

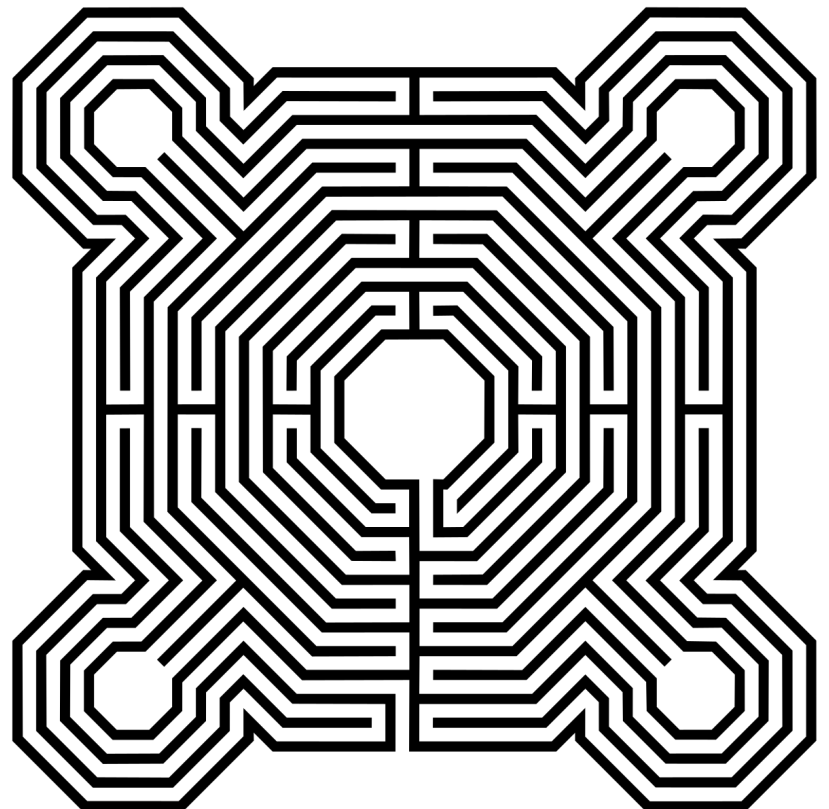
RELIEF

Revue électronique de littérature française

Littérisation des patrimoines

Relief, vol. 18, n° 2, 2024

sous la direction de Mathilde Labbé et Marcela Scibiorska



Littérisation des patrimoines

Relief, vol. 18, n° 2, 2024

sous la direction de Mathilde Labbé et Marcela Scibiorska

RELIEF – Revue électronique de littérature française

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press

Publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Site web : revue-relief.org

Rédacteurs en chef

Maaïke Koffeman, Université Radboud de Nimègue

Olivier Sécardin, Université d'Hiroshima

Comité éditorial

Clément Girardi, CNRS – Sorbonne Université

Judith Jansma, Université de Groningue

Aude Jeannerod, Université Catholique de Lyon

Mathilde Labbé, Université de Nantes

Magali Nachtergaele, Université Bordeaux Montaigne

Annelies Schulte Nordholt, Université de Leyde

Gaspard Turin, Université de Lausanne

Secrétaire de rédaction

Tessa van Wijk

Comité scientifique

Emily Apter, New York University

Barbara Cassin, CNRS

Jean-Louis Cornille, University of Cape Town

Paul Dirkx, Université de Lille

Luc Fraisse, Université de Strasbourg

Thomas Hunkeler, Université de Fribourg

William Marx, Collège de France

Bernadette Mimoso-Ruiz, Institut Catholique de Toulouse

Alicia C. Montoya, Université Radboud de Nimègue

Denis Saint-Amand, FNRS - Université de Namur

Pierre Schoentjes, Université de Gand

Franc Schuerewegen, Université d'Anvers

Françoise Simonet-Tenant, Université de Rouen Normandie

Éric Trudel, Bard College

Dominique Viart, Université Paris Nanterre

Comité d'honneur

Maarten van Buuren, Université d'Utrecht

Sjef Houppermans, Université de Leyde

Els Jongeneel, Université de Groningue

Ieme van der Poel, Université d'Amsterdam

Paul J. Smith, Université de Leyde

TABLE DES MATIÈRES

Dossier thématique : Littérisation des patrimoines

Éditorial

MATHILDE LABBÉ & MARCELA SCIBIORSKA, Une pierre à l'édifice ? La littérature mise au service des patrimoines	1
--	---

Articles

MARIE-CHARLOTTE QUIN, La collection « Les artistes du livre » de l'éditeur Henry Babou (1928-1933)	19
LAURENCE LE GUEN, Patrimoine photographique et littérature jeunesse : illustration ou médiation ?	39
CHIARA ZAMPIERI, La littérature au service de la RMN – Grand Palais : La collection éditoriale « Cartels »	61
MARIE-CLÉMENCE RÉGNIER & DELPHINE SAURIER, « Et précisément l'hôtel où j'avais rendez-vous » : figurations hôtelières de Marcel Proust et de son œuvre en chambre	77
ALICE KERSTEN, La « poétique du port d'attache » : un outil de patrimonialisation de la « marque Rimbaud » à Charlesville-Mézières	96
ANABELLE MACHOU, Les jardins du château de Versailles comme motif poétique : continuité et renouveau d'un outil de patrimonialisation	112
MARION BRUN, La littérature en marche pour une préservation des paysages : les randonnées Jean Giono et Marcel Pagnol	126

Essais

GUY SAEZ, Les ambiguïtés de la patrimonialisation littéraire. Entre paysage, art et écologie	140
MARIA LUISA MURA, Recherche-action et promotion écocentree : expériences de refondation mémorielle et de construction territoriale à partir d'une écriture située	163

Bibliographie

MATHILDE LABBÉ & MARCELA SCIBIORSKA, Bibliographie indicative	183
---	-----

Compte rendu

ANNELIES SCHULTE NORDHOLT, Compte rendu de Maxime Decout, <i>Faire trace. Les écritures de la Shoah</i> et Maxime Decout & Yona Hanhart-Marmor (dir.), « Enquêter sur la Shoah aujourd'hui »	192
--	-----

Une pierre à l'édifice ?

La littérature mise au service des patrimoines

MATHILDE LABBÉ, Nantes Université (LAMO) / UMR Héritages

MARCELA SCIBIORSKA, FNRS – Université Libre de Bruxelles & Vrije Universiteit Brussel

Résumé

En tant que porteuse de valeurs et d'imaginaires, la littérature peut être aussi bien patrimoine qu'outil de patrimonialisation de par sa capacité à conférer une légitimité à certains objets ou discours. C'est en général sur le capital symbolique des œuvres, plutôt que sur leur fonction critique, que reposent les opérations de sélection, mais aussi de conservation, de médiation ou de transmission qui concourent à ce processus de patrimonialisation. Comment comprendre cependant les transferts de valeurs fondant ces échanges lorsque la littérature est mobilisée pour la défense d'objets relevant déjà d'un patrimoine constitué ou en cours de constitution ? Au-delà des dynamiques de légitimation, ce dossier vise à explorer les implications économiques, émotionnelles, communicationnelles, voire politiques de la mobilisation de la littérature par d'autres objets patrimoniaux comme les musées, les monuments et les paysages. Il s'agit d'analyser l'articulation ou le continuum des relations d'exposition, de valorisation et de récupération entre littérature et patrimoines, en se demandant s'il est possible d'en repérer des caractéristiques structurelles.

Aussi exceptionnelles qu'aient pu paraître les circonstances de la réouverture de la cathédrale Notre-Dame, au cœur d'une crise politique française majeure, cette cérémonie vient clore un scénario patrimonial attendu : comme par un retour à l'origine symbolique du monument – sa constitution en mythe culturel par le roman de Victor Hugo, qui, en 1831, attire l'attention sur son état d'abandon – l'incendie de 2019 a ouvert la voie à de nouvelles scénographies du sauvetage par la littérature. Au-delà des feuillets médiatiques de la reconstruction, dont certains ont été mis à profit par des figures du pouvoir politique, religieux ou financier¹ cherchant à construire leur légende, la littérature a été mobilisée à la fois symboliquement et concrètement pour la survie du monument. Dès 2019, les professionnels du livre y ont pris part, entre autres en reversant les bénéfices de la vente de rééditions de *Notre-Dame de Paris* et de différentes anthologies, « cathédrales de papier » venues au secours de la « cathédrale de pierre » avec le soutien du Ministère de la Culture². La réactivation du geste de Victor Hugo à travers ces projets éditoriaux semble réaffirmer la capacité de la littérature à agir en dehors de son champ, en investissant des domaines qui relèvent non seulement de la culture mais aussi de l'industrie du tourisme. Cependant, les transactions symboliques et économiques en jeu dans cette entreprise de sauvetage ne se laissent pas facilement appréhender : quelle culture s'élabore par cette mobilisation de la littérature comme *pierre à l'édifice* ?

-
1. Le 3 décembre 2024, *Le Monde* a publié un dessin de Titwane montrant François Pinault et Bernard Arnault s'emparant des tours, entre l'imagerie de King Kong et le Hugo de Meyer (voir www.lemonde.fr).
 2. Voir Ministère de la Culture, « Notre-Dame de Paris, objet de fascination littéraire », www.culture.gouv.fr, 30 septembre 2020.



Fig. 1. *Le Géant*, 1^{re} année, n° 10, 26 avril 1868. CCo Paris Musées / Maisons de Victor Hugo Paris-Guernesey. Par ce Victor Hugo croqué par Henri Meyer, que le groupe « PatrimoniaLitté » a pris pour emblème, nous voulons remercier l'équipe du séminaire, en particulier Olivier Belin, Claude Coste et David Martens, et tous les participants, pour les riches échanges qui ont conduit à la conception de ce dossier de *Relief*. Celui-ci reprend certaines conférences présentées lors des rencontres de 2021-2022. L'ensemble du programme est consultable sur respalitt.hypotheses.org/seminaire-de-recherche.

S'il est exceptionnel de réussir aussi bien que Victor Hugo le pari consistant à se mettre *au service* d'un chef d'œuvre tout en réalisant le sien, cette gageure semble séduire aujourd'hui largement, à en croire la multiplication des ouvrages consacrés au réenchâtement, à l'exploration ou à l'épuisement de lieux et d'œuvres emblématiques. Créée en 2018, la collection « Ma nuit au musée » se présente ainsi comme une tentative de conjonction entre le régime de l'autonomie de la littérature et celui de la commande littéraire³. Distinguée par un Prix Médicis dès l'ouvrage consacré au Louvre par Jakuta Alikavazovic, elle a d'ailleurs gagné en légitimité ce qu'elle a perdu en visibilité lorsque son nom a été éclipsé par celui de Lola Lafon, récipiendaire de trois prix pour *Quand tu écouteras cette chanson* sur la Maison Anne Frank⁴. D'autres collections et de nombreuses anthologies s'inscrivent dans ce mouvement mettant à l'honneur les lieux, qu'il s'agisse d'écrits de résidence ou d'évocations plus brèves.

Parallèlement à ce réinvestissement de la commande littéraire en système démocratique, qui brouille les frontières entre régime d'autonomie et régime d'hétéronomie, un nouveau regard est posé sur les produits dérivés de la littérature, comme l'ont montré ces dernières années les publications consacrées à la circulation publicitaire du patrimoine littéraire⁵. De même, nombreux sont les événements s'inscrivant à la suite de l'exposition « La Gloire de Victor Hugo » (Grand Palais, 1985) : notamment « Rimbaudmania » (Galerie des musées de la Ville de Paris, 2010), « Les Hugobjets » (Maison de Victor Hugo, 2011), « Monumental Balzac » (musée de Tours, 2019) ou encore « Les Assises du Temps perdu » (Hôtel particulier Cornette de Saint-Cyr, 2021), exposition dont l'objectif était, à travers un univers imaginé autour des personnages de Marcel Proust, de vendre des chaises créées par le designer français Anthony Guerrée. Bien qu'en tant qu'événements culturels ces accrochages ne se défassent pas de leur fonction de transmission d'un patrimoine littéraire, ils prennent plutôt pour point d'entrée la gloire des écrivains qui en sont l'objet et contribuent à sédimer leur statut iconique.

La mise en circulation des « figures littéraires⁶ » qui s'accomplit à travers ces adaptations et ces mobilisations du texte et de l'écrivain n'est pas neuve, mais elle a pris depuis la fin

3. Voir Martin Michel, Chiara Zampieri et David Martens, « Une arche de vanité ou le miroir ironique de la mélancolie. Éric Chevillard, un écrivain au Museum d'histoire naturelle », *Études littéraires*, vol. 53, n° 2, 2024, p. 207-227 ; Adrien Chassain, Maud Lecacheur, Fanny Lorent et Hélène Martinelli (dir.), « Logiques de commande (XX^e-XXI^e siècles) », *COntEXTES*, n° 29, 2020.

4. *Comme un ciel en nous* de Jakuta Alikavazovic a remporté en 2021 le Prix Médicis essai. *Quand tu écouteras cette chanson* de Lola Lafon a remporté le Prix Décembre 2022, le Prix des Inrockuptibles 2022, et le Grand Prix des Lectrices du magazine *ELLE* 2023.

5. Voir Myriam Boucharenc, Laurence Guellec et David Martens (dir.), « Circulations publicitaires », *Interférences littéraires*, n° 18, 2016 ; Marie-Paule Berranger et Laurence Guellec (dir.), *Les Poètes et la publicité*, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2017 ; José-Luis Diaz (dir.), « La Machine à Gloire », *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 7, 2017 ; Brigitte Diaz (dir.), *L'Auteur et ses stratégies publicitaires au XIX^e siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2019 ; Marie-Ève Thérenty et Adeline Wrona (dir.), *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2019 ; colloque « Vivre la fiction. La littérature par ses appropriations au quotidien (XVIII^e-XX^e siècles) », organisée par Elisabeth Amann et Valérie Stiénon, MSH-Paris Nord, 5-6 octobre 2022.

6. Nous entendons ici, à la suite de Delphine Saurier, une instance distincte de la personne de l'auteur qui, en circulant dans l'espace culturel, s'enrichit des médiations dont elle fait l'objet, comme si chaque appropriation de la figure laissait en elle une trace par laquelle se manifeste l'interdépendance de l'œuvre et de son créateur avec le public (cf. Delphine Saurier, *La Fabrique des illustres. Proust, Curie, Joliot et lieux de mémoire*, Paris, Éditions Non Standard, 2013, p. 16).

du XIX^e siècle l'aspect d'une industrie parfois regardée avec méfiance, principalement en raison du bougé qu'elle induit dans les mécanismes de la reconnaissance. Icônes, mythes, monuments : selon les vecteurs de médiation et leur aura propre, les figures littéraires peuvent gagner en visibilité ou en canonicité, et, inversement, sortent transformées de ce parcours parmi les objets les prenant pour emblèmes ou les proposant comme modèles. Marjorie Garber met par exemple en évidence la façon dont la dissémination du texte shakespearien l'a transformé en *lingua franca* de la culture moderne⁷.

Patrimonialisations croisées

Si cette circulation des figures littéraires a souvent été envisagée pour ce qu'elle fait aux œuvres, les réflexions menées, entre autres, dans le cadre des recherches du groupe RIMELL et du séminaire « PatrimoniaLitté » ont mis en lumière l'existence systématique de phénomènes croisés de patrimonialisation *de* et *par* la littérature, de même que le caractère indissociable de ces deux mouvements apparemment contradictoires⁸. Le dossier « Patrimonialisations de la littérature » de la revue *Culture & Musées* fait ainsi état de phénomènes de politisation, de sélection, d'exposition et de mise en tourisme des œuvres et des figures littéraires, qui ont pour corollaires différentes formes de promotion des objets à travers lesquels elles circulent⁹. Ce qui constituait alors un horizon de la réflexion, résumé par la notion d'« instrumentalisations », s'est avéré un point de départ fécond pour une nouvelle enquête sur les rapports entre littérature et patrimoine. Il semble nécessaire à présent d'interroger pour elles-mêmes les modalités de cette instrumentalisation de la littérature – non pas en tant que *pratique* transférable sur les manières de faire propres à d'autres domaines¹⁰, mais du point de vue de son capital symbolique, afin de comprendre la façon dont ces objets peuvent se charger de sens, et d'envisager la façon dont ils tendent à remodeler non seulement l'image des figures littéraires prises individuellement, mais aussi plus profondément les fonctions de la littérature elle-même.

