, 1947 : 13 – 14).

3 André Suarès (1868-1948) est un écrivain français ; il obtint le Grand prix de littérature de l'Académie française en 1935. Paul Claudel (1868-1955) est un poète français, élu à l'académie française en 1947.

4 Concernant le nom de Tolstoy, Romain Rolland écrivait : « Mme Tatiana Soukhotine, fille aînée de Tolstoy, m'a fait observer que la véritable orthographe du nom de Tolstoy en français était avec un y. Telle est en effet la signature de Tolstoy, dans la lettre que j'ai reçue de lui » (Rolland, 1921 : 206).

5 Romain Rolland écrivit deux lettres à Tolstoy en 1887 : l'une le 16 avril, l'autre sans date. Il obtint la réponse le 4 octobre 1887. Pour le récit qu'en faut l'auteur : Rolland, 1978 : 18 - 30.

6 La revue bimensuelle les « Cahiers de la Quinzaine » fut créée par Charles Péguy (1873-1914) en 1900.

7 Les dix tomes de *Jean-Christophe* dans les *Cahiers de la Quinzaine* sont les suivants : *L'Aube* (1904), *Le Matin* (1904), *L'Adolescent* (1905), *La Révolte* (1906-1907), *La Foire sur la place* (1908), *Antoinette* (1908), *Dans la maison* (1909), *Les Amies* (1910), *Le Buisson ardent* (1911) et *La Nouvelle journée* (1912).

8 Voir par exemple l'ouvrage de Henri Massis (1915).

9 L'attribution du Prix est motivée en ces termes : « En hommage rendu au grand idéalisme de ses écrits ainsi qu'à la sympathie et à la vérité avec lesquelles il a peint différents types humains » (Ahlström, 1965 : 25 – 26).

10 Concernant une biographie plus complète de Romain Rolland, voir Barrère, 1960 ; Duchatelet, 2002 et le site internet de l'Association Romain Rolland : https://www.association-romainrolland.org/biographie.htm

11 Le texte original est le suivant : « 每年每種。不限一人矣。若法國之羅蘭。(Romain Rolland)瑞典之海敦司塔姆。(V.V, Heidenstam)丹麥之朋托皮丹。(H. Pontoppidan) 三小說家。同以一九一四年得獎。 ».

12 Romain Rolland a obtenu le prix Nobel en 1915, Verne von Heidenstam en 1916 et Henrik Pontoppidan en 1917.

13 *Jean-Christophe* fut traduit partiellement par J.-B. Kin Yn Yu, Jing Zi, Xin Zhi et Li Liewen. En outre, il y a deux versions complètes par Fu Lei (Fou Nou En).

14 En ce qui concerne Romain Rolland et Fu Lei, voir Enomoto, 2009.

15 Ici, il s'agit des dates de la parution de deux traductions de Fu Lei.

- Première traduction : *Jean-Christophe* Tome I (*L'Aube*, *Le Matin*, *L'Adolescent*) [1re édition : Presses commerciales, 1937], *Jean-Christophe* Tome II (*La Révolte*, *La Foire sur la place*) Tome III (*Antoinette*, *Dans la maison*, *Les Amies*), Tome IV (*Le Buisson ardent*, *La Nouvelle journée*) [1re édition : Presses commerciales, 1941].

- Deuxième traduction : *Jean-Christophe* Tome I [1re édition : Éditions Pingming, 1952], Tome II, III, IV [1re édition : Éditions Pingming, 1953].

Fu Lei écrivit : « Également traduit par moi est *Jean-Christophe*, première édition parue en 1941 chez "Commercial Press", 2e et 3e éditions chez "Camel Edition" en 1946 » (Bulletin AARR, 1947 : 14).

Serena Jin Fung écrivit : « [...], la traduction du grand roman de R.R., *Jean-Christophe*. Fou Lai (*sic*) en aborda la traduction en 1937, achevant, en 1941, une première version qu'il refondit complètement en 1952 et 1953 ». (*Bulletin Association des amis du fonds Romain Rolland*, 1984 – 1985 : 28).

16 Des informations complémentaires sont disponibles sur le site internet de l'institut : http://www.institut-franco-chinois-lyon.com/#!/origine-de-lifcl-1921-1950

17 D'après Liu (2017 : 78 – 79), ces quatre étudiants sont J.-B Kin Yn Yu 敬隐渔 (1901- ?), Liang Tsong Taï 梁宗岱 (1903-1983), Yian Tsouan Lin 阎宗临 (1904-1978) et Ouang Te Yio 汪德耀 (1903-2000).

Les deux pensionnaires de l'IFCL sont J.-B Kin Yn Yu (Jing Yinyu, n°243) et Ouang Te Yio (Wang Deyao, n°28). On retrouve leurs noms sur la « Liste des étudiants de l'Institut franco-chinois de Lyon », Fonds chinois de la Bibliothèque Municipale de Lyon, inédit.

18 Sa date de décès n'est pas connue précisément. J.-B Kin Yn Yu, Kin Yn Yu et Jing Yinyu font référence à la même personne. Des descriptions de la vie de Kin Yn Yu se trouvent Zhang, 2015.

19 Le texte original est le suivant : « 敬隐渔是中国最早介绍罗曼· 罗兰和翻译《约翰 · 克里斯朵夫》的人，可能也是和罗曼· 罗兰往还最早、时间最久、关系最密切的一个中国青年。.

20 Voir le fac-similé en annexe 1.

21 Le texte original est le suivant : « 他首先問我敬隱漁底消息，得了我不知道的回答之後，他便告訴我最近敬隱漁會給他寫了不少的信，但一封比一封令人焦

慮。從他那微微顫抖的聲音我感到他底關懷是多麽深切。「這完全是巴黎毁了他，完全是巴黎毁了他! 」他終於結論似地氣憤憤說。 ».

RÉSUMÉS

Français

Romain Rolland (1866-1944), écrivain français du XXe siècle et lauréat du prix Nobel de littérature en 1915, ne semble pas être pris en compte par les lecteurs d'aujourd'hui en France. Lorsqu'on parle de roman-fleuve, nous connaissons *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, mais moins de personnes pensent à *Jean-Christophe* de Romain Rolland. De plus, de nos jours, les œuvres de Romain Rolland sont rarement mentionnées dans les manuels de la littérature française *in situ*. Néanmoins, aux yeux des intellectuels chinois, Romain Rolland est considéré comme l'un des plus grands écrivains français du XXe siècle. Son nom est connu non seulement par les chercheurs, mais aussi par les lecteurs. Qui est Romain Rolland ? Comment les Chinois connaissent-ils Romain Rolland ? D'où vient cette admiration chinoise envers Romain Rolland ? À partir de ces questions, nous retracerons les rapports entre l'auteur, la Chine et les Chinois au début du XXe siècle et découvrirons une autre facette de cet écrivain oublié.

English

Romain Rolland (1866-1944), a French writer of the 20th century and Nobel Prize for Literature in 1915, seems not be taken into account by today's readers in France. When we talk about 'roman-fleuve', we know *À la recherche du temps perdu* by Marcel Proust, but fewer people know *Jean-Christophe* by Romain Rolland. Furthermore, nowadays, the works of Romain Rolland are rarely mentioned in the textbooks of French literature *in situ*. Nevertheless, in the eyes of the Chinese, Romain Rolland is considered one of the greatest French writers of the 20th century. His name is known not only by the researchers, but also by the readers. Who is Romain Rolland? How Chinese people know Romain Rolland? Where does this admiration for Romain Rolland come from? From these questions, we will trace the beginning of 20th century and discover another facet of this forgotten writer.

INDEX

Mots-clés

Romain Rolland, écrivain oublié, admiration, réception, XXe siècle, Jean-Christophe, intellectuels chinois, J.-B. Kin Yn Yu, Institut franco-chinois de Lyon

Keywords
Romain Rolland, forgotten writer, admiration, reception, 20th century, Jean-Christophe, Chinese intellectuals, J.-B. Kin Yn Yu, Franco-Chinese Institute of Lyon

AUTEUR

Xuan Wang
Xuan WANG est doctorante en littérature française à l'école doctorale III de la Sorbonne Université (Paris, France), associée au Centre d'étude de la langue et des littératures françaises (CELLF 19-21) de la Sorbonne et du CNRS (UMR 8599), sous la direction du professeur Christian Doumet. Elle travaille actuellement à une thèse intitulée Romain Rolland, entre la France et la Chine : admirations et malentendus.