Parce qu'elle est porteuse de valeurs, d'imaginaires et de connotations, et qu'elle est massivement institutionnalisée depuis le XIX^e siècle, la littérature est un puissant outil de légitimation et de patrimonialisation ; cependant, en lieu et place d'une réutilisation de l'œuvre même, c'est généralement sa perception dans la mémoire collective qui constitue le socle du transfert de valeurs s'opérant dans ce cadre. Les enjeux de légitimation attachés à l'établissement et à la circulation d'un capital symbolique nouent une relation complexe entre l'auteur,

7. « Shakespeare sampled, Shakespeare quoted without quotation marks, has become a lingua franca of modern cultural exchange » (Marjorie Garber, *Shakespeare and Modern Culture*, New York, Pantheon Books, 2008, p. XVIII).

8. À propos du groupe RIMELL (Recherches Interdisciplinaires sur la Muséographie et l'Exposition de la Littérature et du Livre), voir www.litteraturesmodesdemploi.org ; pour plus de détails sur le séminaire et le groupe de recherche PatrimoniaLitté, voir respalitt.hypotheses.org/le-reseau-patrimonialitte.

9. Marcela Scibiorska, Mathilde Labbé et David Martens (dir.), « Patrimonialisations de la littérature », *Culture & Musées*, n° 38, 2021.

10. Delphine Abrecht, Romain Bionda, Sophie-Valentine Borloz, François Demont, Charlotte Dufour, Samuel Estier, Jacob Lachat, Colin Pahlisch, Émilien Sermier et Mathilde Zbaeren, *Faire littérature. Usages et pratiques du littéraire (XIX^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Archipel, coll. « Essais », 2018.

l'œuvre seconde ou le produit et le lecteur : ces transferts se répercutent non seulement sur l'objet, mais aussi sur son utilisateur qui construit dans ce processus sa propre image de consommateur culturel, de connaisseur, d'amateur ou d'esthète... Dans cette relation tripartite, les enjeux de visibilité, de reconnaissance et de légitimité sont dissimulés par l'affirmation de *l'amour de l'art*, l'exploration d'une relation singulière ou collective aux œuvres et la célébration mystique de la *présence* des figures littéraires appartenant au passé.

Pour autant, ces investissements du capital symbolique de l'œuvre et de la figure littéraire n'en intègrent pas moins les opérations qui sous-tendent la patrimonialisation de la littérature, selon la capacité des différents dispositifs de donner à lire avant de vendre, en impliquant l'œuvre dans leurs discours à des degrés variables à partir d'une injonction ambivalente à acheter ou à visiter, mais aussi à avoir lu. Ainsi, que la littérature soit mobilisée et récupérée par d'autres patrimoines n'exclut pas une patrimonialisation par la bande de cette même littérature.

Le caractère réciproque des relations entre le patrimoine littéraire et, plus largement, la littérature et les domaines qui en font usage laisse apparaître un continuum entre les modalités d'exposition de la littérature¹¹ en vue de la diffuser et les pratiques cherchant à la récupérer dans un but commercial ou politique : ces opérations se superposent et se compensent dans le fonctionnement ordinaire de l'économie de la culture et du culte des écrivains. La capitalisation du littéraire, et en particulier du littéraire patrimonial, apparaît ainsi comme un processus symptomatique d'une société de consommation, au sein de laquelle la reconnaissance d'un objet en passe par sa catégorisation comme « produit ». Ce continuum est d'autant plus complexe que les transferts de légitimité s'accompagnent souvent d'une adaptation de l'*ethos* du désintéressement¹² permettant précisément de brouiller la hiérarchie des modes de consommation culturelle.

Instrumentalisations

De fait, les réutilisations dont les œuvres sont l'objet ne sauraient se résumer à de simples transferts de légitimité d'un être culturel plein de son prestige à un autre qui en serait dénué. En explorant la « polychrésie » du texte littéraire, Yves Jeanneret a montré que ces « constantes réappropriations » l'impliquent dans « un large spectre de logiques sociales différentes » et concomitantes¹³. C'est modestement sur une partie de ces logiques sociales que ce numéro de la revue *Relief* entend se pencher, en mettant l'accent sur la période récente en raison de la spécificité du régime de circulation qui s'y fait jour. En effet, bien que cette mobilisation de la littérature soit fort ancienne, elle prend un sens nouveau dans la seconde moitié du XX^e siècle, à l'heure de la massification scolaire : l'objet littérature, scolarisé, vulgarisé et largement diffusé en particulier via le livre de poche, se démocratise et devient culture commune.

11. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel (dir.), « La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n° 160, 2010.

12. Gisèle Sapiro, « Sociologie du désintéressement. Les professions intellectuelles et artistiques entre autonomie et engagement » (cours dispensé à l'EHESS en 2013), *Annuaire de l'EHESS*, 2015.

13. Yves Jeanneret, *Penser la trivialité*, vol. 1 : *La Vie triviale des êtres culturels*, Paris, Lavoisier, 2008, p. 83.

Dans le même temps se rejoue le mouvement qui avait suivi l'apparition de la presse au siècle précédent : la littérature semble d'autant plus susceptible de « devenir marchandise¹⁴ » que le capitalisme de l'édition a changé d'échelle¹⁵, ce qui alimente à nouveau de spectaculaires prophéties d'une fin de la « grande littérature ».

La question de l'indistinction ou de l'intrication des relations que la littérature entretient avec les domaines qui servent non seulement sa marchandisation mais aussi sa valorisation, sa médiation et sa préservation se trouve aux fondements de notre réflexion, qui porte cependant sur un objet particulier au cœur de ces relations. L'étude des phénomènes relevant de la littérisation des patrimoines bénéficie ainsi des riches apports des travaux consacrés aux objets ces dix dernières années, et notamment des recherches de Marta Caraion ou de Nadja Cohen et Anne Reverseau sur les objets littéraires¹⁶, ou des différents volumes consacrés par Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona aux « objets matériels et non textuels » relatifs à la littérature dans des contextes de fétichisation, de dérivation, de *branding*, de personification, d'exposition et d'objectalité¹⁷. Le présent dossier se concentre cependant sur les phénomènes de littérisation impliquant des objets spécifiques de par leur aura, leur capacité supposée à déjouer les logiques marchandes les plus communes et plus généralement leur appartenance au domaine patrimonial¹⁸.

Après les études menées dans différents domaines de mise en circulation du littéraire, il s'agit ainsi d'interroger non seulement la capacité de la littérature à contribuer à la patrimonialisation des champs qui la mobilisent mais aussi le continuum des relations qui l'unissent à ces domaines de circulation, en se demandant s'il est possible de repérer des caractéristiques structurelles de ces relations entre littérature et patrimonialisation. Quelles sont les œuvres et figures mobilisées par le patrimoine ? Quels types de profits les écrivains et les éditeurs peuvent-ils retirer à contribuer au façonnement des patrimoines ? Dans quelle mesure les critères propres au champ littéraire sont-ils mobilisés ou affectés par ces entreprises de patrimonialisation par la littérature ? Et du côté de l'écriture, quels genres contribuent à ces processus de patrimonialisation, et sous quelles formes ? Quelle(s) représentation(s) de la lecture produisent ces mobilisations de la littérature ? Le lecteur se confond-il avec l'acheteur

14. Myriam Boucharenc, Laurence Guellec et David Martens (dir.), « Les circulations publicitaires de la littérature. Table d'orientation », *Interférences littéraires*, n° 18, 2016, p. 9 ; voir aussi Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

15. Sur l'évolution de l'édition avant même l'apparition du livre de poche, voir Jean-Yves Mollier, *L'Argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988.

16. Marta Caraion (dir.), *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques, XIX^e-XX^e siècles*, Seyssel, Champvallon, 2014 ; Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets : théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu, Champvallon, 2020 ; Nadja Cohen et Anne Reverseau (dir.), *Petit musée d'histoire littéraire*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2015. Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona (dir.), *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2019.

17. Thérénty et Wrona (dir.), *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, op. cit. ; *L'Écrivain comme marque*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2020.

18. Sur les évolutions dans la production des objets patrimoniaux au cours des dernières décennies, voir Jean Davallon, *Des traces patrimoniales en devenir. Une analyse communicationnelle des modes de patrimonialisation*, Londres, ISTE Editions, 2023. À propos du statut particulier de ces objets, voir Lucien Karpik, *L'Économie des singularités*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2007.

ou le visiteur ? Le premier est-il vraiment la condition de l'adhésion du second ? Enfin, quelle intermédialité résulte-t-elle de la patrimonialisation littéraire des arts plastiques ou scéniques, des pratiques artistiques et artisanales en général ?

Comment la littérature patrimonialise

Les usages, actualisations, trivialisations, appropriations, instrumentalisation¹⁹ dont le patrimoine littéraire fait l'objet quand il est mis au service d'un autre champ dans la culture moderne et contemporaine font généralement primer *l'intentio lectoris* sur *l'intentio operis*²⁰, sans pourtant la disqualifier : ils opèrent souvent une négociation entre l'une et l'autre au cours d'un processus que l'on peut décomposer en quatre opérations. Dans la plupart des cas, la littérature, quand elle est mobilisée au profit d'un patrimoine en devenir, peut être successivement outil 1) de *sélection* (le regard de l'écrivain fait la valeur de l'objet), 2) de *conservation* (les textes rappellent l'existence d'objets et de monuments disparus), 3) de *transmission* (les émotions littéraires soutiennent l'émotion patrimoniale, l'« état poétique²¹ » se combinant au vertige du temps, et produisant la présentification) et 4) de *médiation* (la littérature inscrit le patrimoine dans un récit susceptible d'en expliquer l'origine, la valeur, le sens, et de susciter l'attachement ou l'identification). Mais reconnaissons d'emblée que, bien que ces opérations répondent à des objectifs distincts, les limites entre ces processus se voient inévitablement brouillées face, notamment, aux intérêts croisés qui animent les divers domaines susceptibles de faire usage de la littérature. Notons également qu'il est assez rare, dans ces processus, que la littérature soit saisie comme outil d'un regard critique, malgré ce qu'elle offre à cet égard : mobiliser la littérature comme vecteur de patrimonialisation consiste souvent à mettre en œuvre sa capacité à fixer, à institutionnaliser et à sacraliser plutôt que sa propension à initier le débat et à ouvrir des horizons.

L'opération de *sélection* est de loin la mieux connue : elle consiste en un transfert de légitimité de l'œuvre ou de la figure littéraire vers un objet qui s'en revendique. Dans le domaine du marketing, les usages publicitaires des figures ou motifs littéraires façonnent l'écrivain en marque et visent une dépublicitarisation de la marchandise qui s'y associe en l'inscrivant au sein du champ culturel²². De la même façon, lorsque des figures littéraires patrimoniales sont mobilisées dans le champ politique, y compris dans le cas des panthéonisations, c'est souvent dans le sens d'une esthétisation et d'une apparente dépolitisation du discours et de l'action publique. Si ce type d'opérations a retenu l'attention, c'est parce qu'il apparaît comme porteur d'un conflit de valeurs lorsque la littérature, incarnation de la pensée

19. Sur l'articulation de l'activité interprétative avec certaines de ces pratiques, voir Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

20. Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992 [1990].

21. Paul Valéry, « Nécessité de la poésie » [1937], dans *Œuvres*, t. I, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 1387.

22. Karine Berthelot-Guiet, Caroline Marti de Montety et Valérie Patrin-Leclère, « Entre dépublicitarisation et hyperpublicitarisation, une théorie des métamorphoses du publicitaire », dans Marc Bonhomme (dir.), « Les nouveaux discours publicitaires », *Semen*, n° 36, 2013.

libre, est mise sous le joug d'un impératif économique ou politique. Une telle récupération induirait le risque d'une contamination de la littérature par l'objet qu'elle sert. L'intégration de la littérature dans une logique commerciale – que celle-ci touche le texte ou les objets qui y renvoient – se répercute dès lors aussi bien sur le domaine du commerce que sur celui de la culture, en ce qu'elle modifie les échelles de valeurs²³ fixant le prestige des œuvres comme des objets qui en sont dérivés ou qui les mobilisent.

Cependant, la patrimonialisation par la littérature ne se réduit pas à la sélection, comme le montre l'exemple de Notre-Dame, un patrimoine architectural « défendu » par le patrimoine littéraire. Dans cet ordre d'idées, ce dossier se concentre sur les mobilisations de la littérature par des objets, lieux et pratiques pour lesquels l'opération de sélection n'est pas la plus cruciale. Les œuvres plastiques, monuments, bâtiments remarquables et paysages qui sont au cœur de notre réflexion représentent trois modalités du loisir cultivé et constituent – au moins du point de vue des domaines auxquels ils ressortissent – des patrimoines établis (monumentaux), en devenir (illustration, photographie, architecture Belle Époque), ou encore des objets déjà fortement valorisés (hôtellerie de luxe) ou artialisés (paysages) par d'autres moyens, y compris par des échelles de notation et des labels largement popularisés (étoiles Michelin, labels des collectivités, classement aux monuments historiques ou au patrimoine mondial). Dès lors, quel rôle est confié à la littérature lorsqu'elle est mise à leur service ?

Du séminaire qui a constitué le point de départ de ce dossier et des réflexions collectives menées durant son élaboration se sont dégagées plusieurs pistes que nous souhaitons mettre ici en évidence, avant d'entrer dans une présentation des contributions elles-mêmes.

Dissection d'une apparente symbiose

La première de ces pistes a consisté à interroger l'apparente symbiose qui s'établit entre certaines figures littéraires et des objets patrimoniaux dans le discours médiatique et la communication touristique, en tenant d'historiciser ces associations et de mettre en évidence leur dimension transactionnelle, qui se joue plutôt sur le plan des émotions – littéraires, patrimoniales, politiques – que sur celui du pur prestige culturel.

La promotion par la littérature d'une œuvre, d'un monument historique, d'un lieu ou d'un bâtiment remarquable peut souvent s'enraciner dans une longue histoire de collaborations entre les arts ou de commandes prestigieuses, dont le caractère éventuellement fortuit ou contraint est atténué en apparence par le passage du temps. Le musée, le monument historique et le paysage, qui sont au cœur de ce dossier, bénéficient d'un prestige culturel qui semble justifier, voire qui naturalise ce service rendu par la littérature, ou cette mise au service : la médiation littéraire se présente comme l'association idéale de deux figures mythiques (Hugo à Notre-Dame, Dumas au château d'If... mais la transaction peut aussi se

23. Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017. À propos de la façon dont la fétichisation littéraire « détraqu[e] les mécanismes d'assignation de la valeur », voir Florent Coste, *L'Ordinaire de la littérature. Que peut (encore) la théorie littéraire ?* Paris, La Fabrique, 2024, p. 92.

faire avec la peinture : Cézanne au secours de la Sainte-Victoire²⁴) dont l'aura serait renforcée par ce jeu de miroirs, quand bien même cette symbiose en passerait par la vente de tickets d'entrée ou par une boutique de souvenirs à l'effigie de... Or, si ces objets ne semblent manquer ni de prestige ni de profondeur historique, le recours à la littérature pour les présenter et les promouvoir répond néanmoins à un besoin de médiation. « Mariage²⁵ » selon les professionnels du tourisme, *storytelling* pour les spécialistes du marketing, réenchâtement, collaboration, valorisation mutuelle ? Comment comprendre la relation qui se tisse entre la littérature et ces objets patrimoniaux ou en voie de patrimonialisation, et qui relève tantôt de l'incarnation, tantôt de la « greffe²⁶ » ?