Traduction en français de séries américaines et trahison des voix féministes : méthodologie d'analyse

Sophie Chadelle

PLAN

Introduction
Méthodologie
Mes analyses
Conclusion

TEXTE

Introduction

1 Dans son article « Feminism in Translation », Christina Zwarg affirme la chose suivante : « translation has increasingly become the vehicle through which history, meaning and language come to crisis » (Zwarg, 1990 : 463 [1]). L'acte de traduire serait le reflet des crises idéologiques que traversent nos sociétés et nos civilisations. Les propos de Zwarg font écho à un concept de traductologie qui a émergé dans les années 1970 : le « *cultural turn* », que Louise Von Flotow a développé dans de nombreux travaux. Selon Von Flotow, la traduction doit être envisagée comme un acte politique ancré dans un contexte historique et militant. Elle est le reflet des luttes de pouvoir entre les violences normatives d'une culture ou d'une idéologie dominante et les voix marginalisées. La traduction peut alors être envisagée comme un acte d'émancipation et de médiation, mais également comme une forme de manipulation et de censure. Von Flotow et Simon affirment que la traduction joue un rôle essentiel dans la représentation de la femme dans nos sociétés et peut participer ainsi à la perpétration d'une forme d'oppression patriarcale culturelle en censurant certaines voix féminines du texte source, ou en réintroduisant dans la version traduite des stéréotypes patriarcaux (Von Flotow, 1997 : 95-98).

2 C'est dans cette perspective que j'ai inscrit mes recherches, m'intéressant à un domaine particulier de la traduction : la TAV (traduction audiovisuelle, à savoir le doublage et le sous-titrage). J'étudie d'une part la représentation des identités féminines et des voix de femmes dans certaines séries américaines comme *Sex and the City* (Star, 1998) et *Ugly Betty* (Horta, 2006) qui présentent des personnages féminins libérés de toute vision stéréotypée et objectifiante. D'autre part, j'analyse la traduction de ces séries afin de voir dans quelle mesure la libération de ces voix féminines de la VO est respectée dans la VF. Mon but est donc de mesurer l'impact de la TAV de ces séries sur la compréhension par des francophones des discours féministes américains portés à l'écran. Mes analyses ont également pour objectif de révéler d'éventuelles luttes de pouvoir idéologiques et identitaires dans la société cible pour laquelle ces traductions ont été effectuées. Mon travail s'efforce donc de comprendre dans quelle mesure la traduction est une forme d'adaptation culturelle qui peut parfois devenir une véritable censure et manipulation de la VO, engendrant une réécriture des personnages, de la narration et trahissant les thèmes féministes de ces séries.

Méthodologie

3 L'étude de la TAV est un domaine de recherche de la traductologie en plein essor, parce qu'il s'agit d'une forme de traduction qui fait plus que jamais partie de notre quotidien. De manière générale, l'acte de traduire suppose qu'il faut toujours trouver un équilibre, souvent précaire, entre une transposition linguistique littérale d'une part et l'adaptation de la culture étrangère à la culture familière de l'autre. Il en est de même pour la traduction audiovisuelle qui rajoute, cependant, une difficulté supplémentaire : ses contraintes techniques. Le doublage suppose une parfaite synchronisation de la traduction avec le mouvement de lèvres des acteurs et avec le minutage des dialogues. De plus, le sous-titrage impose une sélection de l'information et donc souvent une forte réduction du texte source, puisqu'un sous-titre ne peut dépasser trente-trois à trente-sept signes par ligne. En effet, il s'agit de rester lisible et de tenir compte de la vitesse de lecture du spectateur – on lit moins vite que l'on n'entend.

4 Les chercheurs travaillant sur la traduction du genre dans la TAV de films ou de séries doivent prendre en compte ces contraintes techniques. Mais ils doivent pouvoir les différencier des erreurs purement linguistiques (grammaire, orthographe ou syntaxe), les contraintes techniques de la TAV, les problèmes d'adaptation culturelle (comme la traduction de l'humour), et les décalages qui impliqueraient une réelle dimension politique dans le choix du traducteur, changeant ainsi le sens du discours d'origine (avec des erreurs comme des contre-sens et des faux-sens).

5 Le choix du corpus de ma thèse a pris en compte de nombreux facteurs. Des séries comme *Sex and the City* (Star, 1998-2004), *Grey's Anatomy* (Rhimes, 2005-), *Orange is the New Black* (Netflix, Jenji Kohan, 2013-) et *Ugly Betty* (Horta, 2006-2010) laissent à entendre une communauté de voix féminines différentes introduisant une hybridité du discours et des subjectivités féminines et permettant de créer une « désynchronisation » (Silverman, 1998) créatrice et libératrice du script patriarcal dominant. Enfin, certaines de ces séries sont créées par des réalisatrices et productrices (Kohan, Rhimes). La source de ces voix féminines se diversifie et ne semble plus se limiter au domaine de la diégétique. Il semble alors nécessaire de se demander si cette polyphonie libératrice de la voix féminine dans certaines séries récentes n'est pas altérée, voire étouffée, par une autre voix : celle de la TAV. Est-ce que la nature et l'agentivité de cette voix féminine change en fonction de son adaptation vers la langue cible ? A-t-elle la même dimension illocutoire ou pourrait-elle devenir une autre déclinaison du script phallocentrique qui serait dicté par la TAV ?

6 J'ai choisi un corpus varié afin de comparer des séries issues de différents genres (drame médical, comédies), de différentes époques (des années 1990 à nos jours) et dans différents registres. Cette variété permettra de déterminer s'il n'y a pas des différences, des évolutions ou des schémas récurrents dans la représentation à l'écran des voix féminines selon le genre, le registre et l'évolution des discussions féministes ainsi que dans la traduction de ces voix. Y-a-t-il une différence entre la TAV de *Grey's Anatomy*, série médicale avec une terminologie médicale, biologique et faisant souvent référence au corps humain (et au corps de la femme, donc) et celle de la TAV de *Ugly Betty*, série se déroulant dans le milieu de la mode et faisant

référence à une terminologie de la mode, de la beauté féminine ? Ces différences de milieux et de terminologie auront-elles un impact sur le traitement des questions de genre dans la TAV ? Ou encore : existe-t-il une différence dans le traitement des thématiques féministes dans la TAV d'une série comme *Sex and the City*, diffusée dans les années 1990, et *Orange is the New Black*, série beaucoup plus récente ? Si oui, ces différences reflètent-elles les évolutions dans les débats féministes entre les années 1990 et aujourd'hui ? La variété de mon corpus me permettra de développer ce genre de questionnement afin de constituer une vision la plus générale possible sur la question.

7 Pour mener mes analyses traductologiques de la meilleure manière possible, je procède à deux visionnages pour chaque épisode des saisons 1 de mon corpus. Un visionnage est dédié à l'étude du doublage. Lors d'un deuxième visionnage, j'analyse le sous-titrage. Avant de me lancer dans le visionnage et dans l'analyse de la TAV, j'ai défini au préalable des thèmes à repérer en lisant des ouvrages théoriques sur les séries, en procédant à des analyses filmiques de ces œuvres télévisuelles, puis en lisant des articles ou d'autres travaux similaires (De Marco, 2012 ; Feral, 2011). Ces lectures et ces préparations préalables me permettent ainsi de connaître les éléments auxquels je dois prêter attention car les décalages peuvent être parfois très discrets. Ce travail de préparation me permet également de limiter ma subjectivité et de rendre ma démarche la plus scientifique possible.

8 Une fois ce travail de repérage terminé, il me faut ensuite reprendre une démarche plus globale en distinguant des schémas dans les décalages. En effet, il ne s'agit pas de relever quelques erreurs isolées, mais de repérer une répétition et une systématisation du même type de décalage, ayant un impact répété sur la compréhension d'un thème ou d'un personnage. Il s'agit ensuite de comprendre dans quelle mesure ces schémas de décalages ont un impact sur les discours féministes et féminins, sur la construction des personnages et sur notre compréhension du discours audiovisuel source.