Le mécanisme qui meut le public dans son soutien à la reconstruction de monuments ou de sites tient à ce que Daniel Fabre a appelé l'« émotion patrimoniale », attachée à un système de valeurs spécifique et susceptible, de ce fait, d'être mobilisée dans des actions politiques de restauration ou de conservation²⁷. C'est cette même émotion que visent à éveiller celles et ceux qui s'appliquent à la revitalisation de patrimoines délaissés ou méconnus. Il s'agit alors de sensibiliser le public à la valeur perçue du lieu ou du monument concerné et de lui créer un ancrage affectif en l'inscrivant au sein d'une histoire, qu'elle soit réelle ou fictive. La littérature s'avère être un outil précieux dans le cadre de telles opérations de sensibilisation par son potentiel lyrique, qui, d'après Sandra Glatigny, se transpose sur ce qu'elle prend pour sujet par le biais d'un « échange intersémiotique ». « La transmission affective », écrite, « fonctionne comme un principe dynamique et transgénérique, assurant la circulation des émotions du créateur à la création, de la création à la réception²⁸ ». Ainsi, les mobilisations de la littérature pour valoriser ou médier un patrimoine capitalisent sur une transformation des émotions littéraires en émotions patrimoniales. En témoigne le recueil *Notre-Dame des écrivains*, qui présente l'édifice comme « le pivot de la capitale et la pierre de touche où s'érigent les rêveries poétiques²⁹ ». Le geste de compilation du recueil suite à la dévastation de la cathédrale semble relever de l'évidence, comme si un échange naturel s'instaurait

24. Sur Hugo, voir Anne-Marie Thiesse, « Avec Victor Hugo, Notre-Dame est devenue la cathédrale de la nation », *Le Monde*, 16 avril 2019 ; à propos de Dumas : « Nous venons voir le château du comte de Monte-Cristo ! » (Château d'if, « Le Comte de Monte-Cristo », www.chateau-if.fr) ; sur Cézanne : Raphaëlle Rérolle, « En Provence et partout dans le monde, parler de la Sainte-Victoire, c'est parler de Paul Cézanne », *Le Monde*, 4 août 2020.

25. Anne Ravard, « Valoriser le territoire par la littérature », *In Extenso Mag. Tourisme, Culture et Hôtellerie*, mag.inextenso-tch.com.

26. Anne Reverseau, « La résidence comme "greffe" de l'écrivain sur un territoire », *Recherches & Travaux*, n° 96, « Ancrages territoriaux de la littérature », dir. Mathilde Labbé, 2020.

27. Daniel Fabre (dir.), *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013 ; voir également Véronique Dassié, « Une émotion patrimoniale au service d'un engagement consensuel », dans Alain Faure et Emmanuel Négrier (dir.), *La Politique à l'épreuve des émotions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 31-42.

28. Sandra Glatigny, « De l'émotion littéraire à l'émotion patrimoniale : "Flaubert dans la ville" », *Itinéraires*, n° 2022-1, 2022, p. 1. Voir, plus généralement, Aurélie Mouton-Rezzouk et Bérengère Voisin (dir.), « Les émotions littéraires à l'œuvre. Lieux, formes et expériences partagées d'aujourd'hui », *Itinéraires*, n° 2022-1, 2022.

29. *Notre-Dame des écrivains : raconter et rêver la cathédrale du Moyen-âge à demain*, éd. Michel Crépu et Antoine Ginésy, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2020. Voir www.librairie-gallimard.com.

entre les affects sous-jacents aux deux domaines. Les opérations de conservation, de médiation et de transmission qui se jouent dans ce type de transactions méritent néanmoins un examen approfondi, non seulement parce que l'ambivalence et la réciprocité des relations y sont fortes, mais aussi parce que celles-ci mettent en œuvre de puissantes émotions à même d'être transformées en affects politiques³⁰, en particulier dans des scénographies du patrimoine *en péril*.

Le devenir-communication de la littérature ?

La capacité de la littérature à envelopper le patrimoine dans une histoire dépasse cependant largement la fonction de sauvetage. Une autre piste de réflexion du dossier a ainsi consisté à prendre la mesure d'un devenir-communication de la littérature, y compris en dehors des genres réputés hétéronomes des littératures populaires, pratiques ou de circonstance par exemple.

Depuis quelques années, la montée en popularité de collections comme « Ma nuit au musée » (Stock) ou « Cartels » (Réunion des Musées Nationaux) donne à voir une institutionnalisation progressive du rôle de la littérature comme outil non seulement d'affirmation d'une identité de marque – entendue dans le sens d'une récupération du capital symbolique de figures littéraires –, mais aussi de *storytelling* moins ostensiblement commercial autour de lieux ou d'objets par le biais d'un recours aux services d'écrivains. Les récits créés autour de musées³¹, de photographies ou d'œuvres plastiques favorisent un engagement de la part du public : la mise en place d'un *storytelling* transmédial est aujourd'hui une technique de marketing cruciale pour les marques souhaitant tisser une relation durable avec leurs clients car elle stimule le développement d'associations positives avec l'enseigne, ainsi qu'un sentiment de confiance et de loyauté³². Compte tenu des valeurs qui lui sont communément associées, la littérature apparaît ainsi comme un vecteur d'histoires qui se veulent pérennes et se déploient sur un temps plus long que celles véhiculées par d'autres médias tels que la vidéo ou la publication sur les réseaux sociaux, répondant quant à eux à l'impératif de rester dans l'actualité. C'est dans ce cadre que la mobilisation de la littérature contemporaine, en particulier, revêt un rôle déterminant en ce qu'elle se situe au croisement de la pensée actuelle et de la tradition attachée à la littérature et au livre.

L'usage communicationnel de la littérature n'englobe désormais plus uniquement la littérature explicitement publicitaire ou le placement de produit. L'on observe, depuis quelques années, l'émergence d'un phénomène éditorial à part entière, de collections dont la raison d'être est la patrimonialisation, médiation, animation ou valorisation d'autres objets,

30. Voir Crystal Cordell (dir.), « Émotions politiques », *Raisons politiques*, n° 65, 2017 ; Anne Perriard et Cécile Van de Velde (dir.), « Le pouvoir politique des émotions », *Lien social et Politiques*, n° 86, 2021, p. 4-19.

31. Sur les récits qui se créent dans les expositions, voir Magali Nachtergaele, *Quelles histoires s'écrivent dans les musées ? Récits, contre-récits et fabrique des imaginaires*, Paris, MkF éditions, 2023.

32. Karen E. Sutherland et Richie Barker, *Transmedia Brand Storytelling. Immersive Experiences from Theory to Practice*, Londres, Palgrave Macmillan, 2023, p. 1.

monuments, institutions ou pratiques artistiques par la littérature³³. Les diverses formes de guides régionaux, ou les collections comme « Le Paris des écrivains » et « La France des écrivains » des Éditions Alexandrines, parmi d'autres, en sont un exemple attendu, mais la nouveauté du phénomène réside dans la palette des genres investis : il est de plus en plus fréquent de lire des ouvrages appartenant à des genres considérés comme autonomes, tels que le recueil poétique, l'autofiction ou l'autobiographie. Il semblerait ainsi que l'on assiste à une extension du domaine de la littérature de promotion vers le domaine de la création, qui laisse une place considérable à l'expression auctoriale. L'autonomie reconquise de certains de ces écrits permet de conférer à l'objet concerné une fonction inchoative en tant que source d'inspiration d'une œuvre littéraire, articulant les domaines de la médiation et du marketing par le truchement de la création.

Ces usages communicationnels de la littérature relèvent de la capitalisation au sens de « transform[ation] en capital pour produire de nouveaux intérêts » que lui donne le Dictionnaire de l'Académie française : plutôt qu'une légitimation, c'est ici une augmentation par la mise en récit dans des textes contemporains, dont l'atout réside notamment dans leur nouveauté, qui s'opère à travers ces mobilisations. Les figures littéraires ne sont pas utilisées dans ce cas pour leur statut sacralisé qui joue habituellement dans les processus de légitimation. L'intervention d'auteurs par le biais de commandes mène plutôt au développement d'un marketing littéraire qui devient une stratégie de distinction, applicable à de nombreux domaines.

Si elle est particulièrement visible dans le cadre des commandes littéraires, la capitalisation de la littérature ne se joue cependant pas uniquement à l'échelle de corpus contemporains. En effet, de nombreux secteurs mobilisent des œuvres et figures littéraires existantes dans le but de raviver ou de susciter l'intérêt du public pour des lieux. Le domaine du tourisme est particulièrement friand de ce type de démarches, comme le montre le développement d'un marketing territorial littéraire³⁴. Ainsi, toute région dispose d'un capital littéraire, plus ou moins riche en écrivains canoniques dont les traces de présence sont susceptibles de générer un intérêt touristique. Or, le marketing du secteur s'accommode parfaitement de l'arbitraire de la naissance, présentant la résidence ou l'arpentage comme des paramètres fondamentaux de la formation du génie littéraire, de la concurrence commémorative (en attestent les sept musées dédiés à Victor Hugo, ou encore la tentation de certaines régions de rendre hommage à tous les écrivains qui les ont habitées à travers des promenades littéraires multi-auteurs) et surtout du regard impitoyable de certains écrivains à présent consacrés (Rimbaud pour Charleville-Mézières, Baudelaire pour Bruxelles, ou encore Verne et Gracq pour Nantes...). La supposée tangibilité du patrimoine littéraire convoquée par des lieux associés de près – ou de moins près – aux écrivains rappelle la façon dont se présentent

33. Voir en particulier les travaux Ivonne Riolland, dont « Le patrimoine photographique dans le livre pour enfants. L'exemple de la collection "Révélateur" », dans Laurence Le Guen, Virginie Meyer et Hélène Valotteau (dir.), « 1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant », *Mémoires du Livre / Studies in Book Culture*, vol. 15, n° 1, 2024, p. 1-26.

34. Voir Carole Bisenius-Penin (dir.), *Lieux, littérature et médiations dans l'espace francophone*, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, coll. « Actes », 2017 ; Labbé (dir.), *Ancrages territoriaux de la littérature*, *op. cit.*

les objets dérivés de la littérature, ces « objets infâmes³⁵ » produits par le capitalisme esthétique³⁶ fondé sur une hybridation entre art et économie.

Artialisation et inflation patrimoniale

La spécificité de la période récente, pour les cas qui nous intéressent, tient au constat d'une « inflation patrimoniale³⁷ » dont la littérature ne sort pas indemne. En partie responsable de cette inflation du fait de sa capacité à conférer de la valeur à des objets qui n'ont rien d'exceptionnel, elle est également prise dans les nouvelles conflictualités qui se font jour lors de confrontations, entre autres juridiques, entre les défenseurs de patrimoines ou d'usages concurrents. Sans que la question soit nouvelle pour les spécialistes de la patrimonialisation du bâti et des espaces³⁸, elle a fait irruption dans le domaine littéraire au moment où ce dossier commençait à se constituer, lorsque le Conseil d'État a rendu un arrêté interdisant à la Société Combray Énergie d'installer des éoliennes au pays de Marcel Proust, en octobre 2023. La décision du Conseil d'État, en effet, s'appuyait pour justifier ce refus sur le fait que « le classement de ce site [...] trouve son fondement dans la protection et la conservation de paysages étroitement liés à la vie et à l'œuvre de Marcel Proust » et semblait conférer au patrimoine littéraire un rôle inattendu : « Jusqu'où la dimension littéraire des paysages peut-elle dicter la marche à suivre – sachant que sans baisse drastique des émissions de gaz à effet de serre, ils seront métamorphosés³⁹ ? » pouvait-on lire alors dans *Libération*.

En dehors de ce cas précis, le dossier se penche sur la façon dont la coalition d'un patrimoine lettré avec un patrimoine culturel *high brow* prête le flanc à des critiques d'horizons variés. La première tient au risque de maintenir un rapport culturel⁴⁰ aux figures littéraires tout en favorisant une médiation conventionnelle aux patrimoines qui place le spectateur dans une situation de révérence redoublée à la culture légitime (le patrimoine, le canon littéraire). La seconde tient à l'ambivalence de l'artialisation des lieux et en particulier des espaces naturels : vue un temps, en France, comme un gage de préservation, elle apparaît sous un nouveau jour à mesure que la conception de la *nature* évolue et se décentre du regard humain vers une compréhension plus équilibrée de l'écologie⁴¹. Dans ce cadre, la mobilisation de la

35. Thérenty et Wrona, « Introduction », dans *Objets insignes*, op. cit., p. iv.

36. Voir Gilles Lipovetski et Jean Serroy, *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, coll. « Hors-série Connaissance », 2013.

37. Nathalie Heinich, *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 2009.

38. En témoignent les réflexions menées sur l'émergence des nouveaux patrimoines (Hervé Glévarec et Guy Saez, *Le Patrimoine saisi par les associations*, Paris, La Documentation française, 2002), et récemment sur la soutenabilité même du patrimoine (Anne-Sophie Haeringer et Jean-Louis Tornatore (dir.), *Héritage et anthropocène. En finir avec le patrimoine*, Nancy, Arbre bleu, 2022).

39. Anaïs Moran, « Transition énergétique. Pas d'éoliennes du côté de chez Marcel Proust : le Conseil d'État enterre définitivement le parc éolien du "Combray" », *Libération*, 5 octobre 2023.

40. Voir Daniel Fabre, *L'Écrivain et ses demeures*. Rapport final, ministère de la Culture et de la Communication, 2003 ; Thérenty et Wrona, « Introduction », art. cit.

41. Sur l'évolution du rapport de la littérature et de la critique littéraire à l'écologie, voir Aude Jeannerod, Pierre Schoentjes et Olivier Sécardin, « Littératures francophones & écologie : regards croisés », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 1, 2022.

littérature, qui permet de distinguer des espaces à partir des œuvres, apparaît tantôt comme un mode de protection, tantôt comme une pétrification ou une appropriation du monde vivant qu'ont traversé les écrivains par une culture qui préempterait le présent. Les communautés et la puissance publique se sont saisies de ces ambivalences en mobilisant différentes définitions juridiques du patrimoine⁴², dont le patrimoine littéraire ou la littérature constitue un horizon susceptible d'être actualisé en relais de la notion de « monument historique ». À la lumière de ces nouvelles conflictualités, on voit que la critique d'une promotion des objets (infâmes comme insignes, infimes comme monumentaux) par la littérature ne tient pas tant aux transferts obscurs de légitimité qu'à la façon dont la survie culturelle⁴³ piège la littérature dans une fonction patrimoniale qui risque de la priver de sa dimension subversive et de sa puissance sensible.

*
* *

La présentation des pistes qui se dégagent de cette réflexion collective sur la littérisation des patrimoines nous a paru un préalable nécessaire à celle des neuf études recueillies dans ce dossier, car celles-ci présentent de fortes affinités médiatiques, tout en contribuant manifestement à des conclusions qui dépassent les frontières de leurs domaines respectifs. Elles explorent en effet trois types d'espaces – éditoriaux, muséaux, naturels – correspondant pour ainsi dire à trois types de mobilisations de la littérature, laquelle est successivement (et parfois en même temps) mise en vitrine, mise en tourisme et mise en marche.