Mes analyses

9 Les exemples cités ci-après sont tirés des séries *Ugly Betty* (*UB*) et *Sex and the City* (*SATC*). Les deux séries sont des comédies qui proposent une réflexion sur certains stéréotypes patriarcaux. *Ugly Betty*, relatant l'évolution professionnelle au sein d'un magazine de mode d'une jeune fille *latina* au physique jugé disgracieux, met en scène avec humour les stéréotypes d'une représentation normative de la beauté et du corps féminin afin d'en proposer une vision transgressive. La série *Sex and the City*, retraçant la vie sexuelle et amoureuse de quatre amies à Manhattan, met en images et en mots la sexualité de ces quatre jeunes femmes. Selon Kim Akass et Janet McCabe (2004) ou encore Iris Brey (2016), *Sex and the City* est une des premières séries qui ne se limite pas seulement à montrer la sexualité féminine mais s'efforce de la nommer explicitement en lui donnant donc une existence et en revendiquant une représentation d'une identité féminine libérée.

10 Les décalages entre la VO et la VF cités s'organisent autour de deux thèmes : la dévalorisation des capacités intellectuelles et professionnelles des personnages féminins et la remise en question de leur sexualité comme reconquête féministe du pouvoir féminin.

11 Le premier thème concerne la dévalorisation des capacités intellectuelles et professionnelles des personnages féminins. Or, ces deux séries s'évertuent justement à porter à l'écran des femmes pour qui la carrière professionnelle compte. Ces personnages mènent de front, avec brio, leur vie professionnelle, leur vie personnelle et leur vie sexuelle. Cette émancipation professionnelle est étroitement liée à leurs capacités intellectuelles. Les deux protagonistes (Betty Suarez et Carrie Bradshaw) sont justement deux figures d'auteures, de femmes écrivant, pour qui l'écriture devient une arme d'émancipation. Or, certains éléments de la TAV remettent en question leur pouvoir intellectuel.

Item 1: *SATC* (E07)

VO	TAV
Carrie: Miranda had worked on **a successful merger.**	Doublage (D) : Miranda était **débordée** de travail.
	Sous-titrage (S) : Miranda avait travaillé **sur une fusion importante.**

12 Dans la version doublée, la traduction suggère que Miranda est submergée par son travail alors que le texte source met l'accent sur sa réussite professionnelle. L'idée de pouvoir, de responsabilité et de succès professionnel disparaît pour laisser place à l'idée d'impuissance. Miranda semble, dans la version doublée, avoir des difficultés à gérer son travail et la pression, ce qui est un des nombreux stéréotypes sexistes du monde professionnel.

Item 2: *SATC*, (E05)

VO	TAV
Charlotte : So, if I could get him to show at the gallery, **it would be an incredible coup**.	D : Alors si j'arrive à lui obtenir une expo à la galerie, ça serait un coup génial **pour lui.**
	S: Si je pouvais le convaincre d'exposer à la galerie, **ça serait un coup incroyable.**

Le doublage suggère que ce « coup » représenterait une forme de gloire pour son client masculin et non pour Charlotte, ce qui était pourtant affirmé dans la VO. Dans cet épisode Charlotte essaie justement de développer son talent de mécène. Il est possible de comprendre le texte original comme : « an incredible coup **for me** », « an incredible coup **for the gallery** » mais, vu la place de « him » dans la chaîne de la phrase et dans la construction factitive (get … to), cela ne peut pas être « for him ». Dans le cas du doublage, le texte source est extrapolé par un étoffement avec l'expression « pour lui ». Le traducteur du doublage commet donc un contresens. Cela suggère que Charlotte se dévoue au succès de son client masculin. La notion de succès est donc attribuée à la figure masculine, ce qui n'est pas le cas dans le texte source.

Item 3: *SATC* (E01)

VO	VF

Charlotte: Most men are threatened by **successful women**	D	La plupart des hommes ont peur **des femmes qui rougissent**
	S	La plupart des hommes ont peur **des femmes qui réussissent**.

13 Dans ce cas, nous voyons comment l'expression « successful women » est traduite dans le doublage par « femmes qui rougissent ». Il s'agit d'une réelle invention de la part des traducteurs et d'une réécriture du texte source. Mais cette très grande liberté prise avec le texte source conduit aussi à une réécriture sexiste de la voix de Charlotte, qui revendique le pouvoir des femmes qui réussissent et dénonce la peur des hommes à l'égard ces femmes. L'idée de succès féminin disparaît et le cliché de l'image de la jeune vierge effarouchée et rougissante est réintroduit dans la VF. Il s'agit de se demander si cette « liberté » prise avec le texte source n'est pas tout simplement une grave erreur de compréhension ou même une erreur d'étourderie de la part des équipes de traducteurs. Il serait intéressant d'interroger les équipes afin d'en comprendre l'origine bien que ce ne soit pas l'objet de cet article. Il reste que la conséquence de cette traduction sur notre compréhension du discours à propos de l'identité féminine est bien présente, et qu'il est nécessaire de l'analyser.

Item 4: *SATC* (E01)

VO	VF	
Carrie: Samantha was a New York **inspiration**.	D	Samantha Jones, **le meilleur coup** de New York.
	S	SJ était une **inspiration** pour NY.

14 Dans cet exemple, le terme « inspiration » est traduit par l'expression « meilleur coup ». Samantha Jones, un des personnages principaux de la série, est présentée par Carrie comme une femme libre et indépendante, avec une carrière impressionnante et revendiquant une sexualité libre et épanouie. Dans la VO, Carrie met l'accent sur la réussite professionnelle de son amie alors que la VF supprime cette dimension pour réduire Samantha à sa sexualité. De plus, l'expression « le meilleur coup de New York » enlève de l'agentivité au personnage de Samantha qui devient dans la VF un gibier, une proie de choix prête à

être consommer. Samantha revendique justement l'inverse dans ce même dialogue. La TAV introduit un contre-sens du texte source qui trahit le discours féministe de la série. A nouveau, nous pouvons nous demander : est-ce une erreur de compréhension ou une manipulation délibérée ?

15 Le deuxième thème concerne la sexualité des personnages féminins de la série, qui est souvent présentée comme une reconquête féministe du pouvoir féminin. Les exemples suivants remettent en question cette idée.

Item 5 : *SATC* (E03)

VO	TAV
Samantha: Plus the sense of power is such a turn on, maybe you're on your knees, but you've got him by the balls. **Charlotte**: Now, you see, that is the reason I don't want to **go down this road.**	D : **Samantha**: Et en plus, tu as un pouvoir sur eux très excitant. Tu es peut-être à genoux mais tu les tiens par les couilles. **Charlotte**: **Je ne suis pas féministe** et je n'ai aucune envie de faire ce que vous dites, aucune!
	S: **Samantha**: Et le sentiment de pouvoir est excitant. T'es à genoux mais tu le tiens par les couilles. **Charlotte**: C'est la raison pour laquelle je ne veux pas m'y aventurer.

16 Dans cet épisode, Samantha revendique une sexualité libérée et argumente que la fellation représente une forme de prise de pouvoir pour la femme. Charlotte, en revanche, dans la VO, estime que cet acte sexuel est dégradant pour la femme. Et pourtant dans la VF, la raison avancée par Charlotte est qu'elle n'est pas féministe. Le terme féministe, surtout dans une série comme *Sex and the City*, n'est jamais utilisé à la légère. La série représente justement les nombreuses facettes des divers féminismes, qui sont associées à l'idée de pouvoir. Le doublage, lui, oppose sexualité et féminisme et suggère un lien entre être féministe et se livrer à des actes dégradants.

Item 6 : *UB* (E07)

VO	TAV

Journalist: Someone should tell that woman, **wearing a young man on your arm** doesn't always cover the jiggle parts.	D : Il serait temps d'expliquer à cette femme que **se montrer au bras d'un jeune homme** fait paraître ses rides plus flagrantes
	S: Quelqu'un devrait expliquer à cette femme que porter un jeune homme à son bras ne cache pas les chairs molles.

17 Dans cet épisode, une journaliste se moque d'un des personnages féminins de la série, Wilhelmina, la directrice artistique du magazine pour lequel travaille Betty. Wilhelmina est dépeinte comme une mangeuse d'hommes et elle revendique une sexualité libérée et dominatrice, comme le suggère la journaliste. En effet, selon cette dernière, Wilhelmina porte sa nouvelle conquête comme un vêtement ou un bijou. Dans cet item, un changement de point de vue s'opère dans le doublage par un changement de voix : l'anglais est plus actif (wear) que le français (plutôt passif : se montrer) et la négativation du contraire de la deuxième proposition renforce cette impression d'inversion de point de vue. Cela implique que Wilhelmina n'est plus celle qui domine puisqu'elle ne porte plus l'homme mais se retrouve à son bras. Elle passe d'une figure active et dominatrice qui objectifie l'homme à une figure passive et ornementale. Dans ce cas, nous avons encore une atténuation du discours original revendiquant la sexualité féminine comme une prise de pouvoir.