Cartels

Une première section rassemble trois contributions qui portent sur la patrimonialisation d'œuvres plastiques exposées dans l'espace de la page ou celui des cimaises, et dont la littérature devient à la fois la légende et l'interprétation. Cartel extensible jusqu'aux dimensions du récit, le texte littéraire présente, augmente, commente l'œuvre plastique, non sans régulièrement s'en affranchir pour poursuivre sa propre logique.

Marie-Charlotte Quin s'intéresse ainsi à la collection « Les artistes du livre » de l'éditeur Henry Babou, entreprise de fixation du patrimoine de l'illustration à travers un objet qu'il contribue à sanctuariser, le livre de luxe. L'engagement des auteurs, premiers bénéficiaires des effets de l'illustration sur leurs œuvres, prend la forme de témoignages liminaires dans chacun des ouvrages et contribue à élever cette pratique au rang d'art.

D'une façon similaire, la littérature jeunesse semble contribuer à la constitution d'un « espace de rencontre entre l'enfant et la photographie » : dans l'article qu'elle consacre à cette question, Laurence Le Guen étudie quatre ouvrages spécifiquement dédiés à Robert

42. Glévarec et Saez, *Le Patrimoine saisi par les associations*, op. cit. ; Ministère de la Culture, « Concilier protection des patrimoines et transition écologique », www.culture.gouv.fr.

43. Daniel Milo, *Aspects de la survie culturelle*, Thèse de doctorat, EHESS, 1986.

Doisneau, et montre comment le médium livre, et plus spécifiquement l'espace photolittéraire créée par la double page, peut permettre la transmission du patrimoine photographique.

La collection « Cartels » qui intéresse Chiara Zampieri se présente comme un « objet culturel hybride [...] à la croisée de deux formats éditoriaux – le catalogue de musée et l'œuvre littéraire ». Si elle a été créée à la demande de l'opérateur culturel RMN – Grand Palais et d'emblée conçue comme un produit de *branding* culturel « au service de l'institution commanditaire », Chiara Zampieri montre qu'il n'est pas plus opérant de rabattre son statut sur celui de la littérature publicitaire que de la considérer de façon univoque comme une collection d'œuvres autonomes, et qu'il est possible de porter un regard nuancé sur cette collaboration heureuse semblant bénéficier à toutes les parties, même si l'idylle esthétique a été de courte durée (2017-2018).

Monuments

Bien que la visite de l'exposition nous plonge déjà dans le dialogue entre les deux dimensions de la page et les trois dimensions de la galerie, la section « Monuments » se situe plus résolument hors du livre en ce qu'elle s'attache à différents avatars du tourisme littéraire.

Marie-Clémence Régnier et Delphine Saurier, en s'intéressant aux figurations hôtelières de Marcel Proust et de son œuvre en chambre, s'aventurent dans les établissements hôteliers haut de gamme qui s'approprient la figure de Proust sur des sites plus ou moins directement liés à la biographie et à l'œuvre proustiennes. En s'attachant à la manière dont les dispositifs scéniques et narratifs mis en œuvre dans ces lieux construisent des effets de sens troublant les échelles temporelles, les espaces sociaux et la frontière entre illusion fictionnelle et réalité, elles montrent que le secteur du luxe qui s'approprie la figure du romancier établit son propre régime d'authenticité, d'exactitude et de fidélité, tout en se plaçant sous l'autorité du discours académique le plus légitime.

C'est également une enquête de terrain qui a mené Alice Kersten à Charleville-Mézières pour comprendre la façon dont la municipalité, malgré le regard impitoyable que Rimbaud a porté sur sa ville natale, a développé une « poétique du port d'attache » lui permettant de négocier cet héritage contrarié. Articulant sociologie de la littérature et approche pragmatique du littéraire, elle entend objectiver les modes de fonctionnement d'un ensemble de médiations et de logiques d'institutions contribuant à faire jouer un rôle patrimonial à la littérature afin de mettre au jour la fabrique d'une « ambiance rimbaldienne ».

Nous suivons enfin Anabelle Machou, et avec elle une compagnie de poètes choisis par le Printemps de la Poésie, à la découverte des Jardins de Versailles. L'étude du recueil publié en 2013 par les Éditions des Busclats interroge la pertinence d'une nouvelle patrimonialisation de ce lieu emblématique en écartant d'emblée la possibilité d'un transfert de légitimité de la poésie vers le jardin. Privilégiant l'hypothèse d'un « renouvellement des imaginaires » par des lectures inédites – et parfois désacralisantes –, l'article met en évidence la déclinaison du phénomène de patrimonialisation en plusieurs transactions distinctes et la nécessité d'identifier chacune d'entre elles.

Paysages

La dernière section de ce dossier s'aventure enfin hors du jardin littéraire à la française pour analyser à la fois l'attractivité et la conflictualité d'une lecture du paysage médiée par l'œuvre littéraire.

Marion Brun s'attache aux randonnées Jean Giono et Marcel Pagnol et à la façon dont elles font de ces auteurs des acteurs d'une préservation des paysages. Elle montre qu'en labellisant un territoire au nom des écrivains, les acteurs du patrimoine contribuent à aménager l'espace et à en faire un lieu de performance. Elle s'intéresse ainsi à la manière dont ils opèrent une archéologie des traces du passage de l'écriture qui fait de la randonnée un objet patrimonial alors même que les pas des écrivains restent invisibles.

La section « Essais » de ce dossier poursuit les réflexions sur cette thématique. Guy Saez offre une riche synthèse du débat théorique qui se noue autour des différentes conceptions du rapport entre littérature et écologie en partant de la promotion du concept de « paysage littéraire » à la suite de l'arrêt du Conseil d'État concernant la Société Combray Énergie. Tout en examinant la manière dont a pu se construire une esthétique écologique, il éclaire les ambiguïtés de la patrimonialisation des paysages littéraires selon les trois dynamiques révélées par cette innovation jurisprudentielle : la dynamique écologique-patrimoniale et son assise juridique, la dynamique de liaison territoire-patrimoine et la dynamique artistique-écologique.

Le témoignage de Maria Luisa Mura sur le projet de recherche-action qu'elle a mené avec deux collègues autour de la randonnée littéraire « La battuta di caccia a Monte Mei : tra cascade, boschi e assaggi di miniera sulle tracce di Angelo Uras » permet enfin d'interroger la fonction récréative et socioterritoriale d'une promotion de la littérature écocentrée réactivant des possibilités d'expérience et de réappropriation de la littérature par les communautés.

*

* *

Un vernis corrosif ?

Au terme de ce dossier, il convient de réévaluer la possibilité pour le texte littéraire de se mettre au service du patrimoine sans lui être asservi, ainsi que l'apparente symbiose unissant la littérature aux objets patrimoniaux. Produit d'une multitude de microphénomènes d'actualisation, d'interprétation et de mise en œuvre, celle-ci pose autant de questions sur les pouvoirs et prérogatives du texte littéraire pris dans l'inflation patrimoniale. Ce constat invite à reconsidérer les opérations de sélection, conservation, transmission et médiation dont le texte littéraire peut se faire l'instrument.

La possibilité d'une conservation par le langage, en particulier, repose sur un paradoxe vivement éclairé par le dossier. En se faisant trace d'un monde en mutation, la littérature semble offrir un refuge à ce qui disparaît, mais l'évocation que prend en charge l'œuvre ne peut tenir lieu d'enregistrement ; inversement, la recherche, livre à la main, de ce qu'évoque

l'écrivain (paysages, techniques agricoles et industrielles disparues, effervescence mondaine et artistique de la Belle Époque, exposition temporaire...) expose le lecteur à une visite déceptive – devenue elle-même un lieu commun du tourisme littéraire. La promotion de la fonction patrimoniale du littéraire se heurte à la fois à la résistance du texte, qui, pour labelliser, doit être fragmenté et recadré, et à une concurrence avec d'autres usages possibles des objets et des espaces patrimonialisés. Cette mobilisation du texte ne revêt donc un véritable intérêt heuristique que si elle socialise le discours littéraire et parvient à le faire dialoguer avec d'autres appréhensions des objets patrimoniaux, en lui rendant à la fois son historicité, sa singularité et sa puissance de suggestion. Et à l'inverse, mobiliser le texte littéraire pour activer chez le lecteur-visiteur une disponibilité sensorielle susceptible de changer une perception du monde, c'est-à-dire explorer ses prérogatives proprement esthétiques, suppose en retour une certaine prudence concernant sa capacité à *protéger* ou à *défendre* des espaces (urbains ou naturels), des œuvres, des mémoires...

Le marketing littéraire fait certes un usage immodéré de cette mythologie du sauvetage, au cœur de l'inflation patrimoniale, parfois soutenue par une envie de rendre hommage à la littérature et de lui décerner un brevet d'utilité. L'apparente promotion du « paysage littéraire » au rang de catégorie du droit s'explique peut-être, en dehors de la volonté de préserver une promenade déjà protégée par la proximité de monuments classés, par ce phénomène consistant à valoriser la littérature en y plongeant, façon formol, un patrimoine en péril ou en reconfiguration.

Les exemples présentés dans le dossier montrent cependant que le marketing du « temps retrouvé », qui mobilise l'émotion littéraire au profit de l'émotion patrimoniale et fait de la littérature un *décor*, un élément d'*ambiance*, ou d'*animation*, n'épuise pas la gamme des articulations disponibles. Il existe d'autres possibilités de rencontre, moins symbiotiques et plus fécondes, entre les œuvres littéraires contemporaines ou anciennes et le patrimoine, qui rendent au texte sa force critique quitte à saper l'aura du monument culturel et à prendre acte de tout ce qui le sépare du visiteur, ou lui permettent d'interroger à la fois ses propres conditions de production et celles de son objet désacralisé. Remplaçant l'*animation* par l'*intervention* littéraire, elles regardent vers l'extérieur de l'institution (sans toujours en sortir), parasitent parfois le protocole de visite et court-circuitent les parcours d'admiration. Elles laissent la possibilité, pour ainsi dire, de faire de la pierre à l'édifice un pavé dans la mare.

Bibliographie

ABRECHT Delphine, BIONDA Romain, BORLOZ Sophie-Valentine, DEMONT François, DUFOUR Charlotte, ESTIER Samuel, LACHAT Jacob, PAHLISCH Colin, SERMIER Émilien et ZBAEREN Mathilde, *Faire littérature. Usages et pratiques du littéraire (XIX^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Archipel, coll. « Essais », 2018.

AZIMI Roxana, « Notre-Dame de Paris : 340 000 donateurs pour une opération de mécénat hors norme », *Le Monde*, 3 décembre 2022. Disponible sur www.lemonde.fr

BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

BERRANGER Marie-Paule et GUELLEC Laurence (dir.), *Les Poètes et la publicité*. Actes des journées d'études des 15 et 16 janvier 2016, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2017. Disponible sur littepub.net

- BERTHELOT-GUIET Karine, MARTI DE MONTETY Caroline et PATRIN-LECLÈRE Valérie, « Entre dépublicitarisation et hyperpublicitarisation, une théorie des métamorphoses du publicitaire », *Semen*, n° 36, « Les nouveaux discours publicitaires », dir. Marc Bonhomme, 2013. doi.org/10.4000/semen.9645
- BISENIUS-PENIN Carole (dir.), *Lieux, littérature et médiations dans l'espace francophone*, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, coll. « Actes », 2017.
- BOUHARENC Myriam, GUELLEC Laurence et MARTENS David, « Les Circulations publicitaires de la littérature, Table d'orientation », *Interférences littéraires*, n° 18, « Circulations publicitaires », 2016, p. 5-12. Disponible sur interferenceslitteraires.be
- BOUJU Emmanuel et GEFEN Alexandre (dir.), *L'Émotion, puissance de la littérature*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2013.
- CARAION Marta (dir.), *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques, XIX^e-XX^e siècles*, Seyssel, Champvallon, 2014.
- *Comment la littérature pense les objets : théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu, Champvallon, 2020.
- CHASSAIN Adrien, LECACHEUR Maud, LORENT Fanny et MARTINELLI Hélène (dir.), « Logiques de commande (XX^e-XXI^e siècles) », *CONTEXTES*, n° 29, 2020. doi.org/10.4000/contextes.9531
- CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- COHEN Nadja et REVERSEAU Anne (dir.), *Petit musée d'histoire littéraire*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2015.
- COLLECTIF, *Notre-Dame des écrivains : raconter et rêver la cathédrale du Moyen-âge à demain*, éd. Michel Crépu et Antoine Ginésy, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2020.
- *Notre-Dame, une anthologie de textes d'écrivains : le patrimoine littéraire défend le patrimoine architectural*, Paris, Points, 2019.
- CORDELL Crystal (dir.), « Émotions politiques », *Raisons politiques*, n° 65, 2017. Disponible sur shs.cairn.info
- COSTE Florent, *L'Ordinaire de la littérature. Que peut (encore) la théorie littéraire ?*, Paris, La Fabrique, 2024.
- DASSIÉ Véronique, « Une émotion patrimoniale au service d'un engagement consensuel », dans Alain Faure et Emmanuel Négrier (dir.), *La Politique à l'épreuve des émotions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 31-42. doi.org/10.4000/books.pur.158910
- DAVALLON Jean, *Des traces patrimoniales en devenir. Une analyse communicationnelle des modes de patrimonialisation*, Londres, ISTE Editions, 2023.
- DIAZ Brigitte (dir.), *L'Auteur et ses stratégies publicitaires au XIX^e siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2019.
- DIAZ José-Luis (dir.), « La Machine à Gloire », *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 7, 2017.
- ECO Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992 [1990].
- FABRE Daniel, *L'Écrivain et ses demeures*. Rapport final, ministère de la Culture et de la Communication, 2003. Disponible sur www.culture.gouv.fr
- FABRE Daniel (dir.), *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013.
- GARBER Marjorie, *Shakespeare and Modern Culture*, New York, Pantheon Books, 2008.
- GILLE Vincent, *Les Hugobjets*, Paris, Maison de Victor Hugo / Paris Musées, 2011.
- GLATIGNY Sandra, « De l'émotion littéraire à l'émotion patrimoniale : "Flaubert dans la ville" », *Itinéraires*, n° 2022-1, 2022. doi.org/10.4000/itineraires.11868
- GLÉVAREC Hervé et SAEZ Guy, *Le Patrimoine saisi par les associations*, Paris, La Documentation française, 2002.
- HAERINGER Anne-Sophie et TORNATORE Jean-Louis (dir.), *Héritage et anthropocène. En finir avec le patrimoine*, Nancy, Arbre bleu, 2022.
- HEINICH Nathalie, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.
- *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 2009.
- HUGO Victor, *Guerre aux démolisseurs*, Paris, Allia, 2020 [1832].
- JEANNERET Yves, *Penser la trivialité*, vol. 1 : *La Vie triviale des êtres culturels*, Paris, Lavoisier, 2008.