Conclusion

18 Ces analyses traductologiques impliquent de nombreuses difficultés. Il s'agit d'un travail minutieux et chronophage (trois visionnages pour chaque épisode). Les décalages à relever, porteurs de stéréotypes genrés ne sont pas toujours explicites, il faut donc savoir où regarder. Il m'est parfois arrivé de recommencer l'analyse d'un même épisode afin de repérer de nouveaux éléments. Et enfin, mes travaux se situent à la croisée de plusieurs domaines : la traductologie, les études sur le genre et les études audiovisuelles. Cette pluridisciplinarité suppose, en plus de mes analyses traductologiques, des analyses cinématographiques des œuvres de mon corpus ainsi qu'une connais-

sance certaine des études sur le genre aux Etats-Unis comme en France. Cela me permet ainsi de comparer les recherches et les avancées sur la question du genre dans les deux pays pour tenter de comprendre les décalages entre la VO et la VF.

19 Mon travail de thèse me permet de travailler sur un thème qui m'a toujours intéressée : le lien entre la langue et la construction de nos identités. De nombreux travaux féministes, comme ceux de théoriciennes telles que Judith Butler (1990) et Robin Lakoff (1973), ont déjà établi le lien étroit existant entre une certaine forme de domination patriarcale hétéro-normée et la langue. Que cela soit par le choix de termes porteurs de stéréotypes, des métaphores, par l'utilisation des registres de langue ou encore par l'emploi de noms ou statuts professionnels, cette inégalité genrée dans les habitudes linguistiques a déjà été dénoncée à de nombreuses reprises. Certains traductologues comme Von Flotow (1997) ont logiquement appliqué ces travaux à la traduction. Mes recherches jusqu'à présent confirment leur thèse.

20 Mon but n'est pourtant pas de dresser un procès aux équipes de traducteurs en charge de la TAV de ces séries. Je ne cherche pas non plus à mener une étude sociologique ou psychologique qui expliquerait les raisons de ces choix de traduction. Je m'efforce davantage de dresser un état des lieux de ces TAV. Je tente de noter les évolutions, les changements, les différents thèmes dans lesquels s'exprime cette inégalité linguistique et par quel biais les stéréotypes linguistiques s'introduisent dans la VF. On peut néanmoins se poser la question de l'origine de ces décalages, en plus d'évaluer leur portée : entre une faille de la compétence traductive et un choix idéologique ou militant, l'affaire n'est pas la même. Ces décalages posent aussi la question « qui traduit ? à qui confie-t-on les traductions ? ». C'est une manière également de mener une réflexion sur l'éthique de la traduction. J'espère que ce travail permettra de mettre en lumière l'importance de la traduction dans nos sociétés multiculturelles. Il me semble en effet vital de prendre la mesure du rôle essentiel joué par la traduction dans la création et la construction d'une communauté humaine cosmopolite qui doit se trouver grandie, et non affaiblie, de ses différences culturelles et linguistiques.

BIBLIOGRAPHIE

AKASS, K. & J. McCABE, 2004, *Reading Sex and the City*, Londres, IB Tauris.

BREY, I., 2016, *Sex and the Series*, Mionnay, Libellus Editions.

BUTLER, J., 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.

DE MARCO, M., 2012, "Audiovisual Translation Through a Gender Lens", *in Approach to Translation Studies*, Amsterdam-New York, Vol. 37.

FERAL, A-L., "Gender in Audiovisual Translation: Naturalizing Feminine Voices in the French Sex and the City", *in European Journal of Women Studies*, nov 2011, Vol 18, p. 391-407.

LAKOFF, R., 1973, "Language And Women's Place", *in Language In Society*, vol.2, p.45-80.

SILVERMAN, Kaja, 1988, *The Acoustic Mirror*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

SIMON, S., 1997, *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London and New York, Routledge.

VON FLOTOW, L., 1997, *Translation and Gender: Translating in the Era of Feminism*, Ottawa, University of Ottawa Press.