- JEANNEROD Aude, SCHOENTJES Pierre et SÉCARDIN Olivier (dir.), « Littératures francophones & écologie : regards croisés », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 1, 2022.
- KARPIK Lucien, *L'Économie des singularités*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2007.
- KOFFEMAN Maaike et SÉCARDIN Olivier (dir.), « Sociologie de la médiation littéraire », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 14, n° 2, 2021. doi.org/10.18352/relief.1093
- LABBÉ Mathilde (dir.), « Ancrages territoriaux de la littérature », *Recherches & Travaux*, n° 96, 2020. doi.org/10.4000/recherchestravaux.1882
- LIPOVETSKI Gilles et SERROY Jean, *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, coll. « Hors-série Connaissance », 2013.
- MICHEL Martin, ZAMPIERI Chiara et MARTENS David, « Une arche de vanité ou le miroir ironique de la mélancolie. Éric Chevillard, un écrivain au MUSEUM d'histoire naturelle », *Études littéraires*, vol. 53, n° 2, 2024, p. 207-227. Disponible sur etudes-litteraires.ulaval.ca
- MILO Daniel, *Aspects de la survie culturelle*, Thèse de doctorat, EHESS, 1986.
- MOLLIER Jean-Yves, *L'Argent et les lettres. Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920*, Paris, Fayard, 1988.
- MORAN Anaïs, « Transition énergétique. Pas d'éoliennes du côté de chez Marcel Proust : le Conseil d'État enterre définitivement le parc éolien du "Combray" », *Libération*, 5 octobre 2023. Disponible sur liberation.fr
- MOUTON-REZZOUK Aurélie et VOISIN Bérengère (dir.), « Les émotions littéraires à l'œuvre. Lieux, formes et expériences partagées d'aujourd'hui », *Itinéraires*, n° 2022-1, 2022. doi.org/10.4000/itineraires.11799
- NACHTERGAEL Magali, *Quelles histoires s'écrivent dans les musées ? Récits, contre-récits et fabrique des imaginaires*, Paris, MkF éditions, 2023.
- PERRIARD Anne et VAN DE VELDE Cécile, « Le pouvoir politique des émotions », *Lien social et Politiques*, n° 86, 2021, p. 4-19. doi.org/10.7202/1079489ar
- RAVARD Anne, « Valoriser le territoire par la littérature : une manière innovante, créative, porteuse de sens pour réinventer le mariage entre tourisme et création », *In Extenso Mag. Tourisme, Culture et Hôtellerie*, mag.inextenso-tch.com.
- RÉROLLE Raphaëlle, « En Provence et partout dans le monde, parler de la Sainte-Victoire, c'est parler de Paul Cézanne », *Le Monde*, 4 août 2020. Disponible sur www.lemonde.fr
- REVERSEAU Anne, « La résidence comme "greffe" de l'écrivain sur un territoire », *Recherches & Travaux*, n° 96, « Ancrages territoriaux de la littérature », dir. Mathilde Labbé, 2020. doi.org/10.4000/recherchestravaux.2052
- RIALLAND Ivanne, « Le patrimoine photographique dans le livre pour enfants. L'exemple de la collection "Révélateur" », *Mémoires du Livre / Studies in Book Culture*, vol. 15, n° 1, « 1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant », dir. Laurence Le Guen, Virginie Meyer et Hélène Valotteau, 2024, p. 1-26. doi.org/10.7202/1113718ar
- SAPIRO Gisèle, « Sociologie du désintéressement. Les professions intellectuelles et artistiques entre autonomie et engagement », *Annuaire de l'EHESS*, 2015. Disponible sur journals.openedition.org
- SAURIER Delphine, *La Fabrique des illustres. Proust, Curie, Joliot et lieux de mémoire*, Paris, Éditions Non Standard, 2013.
- SCIBIORSKA Marcela, LABBÉ Mathilde et MARTENS David (dir.), « Patrimonialisations de la littérature », *Culture & Musées*, n° 38, 2021. doi.org/10.4000/culturemusees.6543
- SUTHERLAND Karen E. et BARKER Richie, *Transmedia Brand Storytelling. Immersive Experiences from Theory to Practice*, Londres, Palgrave Macmillan, 2023.
- THÉRENTY Marie-Ève et WRONA Adeline (dir.), *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2019. doi.org/10.17184/jeac.9782813002785
- *L'Écrivain comme marque*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2020.
- THIESSE Anne-Marie, « Avec Victor Hugo, Notre-Dame est devenue la cathédrale de la nation », *Le Monde*, 16 avril 2019. Disponible sur lemonde.fr
- VALÉRY Paul, *Œuvres*, t. I, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

La collection « Les artistes du livre » de l'éditeur Henry Babou (1928-1933)

MARIE-CHARLOTTE QUIN, Université de Strasbourg / Université de Lausanne

Résumé

La collection « Les artistes du livre » est une entreprise de fixation d'un patrimoine artistique spécifique, celui de l'illustration, dans une période marquée par un large engouement pour les livres illustrés. Henry Babou, éditeur de la collection, adopte un dispositif qui a la particularité de reprendre les codes de l'objet qu'il contribue à sanctuariser, le livre de luxe. Par ailleurs, l'engagement des auteurs, premiers bénéficiaires des effets de l'illustration sur leurs œuvres, contribue à légitimer la pratique, à l'élever au rang d'art. Dans des « lettres-préfaces », ils dessinent à la fois les contours d'une tendance de fond, les caractéristiques spécifiques de la pratique, et les singularités artistiques de l'illustrateur auquel ils s'adressent.

Dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'image s'impose dans la pratique de la lecture grâce aux nouvelles techniques d'impression de l'image par photogravure. L'illustration devient un argument de vente et un support publicitaire pour les éditeurs qui tentent de reconquérir un public populaire qui se détourne du livre au profit de la presse. Dans le même temps, le livre de luxe est également soumis à des bouleversements esthétiques qui font naître toute une série de réflexions sur ses règles de composition. À partir de 1896, Édouard Pelletan propose des principes qui structurent l'esthétique du beau livre, en réaction à l'exposition du Livre moderne à la Galerie Bing. Face à l'excès d'images et de décorations, il favorise l'équilibre typographique des noirs et blancs, l'attention portée au choix du texte mais également la démocratisation de l'objet. La fin de la Première Guerre mondiale voit progressivement apparaître un nouveau public d'amateurs de belles éditions. Le demi-luxe vient satisfaire la demande sur le marché de l'édition et bouleverse le système de valeurs du livre illustré. Des maisons spécialisées voient le jour qui permettent à une nouvelle génération d'artistes de s'imposer dans l'illustration littéraire et à des auteurs de diversifier la diffusion de leur œuvre.

À partir de 1928, l'éditeur Henry Babou entreprend de constituer une collection qui met à l'honneur ces artistes du livre et leurs œuvres. Chacun des vingt-huit ouvrages de la collection est consacré à un illustrateur et est composé d'un portrait de l'artiste, d'une lettre-préface signée par un auteur contemporain, d'une étude critique, d'une bibliographie et d'une sélection de reproductions originales. L'illustration n'est plus seulement un argument de vente, ni l'objet d'une stratégie éditoriale, mais la trace d'une expression artistique singulière ; les illustrateurs, de leur côté, ne sont plus seulement les collaborateurs secondaires d'une œuvre littéraire qu'ils viennent commenter, décorer, agrémenter. Par ailleurs, en faisant de l'écrivain un acteur du processus de patrimonialisation, l'éditeur contribue à légitimer une pratique qui fait débat, notamment dans son rapport à l'œuvre première, le texte.

« Les artistes du livre ». Une collection qui fait patrimoine

L'engagement d'Henry Babou s'inscrit dans une production éditoriale marquée dès son premier volume par la maîtrise de l'esthétique du beau livre. *Albert Savarus* d'Honoré de Balzac, édité en 1927, sans illustration, est immédiatement reconnu comme un chef d'œuvre par les commentateurs et les collectionneurs. Dans une chronique bibliophilique écrite par Raymond Geiger, l'éditeur, « nouveau-venu dans la corporation », se fait notamment remarquer par l'excellence de sa maîtrise typographique, une édition « en pure typographie, un vrai bijou »¹. Dès le mois de septembre 1927, Maurice Rat, en charge de la rubrique « Le coin du bibliophile » dans le journal *Paris-Midi*, fait de l'éditeur « un des descendants du grand éditeur romantique »². En 1928, l'édition du *Dictionnaire portatif et philosophique* de Voltaire illustrée par Jacques Touchet est saluée par la critique bibliophilique³. La même année, dans le troisième volume de la collection « Les artistes du livre », Georges Grappe salue, à son tour, « un éditeur de goût » ainsi qu'une collection « fort bien présentée » (n° 3, 1928)⁴. En seulement trois ans, et au moment où la production du livre de luxe atteint son apogée en France⁵, Henry Babou « se révèle un des meilleurs éditeurs d'art⁶ » du jour.

Les débuts de l'éditeur sont marqués par la publication d'auteurs classiques : Balzac, Voltaire, mais aussi Beaumarchais et Musset, puis Prosper Mérimée, Henri Heine, Bernardin de Saint-Pierre, et quelques contemporains, plus rares : Henri Duvernois et Émile Henriot, qui participent par ailleurs à la collection « Les artistes du livre »⁷. L'éditeur est également à l'origine d'autres collections spécialisées dans le livre ancien et les techniques du livre et des arts graphiques. En janvier 1930, il inaugure le premier volume de la collection « Les beaux livres d'autrefois », dans laquelle il entend retracer une histoire des livres d'art : « cette collection ne se propose rien de moins que d'embrasser tout l'art du livre, depuis les manuscrits, précurseurs du livre imprimé, jusqu'aux productions du XIX^e siècle, précurseurs du livre d'aujourd'hui⁸ ». Dans le même temps, l'éditeur prépare une autre collection, « La technique du livre et des arts graphiques », qui rassemblera des « volumes permettant de saisir nettement la suite des opérations de la Typographie, la Lithographie, la Phototypie, la Gravure sur

-
1. Raymond Geiger, « Chronique bibliophilique », *L'Amour de l'art*, n° 5, mai 1928, p. 200.
 2. Maurice Rat, « Le coin du bibliophile », *Paris-Midi*, 25 septembre 1927, p. 5.
 3. Raymond Geiger, « Les Beaux livres », *Comoedia*, 5 mai 1928 ; « Chronique bibliophilique », *L'Amour de l'art*, n° 6, juin 1928, p. 239. Le critique note que l'ouvrage est « illustré de façon audacieuse par Touchet ».
 4. Les indications bibliographiques relatives à la collection des « Artistes du livre » sont indiquées ainsi dans la suite du texte. Les lettres-préfaces des auteurs ne sont pas paginées.
 5. Antoine Coron retrace l'évolution de la production éditoriale illustrée de luxe et relève notamment « l'extraordinaire envol de l'édition de luxe après la Première Guerre mondiale, surtout à partir de 1924, la production passant, selon Mahé, de 470 titres en 1923 à 1128 en 1928 » (« Livres de luxe », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, Paris, Fayard, 1998, p. 431-432).
 6. François Fosca, « Chronique des expositions », *L'Amour de l'art*, n° 5, mars 1929, p. 110.
 7. On se réfère au travail de Camille Barjou afin de recenser les éditions illustrées de luxe éditées par Henry Babou (*Livre de luxe et livre d'artiste en France. Acteurs, réseaux, esthétique (1919-1939)*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2017). Voir l'Annexe 1 à la page 36.
 8. Maurice Rat, « Le coin du bibliophile », *Paris-Midi*, 23 janvier 1930, p. 7. Le premier volume est consacré aux livres du XV^e siècle.

bois, la Gravure à l'Eau-Forte, à la Pointe Sèche, au Burin, etc...⁹ ». Dans cette perspective, la démarche de patrimonialisation est d'autant plus marquée qu'elle repose sur l'institutionnalisation, par la collection, de l'histoire, des techniques et pratiques de l'art du livre.

La collection monographique « Les artistes du livre » vient prendre place dans cet ensemble historique et technique sur les pratiques du livre, comme l'exposition du résultat contemporain de cette grande histoire qui constitue de fait une forme de légitimation, d'introduction du temps présent dans l'histoire de la pratique et de l'objet. Elle s'ouvre avec un volume consacré à un artiste déjà reconnu et particulièrement actif dans l'édition illustrée, Charles-Émile Egli, dit Carlègle. Maurice Rat souligne que l'artiste « a déjà illustré plus de trente volumes et pour une douzaine d'éditeurs différents », mais que « l'album de M. Babou donne au bibliophile la plus fidèle image d'une sélection de leurs plus belles pages »¹⁰.

Le volume s'ouvre sur un portrait de l'artiste par Léandre, suivi d'une lettre-préface d'Henri Duvernois (fig. 1 et 2), puis d'une étude critique de Marcel Valotaire, par ailleurs directeur de la collection. Raymond Geiger et Maurice Rat, qui ont suivi et salué les entreprises éditoriales d'Henry Babou dans leurs chroniques respectives, participent également aux études de la collection. D'autres figures de la critique artistique et bibliophilique se consacrent à l'écriture de plusieurs études : Raymond Hesse, bibliophile et spécialiste du livre d'art¹¹, Claude Roger-Marx ou encore Camille Mauclair (voir Annexe 2). Par l'exercice de leur jugement, ces spécialistes apportent une valeur d'expertise, un « savoir latéral », qui contribue à la reconnaissance de la valeur patrimoniale des illustrations ; ils construisent un discours qui produit « une connaissance de l'objet et sa reconnaissance comme patrimoine »¹². En plus de prendre place dans l'étude critique (fig. 3), les illustrations font l'objet, dans tous les volumes, d'une sélection de reproductions originales (fig. 4) dont la matérialité à l'œuvre vise une « intensification maximale des caractéristiques qui spécifient l'objet patrimonial¹³ ». Par ailleurs, la présentation de reproductions originales issues des ouvrages illustrés permet à la fois de renverser le regard porté sur les travaux de ces artistes, coupés de leur rapport ontologique et secondaire au texte, et de garantir le « statut indiciel¹⁴ » des œuvres, nécessaire à leur patrimonialisation, faisant des livres de la collection de véritables « musées livresques¹⁵ » de l'illustration de l'entre-deux-guerres.

9. Les différentes collections de l'éditeur sont décrites dans un [encart publicitaire](#) publié dans *L'Ami du lettré* de l'année 1929.

10. Maurice Rat, « Le coin du bibliophile », *Paris-Midi*, 5 mai 1928, p. 7.

11. Raymond Hesse, *Le Livre d'art du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, La Renaissance du livre, 1927 ; *Le livre d'après-guerre et les sociétés de bibliophiles 1918-1928*, Paris, Grasset, 1929 ; *Histoire des sociétés de bibliophiles en France de 1820-1939*, 2 vol., Paris, L. Giraud-Badin, 1931.

12. Jean Davallon, « Penser le patrimoine selon une perspective communicationnelle », *Sciences de la société*, n° 99, 2017, p. 25.

13. Jean Davallon, *Le Don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier, 2006, p. 54.

14. *Ibid.*, p. 17.

15. David Martens, « Les écrivains au service du patrimoine. Portraits de pays et promotion touristique », *Recherches & Travaux*, n° 96, 2020.