ZWARG, C., 1990, "Feminism in Translation: Margaret Fuller's Tasso", *in Studies in Romanticism*, *vol* 29, p. 463-90.

Références complémentaires

BILLIANI, F., 2007, "Assessing boundaries - Censorship and Translation. An Introduction", *in* Francesca Billiani (ed.), *Modes of Censorship and Translation*, Manchester.

CHAMBERLAIN, L., 1992, "Metaphorics of Translation", *in* Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking Translation*, , London, Routledge.

DIAZ CINTAS, J., 2012, "Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation", *in Meta* 572.

HARDIN, G. et C. PICOT, 1990, *Translate: Iinitiation à la pratique de la traduction*, Paris, Dunot.

HOLLOWS, J., 2000, *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Oxford, Manchester University Press.

HORER, S. et J. SOCQUET, 1973, *La Création étouffée*, Paris, édition Pierre Horay.

IRIGARAY, L., 1990, *Sexes et genres à travers les langues*, Paris, Grasset.

LOTBINIERE-HARWOOD, S., 1986, 'Translating Nicole Brossard', *in Writing Magazine*, , num. 16, p. 36-41.

MULVEY, L., 1999, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *in* Leo Braudy and Marshall Cohen (éd.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford UP, p. 833-844.

OUELETTE, Laurie, 2002, "Victims No More: Television, Postfeminism and Ally

McBeal", *in The Communication Review*, vol. 5, no. 4, p. 312-323.

PIQUARD, J-C., 2013, *La Fabuleuse histoire du clitoris*, Paris, Broché.

RICH, R., 2004, "To Read or Not to Read: Subtitles, Trailers, and Monolingualism", *in* Egoyan and Balfour (éds.), *Subtitles: On the Foreignness of Film*, p. 153-169.

SIMONS, Margaret, 1983, "The Silencing of Simone de Beauvoir. Guess What's Missing from the Second Sex", *in Women's Studies International Forum*, vol. 6.

NOTES

1 Traduction de l'auteure : « la traduction est petit à petit devenue le véhicule par lequel l'histoire, le sens et la langue se trouvent en crise ».

RÉSUMÉS

Français

Cet article met en lumière les dynamiques politiques en termes de genre à l'œuvre dans la traduction audiovisuelle des séries *Sex and the City* (Star, 1998) et *Ugly Betty* (Horta, 2006). L'analyse du doublage et du sous-titrage français de ces deux séries met en avant deux formes de trahison du discours féministe de ces deux œuvres audiovisuelles. Cet article démontre comment la version française opère une dévalorisation des capacités intellectuelles et professionnelles des personnages féminins d'une part et remet en question, d'autre part, la sexualité féminine présentée dans la VO comme reconquête féministe du pouvoir.

English

The aim of this article is to illustrate the political dynamics at work where gender is concerned in the audio-visual translations of the series SATC and UB. The analysis of the French dubbing and subtitles on offer for these series highlights two forms of betrayal of the feminist discourse in the two series. The article shows how the French translation results in both a devaluation of the intellectual qualities and professional skills of the female characters and, at the same time, questions the vision of feminine sexuality as the means for feminists to recapture power.

INDEX

Mots-clés

Séries, Féminisme, Traductologie, Traduction audiovisuelle, sexualité, Etudes sur le genre

Keywords
Series, Feminism, Translation Studies, Audiovisual Translation, Sexuality, Gender Studies

AUTEUR

Sophie Chadelle
Agrégée d'anglais et diplômée du CeTIM, Sophie Chadelle a obtenu un contrat doctoral au Département des Études du Monde Anglophone où elle enseigne la traductologie et le genre, la version littéraire, la traduction spécialisée et l'analyse filmique. Après un mémoire de M2 intitulé « Gender, Stereotypes and Translation: A Case Study of Ugly Betty (ABC, Horta, 2006-2010) », effectué sous la direction de Nathalie Vincent-Arnaud, elle a entrepris une thèse de doctorat intitulée « Voix de femmes, voix de fans, voix institutionnelles : la traduction du genre dans les séries contemporaines », au CAS, sous la direction de Nathalie Vincent-Arnaud (UT2J) et de David Roche (Université Paul Valéry). Ses recherches portent notamment sur les études sur le genre, la traductologie et les études audiovisuelles.