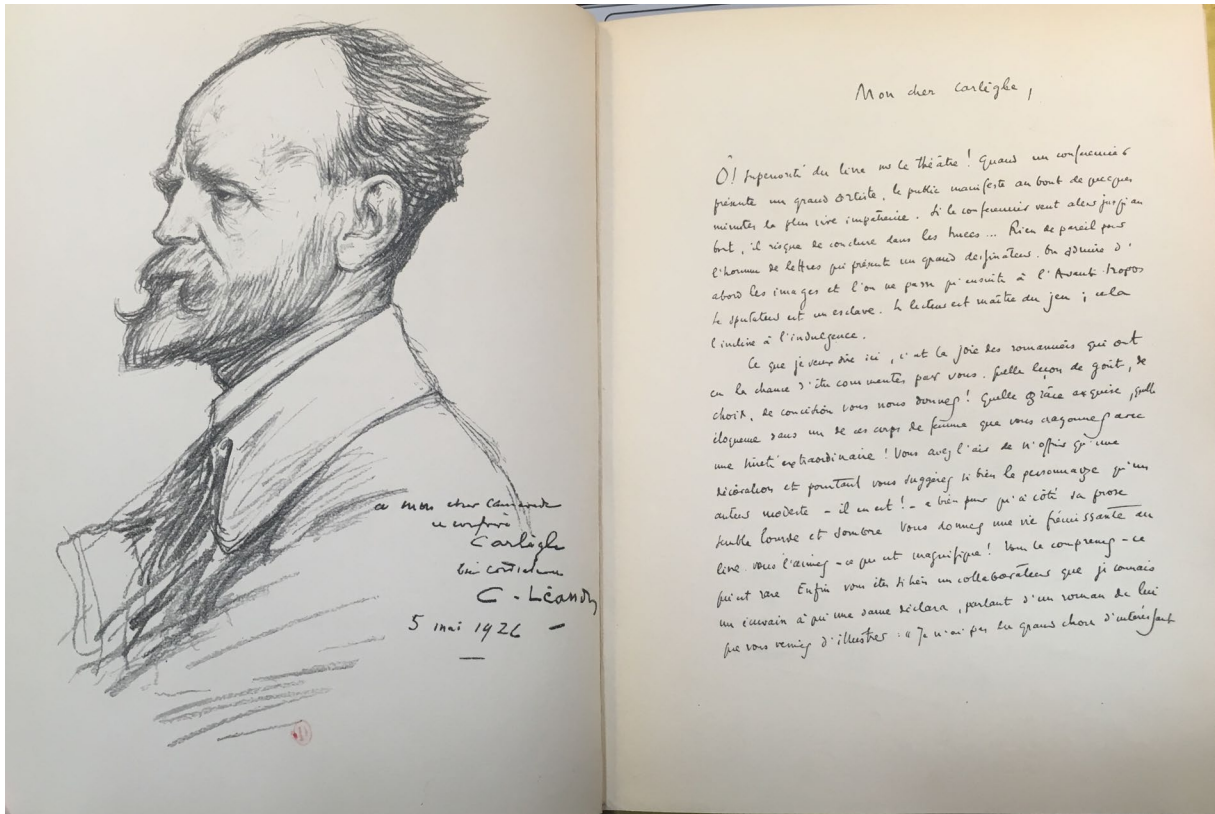


FIG. 1. Portrait de Carlègle par Léandre (1926), dans *Carlègle*, Paris, Henry Babou, coll. « Les artistes du livre », n° 1, 1928.

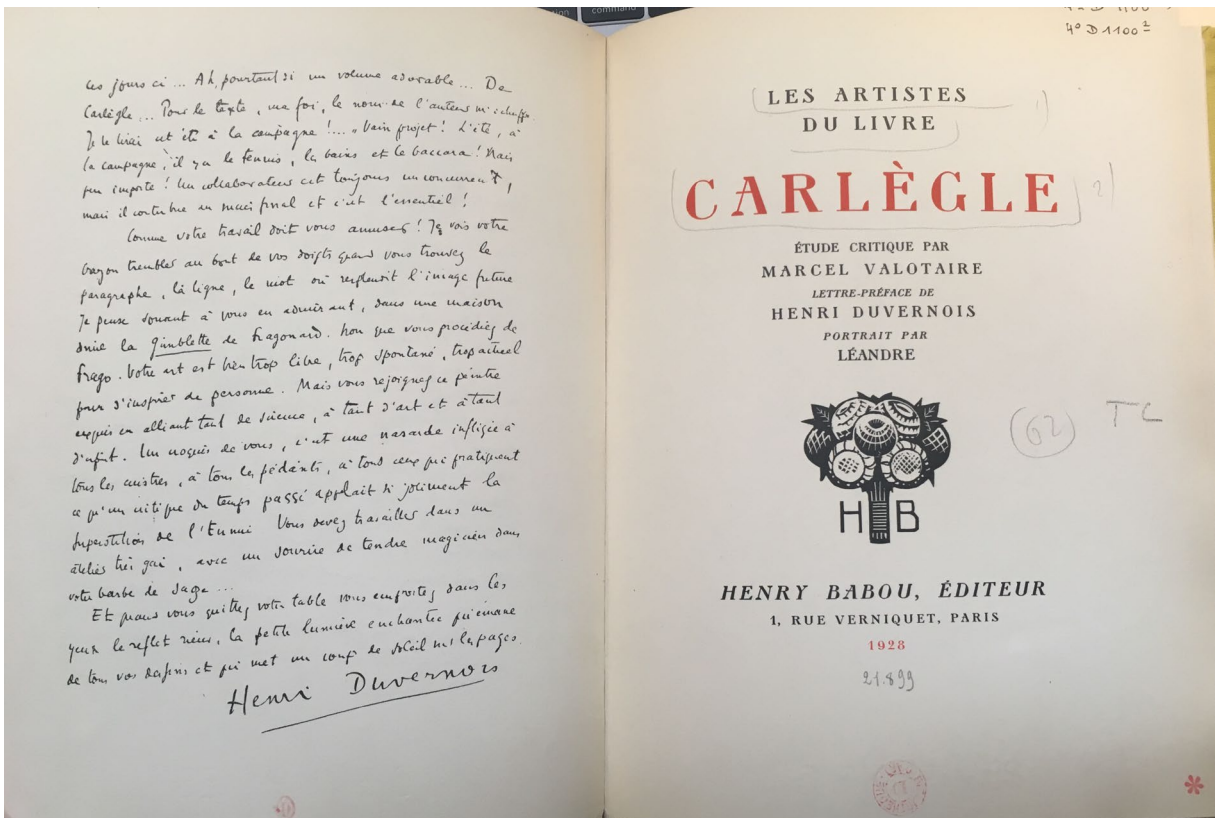


FIG. 2. Henri Duvernois, « Lettre-préface », dans *Carlègle*, Paris, Henry Babou, coll. « Les artistes du livre », n° 1, 1928.

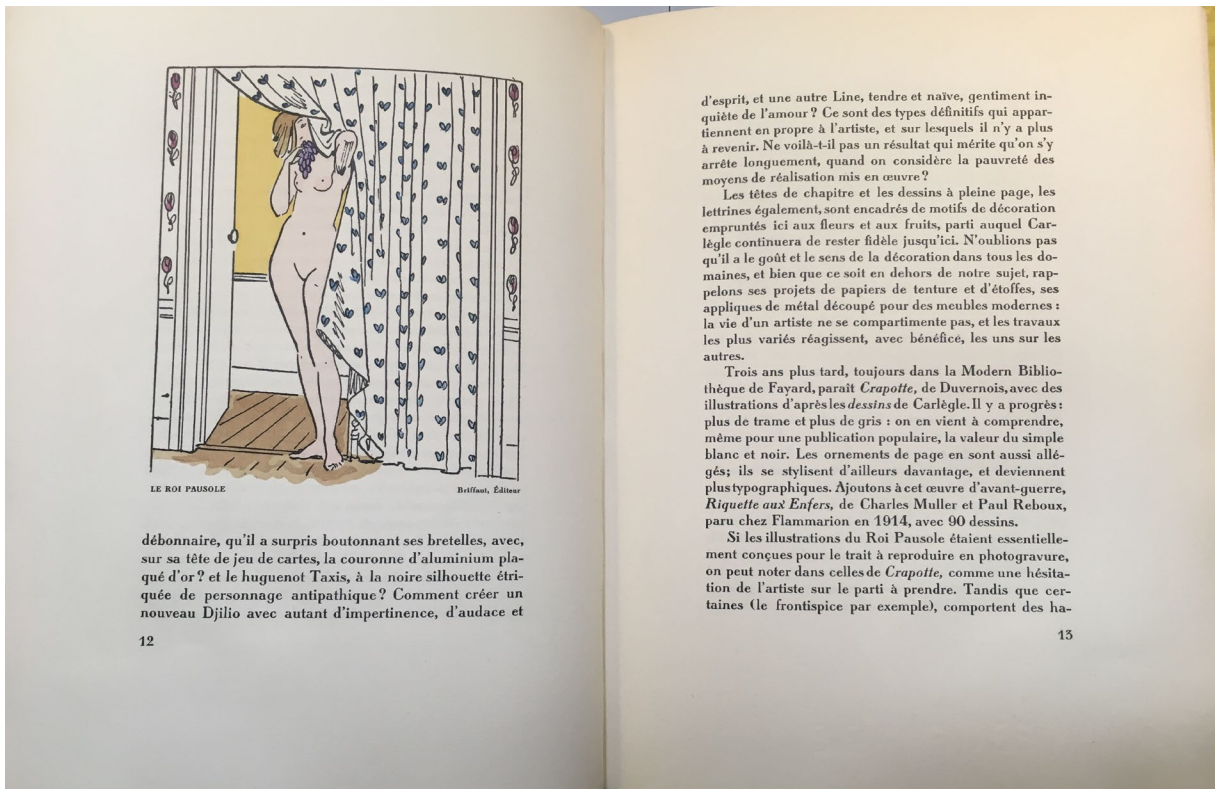


FIG. 3. Extrait d'une étude critique par Marcel Valotaire, dans *Carlègle*, Paris, Henry Babou, coll. « Les artistes du livre », n° 1, 1928.

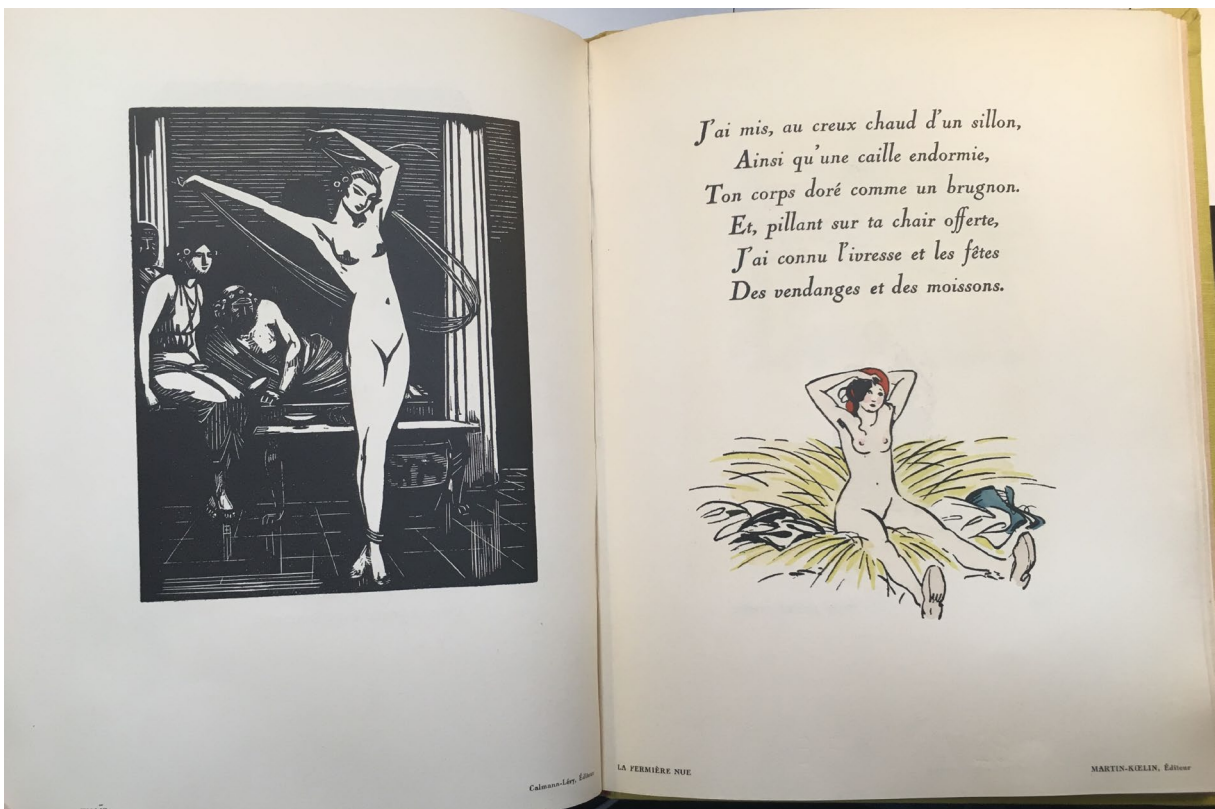


FIG. 4. Carlègle, illustrations pour *Thaïs* (Calmann-Lévy, 1925) et *La fermière nue* (Martin Kaelin, 1928), dans *Carlègle*, Paris, Henry Babou, coll. « Les artistes du livre », n° 1, 1928.

L'authenticité des reproductions est un élément central de l'entreprise éditoriale de Babou, immédiatement soulevé par Maurice Rat :

Outre l'intérêt que peuvent présenter des monographies (critiques et bibliographiques) consacrées à des illustrateurs de renom, les nombreuses illustrations qui feront du texte un album seront particulièrement précieuses aux amateurs. M. Henry Babou se propose, en effet, de reproduire les œuvres par les procédés mêmes qui permirent les originaux. Il tirera, chaque fois qu'il le pourra, sur les bois gravés par l'artiste. Il fera colorier au pochoir les volumes illustrés d'aquarelles. Il donnera des fac-similés des eaux-fortes. Il reproduira les pages des livres sans les caractères d'éditions originales, sans réduction et sans nul truquage. Il n'imprimera jamais sur papier couché, simulera par un pointillé (le format choisi étant l'in quarto écu) les dimensions des pages des volumes¹⁶.

De la même manière, Raymond Geiger écrit à propos du premier volume : « M. Valotaire s'est attaché à montrer la valeur de cet artiste. Trente pages d'un bon texte, reproduisant les illustrations de tous genres, absolument conformes aux originaux¹⁷ ». Il s'agit pour l'éditeur de mettre en *valeur* ces artistes trop peu considérés, dits « mineurs » par certains¹⁸, et de leur offrir une vitrine digne de leur art, qui reprend les codes de l'édition de luxe.

Maurice Rat observe encore que l'éditeur Henry Babou « vient d'entreprendre de combler une lacune¹⁹ ». Pourtant, en plus des chroniques spécialisées dans de nombreux journaux quotidiens, plusieurs revues spécialisées répondent déjà à l'engouement croissant des lecteurs pour la bibliophilie. Dès 1921, *Byblis. Miroir des arts, du livre et de l'estampe* fait paraître quatre volumes par an, puis *Plaisir de bibliophile. Gazette trimestrielle des amateurs de livres* est créée en 1925 par René Hilsum à la tête de la maison d'éditions Au Sans Pareil. Le *Crapouillot* dans sa forme renouvelée après la Première Guerre mondiale consacre de nombreuses pages aux illustrateurs qui gravitent autour du Salon de l'Araignée et édite un numéro spécial chaque année pour Noël : *Le Jardin du bibliophile*. On compte encore la revue *Arts et métiers graphiques* ou l'almanach *L'Ami du lettré*. Toutes ces revues participent à l'actualité et à la promotion du livre illustré et de ses acteurs. Elles usent également largement de reproductions des illustrations pour donner à voir les œuvres. Henry Babou a sans doute été inspiré par toutes ces publications périodiques, notamment *Byblis*, la plus luxueuse, créée par Louis Barthou et tirée à 600 exemplaires comme « Les artistes du livre »²⁰. Toutefois, l'entreprise d'Henry Babou se singularise par le choix de faire œuvre éditoriale dans une collection qui offre les mêmes exigences de composition et d'impression que les livres dont il est question. Par ailleurs, il met les artistes à l'honneur de façon individuelle, contribuant ainsi à légitimer une personnalité plus qu'une pratique, ou un groupe. En 1930, Yvonne Périer souligne dans *Le Crapouillot* l'intérêt des bibliophiles pour la collection Babou et note à ce

16. Maurice Rat, « Le coin du bibliophile », *Paris-Midi*, 5 mai 1928.

17. Raymond Geiger, « Les Beaux Livres », *Comoedia*, 7 avril 1928.

18. « L'excellent éditeur Henry Babou vient d'inaugurer, avec un "Carlègle" qui est une belle réussite, une collection de volumes consacrés à ces artistes "mineurs" » (*Paris-Midi*, 26 mars 1928, p. 2).

19. Maurice Rat, « Le coin du bibliophile », *Paris-Midi*, 5 mai 1928.

20. Louis Barthou écrit la lettre-préface adressée à l'illustrateur Louis Legrand dans le volume n° 21 de la collection.

propos « un certain éclectisme dans le choix, ce qui fait que la collection donnera une idée de la production de toute une époque et non d'une seule école²¹ ». De la même manière, l'annonce du premier volume dans *Paris-Midi* faisait de la collection une entreprise qui valait pour sa représentativité de l'art du temps présent : « Il s'agit des illustrateurs qui resteront peut-être comme les meilleurs représentants de l'art de notre époque²². »

Henry Babou ne reprend pas le modèle périodique mais conserve l'effet sériel par le choix du dispositif éditorial de la collection. En effet, plutôt qu'un dictionnaire, ou tout autre volume qui pourrait donner à voir les particularités de cet art tel qu'il est pratiqué à l'époque, il adopte la formule de la collection, qui répond à la fois à la construction d'un ensemble homogène reposant sur une unité esthétique, tout en permettant l'expression de singularités et d'individualisations. Christine Rivalan Guégo souligne également que la collection joue un rôle important dans « la construction et la structuration des disciplines ou bien encore dans la synthèse de réflexions dans un domaine²³ ». Dans cette perspective, le nom « Les artistes du livre » identifie l'unité de l'objet visé, témoigne de la « spécialisation » de l'objet comme « statut de marque indépendante »²⁴, et participe ainsi d'une légitimation patrimoniale du champ spécifique. Ainsi, alliée à la vitrine offerte par les reproductions fidèles des œuvres, la collection s'apparente à l'expérience de la galerie, rythmée par ses expositions successives et participe d'une forme de muséification. Par ailleurs, la collection, en tant que dispositif éditorial, recèle des particularités de réception qui répondent à la pratique de la conservation, inhérente à la valeur patrimoniale d'un objet²⁵. Cependant, elle a la particularité de ne pas seulement « rendre accessible et visible » tout en préservant « l'intégrité et l'authenticité » des objets dans leur matérialité, nécessitant « de résister à toute réduction de l'objet patrimonial à un bien marchand »²⁶, mais plus paradoxalement, d'entretenir la valeur marchande, et même de l'augmenter sur le marché de la librairie²⁷. L'originalité de l'objet patrimonial considéré, les images et gravures extraites d'éditions illustrées, questionne la qualité de « marchandise » ou de « produit » liée à la patrimonialisation. Les livres illustrés dont il est question dans les différents volumes demeurent des marchandises, bien qu'aucune mention de prix ne soit indiquée. En effet, tirée à seulement 600 exemplaires, la collection s'adresse à un public d'amateurs déjà connaisseurs, certainement collectionneurs et bibliophiles, pour lesquels la bibliographie de l'œuvre illustrée par l'artiste, présentée en fin de volume, constitue une ressource spécifique. En faisant des illustrations des objets de patrimoine dignes

21. Yvonne Perier, « Bibliophilie. La bourse du livre », *Le Crapouillot*, 1^{er} décembre 1930.

22. *Paris-Midi*, 26 mars 1928, p. 2.

23. Christine Rivalan Guégo, « La collection éditoriale comme réponse aux nouveaux enjeux de l'édition au début du xx^e siècle », dans Christine Rivalan Guégo, Patricia Sorel, Miriam Nicoli et François Vallotton (dir.), *Espaces, formes et métissages de la collection éditoriale. Europe/Amériques XIX^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 72.

24. Jacques Michon, « La collection sans cesse réinventée », dans Rivalan Guégo, Sorel, Nicoli et Vallotton (dir.), *Espaces, formes et métissages de la collection éditoriale, op. cit.*, p. 9.

25. Davallon, *Le Don du patrimoine, op. cit.*, p. 157.

26. *Ibid.*, p. 54.

27. Luc Boltanski et Arnaud Esquerre décrivent la forme de mise en valeur de la « collection » (*Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017, p. 279).

d'être acquis et/ou conservés, Henry Babou participe à leur conférer un statut de rareté²⁸, à les soustraire progressivement au système marchand²⁹. Par ailleurs, la médiatisation proprement éditoriale entreprise par Henry Babou fait du support même de médiatisation un nouvel ensemble à collectionner, à la fois support de patrimonialisation et lui-même objet de patrimoine.

Les trois premiers volumes publiés en 1928 sont rapidement épuisés³⁰. Le succès de la collection est assuré. Les deux années qui suivent voient la publication de sept, puis huit nouveaux volumes dans la collection, avant qu'elle ne disparaisse progressivement. L'éditeur publie encore quatre volumes en 1931 puis les deux derniers en 1932 et 1933. Son activité ralentit à partir de 1931 sous l'effet de la crise économique qui touche violemment le marché de l'édition. Les revues spécialisées citées précédemment disparaissent également en 1931. Beaucoup d'éditeurs voient leur activité mise à rude épreuve tandis que d'autres, comme Henry Babou, sont contraints de mettre la clé sous la porte³¹. Antoine Coron insiste sur le caractère exceptionnel de la dépression de 1931 : il montre qu'elle « toucha tous les métiers du livre et modifia considérablement le paysage éditorial [...]. Les éditeurs occasionnels abandonnèrent cette activité secondaire, ceux qui s'y consacraient entièrement disparurent³². » Ainsi ne paraissent pas les volumes qui auraient dû être consacrés à Edgar Chahine, Chas-Laborde, Maurice Denis, Gustave Doré, Raphaël Drouard, Fragonard, Gavarni, Johannot, Lepère, Moreau, Naudin, Rops, Schmied, ni la suite de la collection « Les beaux livres d'autrefois », ni celle consacrée aux techniques du livre et des arts graphiques. À partir de 1938, Pierre Mornand, collaborateur pour le volume consacré au XVII^e siècle dans la collection « Les beaux livres d'autrefois » en 1931, entreprend de poursuivre le travail d'Henry Babou en publiant plusieurs ouvrages consacrés aux « artistes du livre »³³. Cependant, la forme des ouvrages qu'il publie se rapproche plus de la revue que du livre de luxe dont Henry Babou avait à cœur de reproduire les effets dans sa collection.

28. « Les choses ne sont pas collectionnées parce qu'elles seraient rares, mais [...] leur rareté provient du fait même qu'elles sont collectionnées » (*ibid.*, p. 279). Boltanski et Esquerre notent que dans la pratique de la collection, l'objet trouve sa valeur dans le manque. Voir aussi leur description de la pratique de la bibliophilie (*ibid.*, p. 252-254).

29. Marine Le Bail, *L'Amour des livres la plume à la main. Écrivains bibliophiles du XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 51-52.

30. *L'Ami du lettré*, 1929.

31. Élisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, Paris, Seuil, 2004, p. 333. Pascal Fouché évoque une « hécatombe entre 1932 et 1935 » (« L'édition littéraire, 1914-1950 », dans Chartier et Martin (dir.), *Histoire de l'édition française, op. cit.*, p. 232).

32. Coron, « Livres de luxe », art. cit., p. 433.

33. Pierre Mornand, *11 artistes du livre*, Paris, Le Courrier graphique, 1938 ; *8 artistes du livre*, Paris, Le Courrier graphique, 1939 ; *6 artistes du livre*, Paris, Le Courrier graphique, 1940 ; *Trente artistes du livre*, Paris, Marval, 1945 ; *Vingt-deux artistes du livre*, Paris, Cymboliste, 1948 ; *Vingt artistes du livre*, Paris, Cymboliste, 1950. Par ailleurs, au moment où Henry Babou publie les premiers volumes de sa collection, Pierre Mornand éditait *L'art du livre et l'histoire de l'imprimerie* aux éditions Meynial (1929). Il a également dirigé la publication de la revue *Le bibliophile : Revue artistique et documentaire du livre ancien et moderne* entre 1931 et 1933.

Les lettres-préfaces. Des auteurs au service des illustrateurs

Les illustrations étant coupées de leur support original, la littérature est mise à contribution dans le processus de patrimonialisation par un autre biais, celui de l'écrivain dans ce qu'il a de plus authentique, le geste d'écriture. Chaque volume s'ouvre avec un double dispositif d'identification de l'artiste, un portrait et une lettre-préface manuscrite, qui reprend la dissociation sémiotique à l'œuvre dans le livre illustré.

Le format épistolaire, en investissant les codes de la confiance et de l'intime, suggère immédiatement une forte proximité entre l'auteur et l'artiste auquel il s'adresse. De même, l'usage de la lettre dans les volumes de la collection relève d'une double réception. Elle est à la fois adressée à l'artiste et, compte tenu de sa place en « préface », également au lecteur qui accède immédiatement à une connaissance de l'ordre de la confiance, de la sphère intime³⁴. Le choix d'introduire ces ouvrages par une lecture qui relève de l'inédit et de l'exceptionnel, est accentué par leur reproduction manuscrite. En effet, il n'est pas seulement question de lire les auteurs, mais de les voir, de déceler leur identité singulière dans la forme d'écriture³⁵. Les lettres manuscrites sont des gages d'authenticité qui relèvent du même système de valeurs que les reproductions originales des illustrations, soit la valeur d'authenticité définie par la continuité du lien entre l'état actuel et l'original³⁶. L'écriture manuscrite relève du même statut indiciel propre au processus de patrimonialisation, témoin matériel du passé, présent dans l'exposition des illustrations dans leur format original. Ainsi, le discours formulé par les auteurs semble secondaire face à l'intérêt symbolique porté par le manuscrit, celui de la trace du processus de création comme relique³⁷. La lettre, ainsi présentée, rejoint également la pratique bibliophilique du truffage, qui désigne les ajouts, dans un ouvrage, de dédicaces, lettres ou notes, souvent autographes. On retrouve aussi dans la trace laissée par le geste de l'auteur, outre une identité graphique et la lecture d'un caractère, la *présence* de l'autorité littéraire mise en relation avec le trait de l'illustrateur donné à voir dans la présentation iconographique de l'œuvre de chacun. Dans le cas de Colette, la lettre a d'autant plus valeur d'original qu'elle est présentée sur son traditionnel papier de correspondance bleu (fig. 5 et 6).

34. La question de la publication des correspondances d'auteur est à ce sujet également intéressante. Elles sont une source de connaissance de premier ordre, notamment pour l'étude des socialisations, mais constituent une intrusion non voulue par les auteurs. Elles jouent également un rôle important dans la patrimonialisation d'une figure littéraire.

35. David Martens, « Photographies de mains d'écrivains », *Littérature*, n° 195, « Visibilités littéraires », 2019, p. 112.

36. Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017, p. 235.

37. *Ibid.*, p. 117.

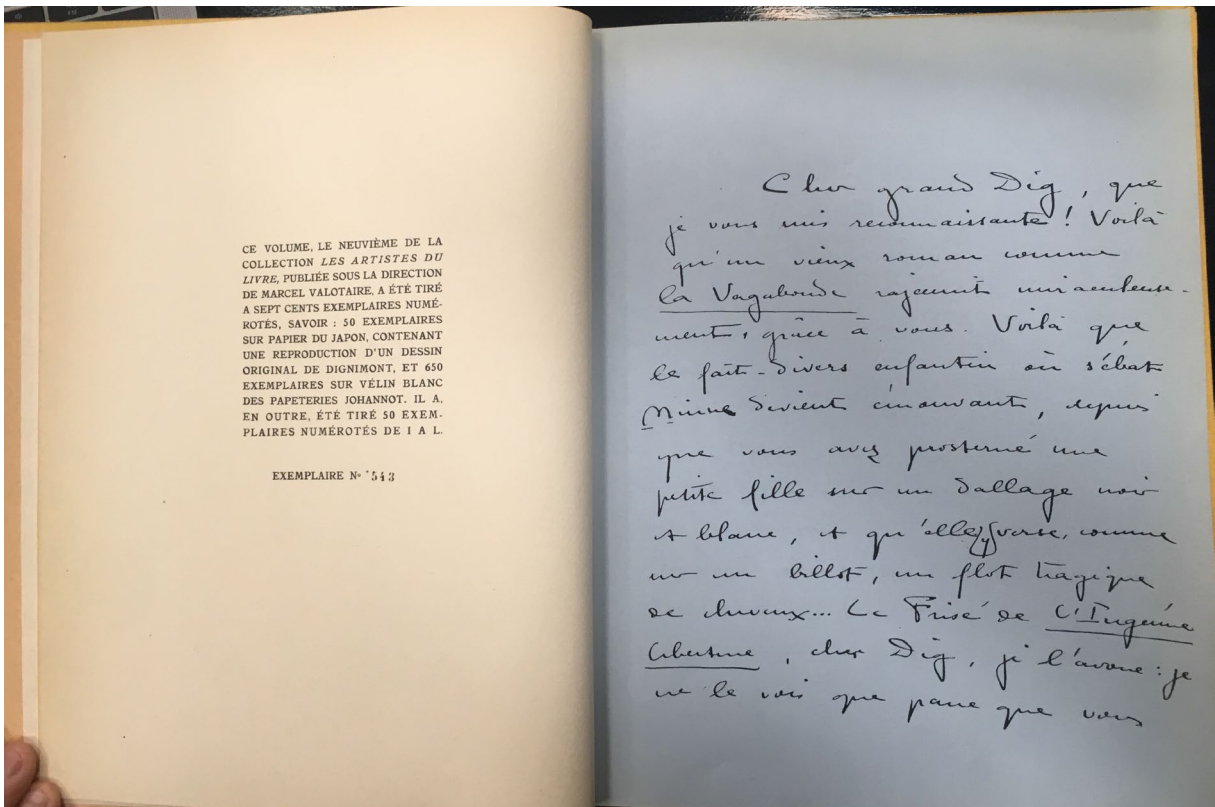
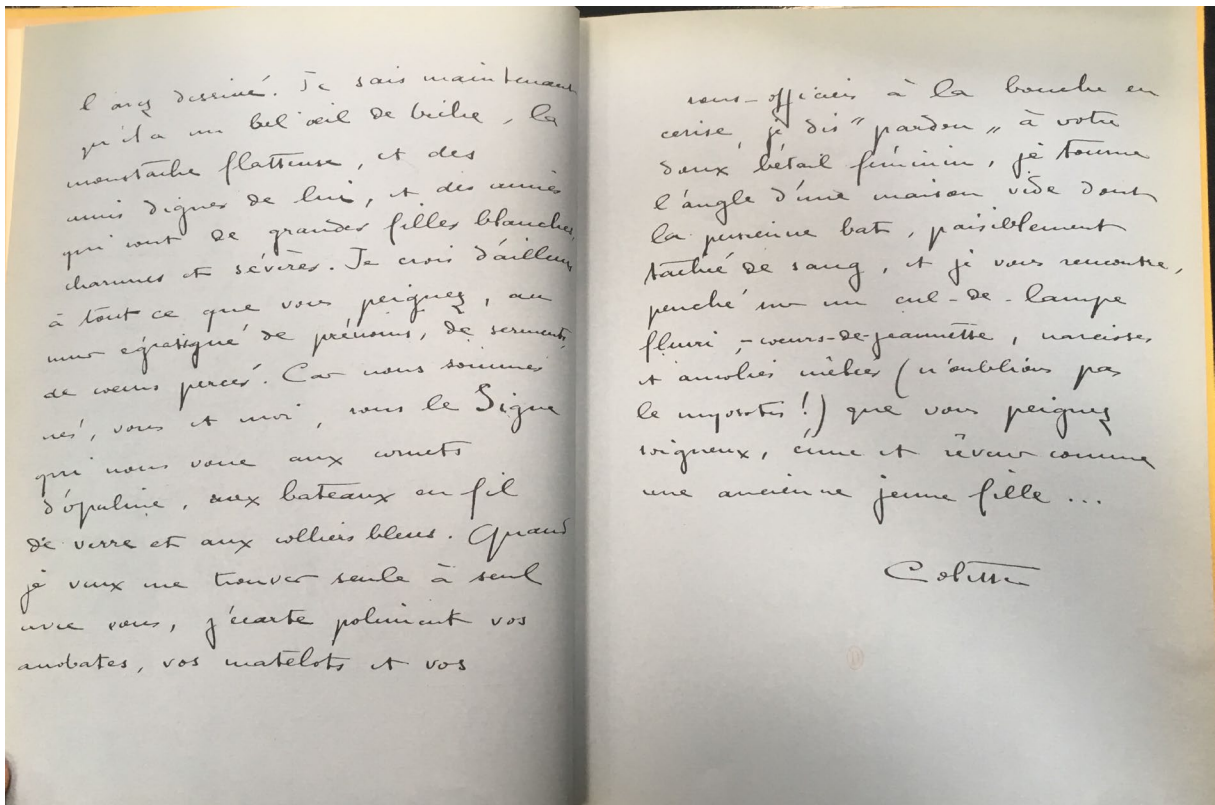


FIG. 5 et 6. Colette, « Lettre-préface » pour *Dignimont*,
 Paris, Henry Babou, coll. « Les artistes du livre », n° 9, 1928.

Le caractère très privé duquel relève le texte littéraire est entretenu par l'éditeur, qui favorise des rapports d'exclusivité dans l'exercice. En effet, chaque volume est introduit par un auteur différent, contrairement aux portraits dessinés ou photographiques, dont plusieurs sont réalisés par le même artiste. Par ailleurs, presque chaque auteur a vu son œuvre passer entre les mains de l'illustrateur qu'il introduit. Jean Giraudoux a certainement l'image la plus expressive pour qualifier le statut de ces discours de préface, qu'il rapproche du départ du coureur cycliste poussé par la main amie :

Sur les vélodromes, au départ, les champions cyclistes aiment à se faire lancer par un camarade [...]. L'élan donné par une main amie, même si elle est maladroite et fait vaciller la bicyclette, leur paraît de meilleur présage que la poussée du manager. Acceptez donc que je vous dise quelques mots, parlant à votre dos et la main à votre selle, avant le coup de pistolet. (n° 4, 1929)

Toutes les lettres témoignent des liens d'amitié qui unissent les auteurs et les illustrateurs. Plus intimes que les analyses esthétiques qui suivent, les auteurs affichent même pour certains leur incompetence. Tristan Bernard confie ainsi à propos des éloges qu'il adresse à Pierre Bonnard : « mon ignorance complète des termes d'art m'interdit de les exprimer convenablement. J'en suis réduit à dire simplement au lecteur que je vous aime et à lui conseiller vivement de regarder vos tableaux » (n° 19, 1931). De son côté, Pierre Bellanger affiche une illégitimité de reconnaissance dans le milieu des arts et des lettres. Sollicité par Paul Jouve, l'auteur souligne le paradoxe de sa demande : « comme il serait bien plus légitime de renverser les rôles. C'est vous qui devriez me présenter. Car vous êtes célèbre dans le monde entier, et je ne suis guère connu que dans mon quartier, je veux dire le quartier des brideurs, si ce n'est celui des bibliophiles. » (n° 22, 1931).

Les postures d'incompétence ou d'illégitimité de certains auteurs posent la question de la valeur de ces écrits dans le processus de patrimonialisation en cours. Plutôt qu'un savoir, ils revendiquent un amour de l'art, de l'ordre de l'affect et du sentiment. Ainsi, tandis que Claude Roger-Marx, critique et historien d'art, fait l'étude de l'œuvre de Pierre Bonnard en « termes d'art », l'écrivain ignorant souligne les ressorts d'une amitié particulière, non soumise à la concurrence, ni au jugement des pairs, partageant plutôt dans leur art respectif les mêmes intérêts :

Ce que je voudrais dire avec un peu moins d'incompétence, c'est le plaisir que j'ai toujours eu à causer avec vous, comme avec Vuillard, comme avec Roussel, de mon métier à moi, et la fierté que j'ai éprouvée en constatant que vous, devant votre toile, moi devant mon papier, nous avons des préoccupations qui se ressemblaient un peu. C'est très rare que nous puissions parler de notre travail avec nos confrères de lettres. (n° 19, 1931)

Bien souvent, l'illustrateur est jugé plus proche de l'écrivain que ses propres pairs. Ainsi, Maurice Magre reconnaît dans les dessins d'Edouard Chimot une même *manière* : « Je ne vous redirai pas combien est proche de moi votre manière douloureuse et vraie de sentir et de traduire le désir qui passe sur les visages. » (n° 20, 1931). D'autres dessinent comme des poètes et deviennent des *alter ego*. Gérard d'Houville décrit ainsi le travail d'André Marty :

« Vous gravez avec une finesse aigüe et stricte une image qui, ainsi fixée, avec une si parfaite exactitude est cependant évocatrice, et de sa réalité minutieuse nous fait un rêve. Vous êtes un poète, un vrai poète. » (n° 12, 1930). Paul-Boncour reconnaît, lui aussi, dans le travail de Gabriel Belot, celui d'un poète-dessinateur : « La forêt ! vous l'avez comprise et traduite, non seulement en peinture, mais en poète, en grand poète. » (n° 13, 1930). Ils sont des amis, des semblables et surtout des admirateurs du geste de l'autre. Maurice Genevoix, de son côté, se souvient d'un printemps partagé en Sologne avec Mathurin Méheut : « Vous dessiniez l'album sur les genoux. Je pêchais à la ligne dans l'étang. Je faisais semblant de pêcher, je vous regardais dessiner. Dessiniez-vous ? Je n'en sais rien. Je crois que c'était autre chose. » L'auteur observe l'artiste au travail, fasciné par un geste empreint de mystère, le geste magique du dessinateur dont « les croquis semblaient naître seuls » (n° 7, 1929). Henri Focillon commence son propos sur Auguste Brouet par ces mots : « Qui ne connaît pas les sorciers ignore le vrai visage de l'univers », et décrit sur le même mode son rapport aux textes : « il montre les profondeurs du texte comme l'évocation d'une rêverie qui y demeurerait cachée [...] c'est un poète qui, par un chemin détourné, d'une course errante, accompagne d'autres poètes et nous entraîne avec eux. » (n° 14, 1930). L'illustration recèle le pouvoir magique de révéler une profondeur cachée, inaccessible, même à l'écrivain Georges Duhamel qui écrit à Berthold Mahn : « Achève, illustre, enrichis, complète tous ceux de mes livres que tu n'as pas encore honorés d'un coup de crayon [...]. Montre-moi donc mes créatures. Fais tomber sur elle un rayon de la lumière affectueuse et pénétrante. » (n° 16, 1930). La *valeur de l'art* accordée par ces textes n'est pas seulement esthétique, mais ressort d'une forme de magie aux yeux des écrivains. Colette adopte le même discours à propos de l'illustration de *La Vagabonde* par André Dignimont qui retrouve une « miraculeuse » jeunesse : « Voilà qu'un vieux roman comme *La Vagabonde* rajeunit miraculeusement, grâce à vous ». La magie de l'illustration ne réside pas seulement dans ce renouveau visuel mais aussi dans son pouvoir immersif :

Le Frisé de *L'Ingénue libertine*, cher Dig, je l'avoue : je ne le vois que parce que vous l'avez dessiné. Je sais maintenant qu'il a un bel œil de biche, la moustache flatteuse, et des amis dignes de lui, et des amies qui sont de grandes filles blanches, charnues et sévères. Je crois d'ailleurs à tout ce que vous peignez [...]. Car nous sommes nés, vous et moi, sous le Signe qui nous voue aux cornets d'opaline, aux bateaux en fil de verre et aux colliers bleus. Quand je veux me trouver seule avec vous, j'écarte poliment vos matelots et vos sous-officiers à la bouche en cerises, et je dis « pardon » à votre doux bétail féminin, je tourne l'angle d'une maison vide dont la persienne bat, paisiblement tachée de sang, et vous rencontre, penché sur un cul-de-lampe fleuri, cœurs-de-jeannette, narcisses [...]. (n° 9, 1929).

Colette décrit une union qui n'est pas de l'ordre de la seule amitié mais du partage d'une même sensibilité, et d'une même manière qui vise à dissiper l'opposition traditionnelle qui sépare le texte et l'image. En effet, dès le XIX^e siècle, la pratique de l'illustration s'inscrit dans un champ sémantique très polarisé qui oppose d'un côté « l'image et ses dangereuses dérives » et de l'autre « le texte qui continue de concentrer l'essentiel des éléments de valeurs

symboliques »³⁸. De même, la place seconde de l'illustration dans l'ordre d'exécution rejoint le *topos* ancien en Histoire de l'art du caractère inférieur de l'image par rapport au texte, largement repris par les détracteurs de l'illustration.

Double des écrivains sous leur plume, les illustrateurs bénéficient également des ressorts médiatiques des figures d'auteurs mobilisés. En effet, l'autorité de l'écrivain se situe autant dans son discours que dans l'impact du statut de la figure d'auteur. Les noms des auteurs sollicités fonctionnent comme des marques, des autorités institutionnelles et médiatiques ; certains ont reçu le Prix Goncourt (Maurice Genevoix, 1925), d'autres sont primés par l'Académie française (Gérard d'Houville, 1918 ; Émile Henriot, 1924). La figure de l'auteur, associée à ces artistes souvent peu connus par le public, leur apporte une nouvelle visibilité. Il s'opère une captation du capital symbolique des auteurs par affichage du capital relationnel.

Bien que ces lettres soient avant tout des cautions de légitimation souvent amicales qui relèvent d'une valeur d'attachement aux œuvres³⁹, elles sont aussi parfois des morceaux de réflexion sur la pratique de l'illustration. Dès le premier numéro, Henri Duvernois avance de nombreux commentaires sur l'art d'illustrer de l'artiste⁴⁰. D'abord, il salue le lecteur assidu, patient et consciencieux. Il admire l'attention toujours portée vers l'image future du lecteur enquêteur, explorateur : « Comme votre travail doit vous amuser ! Je vois votre crayon trembler au bout de vos doigts quand vous trouvez le paragraphe, la ligne, le mot où refléurit l'image future » (n° 1, 1928). Dans la même perspective, Émile Henriot partage avec Sylvain Sauvage une même culture littéraire, Voltaire, Henri de Régnier, Casanova, Restif, et leur lecture : « vous les avez lus, et c'est là le point remarquable de votre affaire » (n° 8, 1929). De même, Jean Giraudoux connaît le lecteur attentif aux images qu'est Laboureur : « Vous qui prétendez dans les illustrés n'aimer que les images, je sais que vous les supportez aussi dans la prose non illustrée... » (n° 4, 1929).

Henri Duvernois pose également la question de la valeur décorative de l'illustration, simple agrément visuel dont le sens ne serait pas la vocation première : « Vous avez l'air de n'offrir qu'une décoration et pourtant vous suggérez si bien le personnage qu'un auteur modeste [...] a bien peur qu'à côté sa prose semble lourde et sombre. » (n° 1, 1928). De la même manière, Pierre Mac Orlan célèbre les « arabesques décoratives et singulièrement évocatrices » (n° 2, 1928) de Charles Martin et Henri Duvernois évoque encore « l'éloquence » de Carlègle, une éloquence proprement plastique. Tous deux posent finalement la question de la réception différenciée du texte et de l'image dans le livre illustré et du pouvoir expressif de l'illustration, instantanément saisi par l'œil du lecteur. Henri Duvernois commente encore : « Quelle leçon de goût, de choix, de concision vous nous donnez » (n° 1, 1928). Le travail de transposition à l'œuvre dans la pratique de l'illustration repose sur une série de modifications

38. Marine Le Bail, « Quand le livre s'affiche. La couverture en illustration et trompe-l'œil », *Société des études romantiques et dix-neuviémistes*, 8 janvier 2020.

39. Heinich, *Des valeurs*, op. cit., p. 28.

40. Les dessins de l'artiste accompagnaient déjà *Crapotte* édité dans la « Modern-Bibliothèque » de Fayard en 1918.

induites par le changement de système sémiotique. L'instantanéité de l'image et son présupposé figuratif nécessitent de transformer le discours, d'opérer des choix et de condenser le discours écrit, en une image de mémoire⁴¹. À propos de l'art d'Hermann-Paul, Francis de Miomandre soulève justement sa capacité à voir de façon plastique : « Vous abordez tranquillement les sujets les plus difficiles : sûr de pouvoir transformer en matière plastique jusqu'à l'abstraction même, tellement vous savez voir concret et vivant » (n° 5, 1929).

On observe chez les écrivains une polyphonie lexicale pour désigner l'illustration très révélatrice des questionnements qui accompagnent la pratique. Georges Duhamel exhorte Berthold Mahn à achever, illustrer, enrichir, compléter ses textes, Henri Duvernois évoque le « commentaire » tandis que Miomandre parle d'interprétation, Gérard d'Houville souligne le mouvement d'appropriation opéré par André Marty : « Avec adresse et sûreté vous captez les rêves de l'auteur et les refaites vôtres » (n° 12, 1930), Émile Henriot admire de son côté, « ces traductions que vous nous faites des livres que vous avez choisis pour nous les rendre nouveaux » (n° 8, 1929). L'emploi du terme traduire pour qualifier l'illustration est particulièrement intéressant parce qu'il contribue à réduire la frontière sémiotique entre le texte et l'image comme si la représentation figurée était un geste d'écriture équivalent. Il suppose, comme pour la traduction d'une langue à l'autre, une adaptation, des choix, une transformation qui tout en nécessitant une fidélité au texte ne constitue pas une copie. L'écart de l'un à l'autre suggère à la fois la différence sémiotique et la proximité de sens⁴². Pelletan avait déjà adopté ce terme à la fin du XIX^e siècle lorsqu'il posait les principes de composition de l'édition illustrée. Il souhaitait réduire l'écart visuel dans l'espace de représentation par une union plastique du mot et de l'image à travers l'emploi de la gravure sur bois, celle dont « le sens typographique est en harmonie avec la lettre, celle qui se tirant en relief, offre, avec le caractère d'imprimerie, des valeurs concordantes et rappelle, par le noir de l'encre et les blancs du papier, l'effet du mot imprimé⁴³ ». Émile Henriot est justement sensible à ce trait caractéristique de l'illustration de Sylvain Sauvage : « Et puis, non seulement vous savez illustrer un livre, mais vous voulez que l'illustration et la typographie marchent ensemble. » (n° 8, 1929). Plus poétiquement, Paul-Boncour décrit l'esthétique en noir et blanc de Gabriel Belot : « c'est dans les grandes planches sombres que débordent votre âme lyrique, dans la magie profonde des noirs et des blancs où chantent les grands silences de la forêt » (n° 13, 1930).

La proximité entre les écrivains et les illustrateurs donne également lieu à des portraits sociologiques. Des traits communs se détachent des différentes lettres, pauvreté, marginalisation, diversité des activités mais aussi des jalons de formation et des lieux de socialisation. Jugeant que Lobel-Riche n'a plus besoin d'un discours de promotion : « Tu es de ceux qui se peuvent passer du coup d'encensoir des camarades », Alphonse Séché entreprend de racon-

41. Ségolène Le Men, « Iconographe et illustration », dans Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men (dir.), *L'illustration. Essai d'iconographie*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 11.

42. Marie-Charlotte Quin, « Poétique du paysage dans les livres illustrés de Colette, du grand large à la faune sous-marine », dans Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Alberto Roncaccia (dir.), *Traduire, illustrer, réécrire, mettre en scène*, Florence, Franco Cesati Editore, 2023, p. 59-76.

43. Anne-Christine Royère et Julien Schuh (dir.), *L'illustration en débat : techniques et valeurs (1870-1930)*, Reims, EPURE, coll. « Héritages critiques », 2015, p. 277.

ter une histoire, « une histoire du temps passé » qu'il entame sous les auspices du conte : « Il était une fois un pâle garçon qui sortait du régiment. Il se mit à courir les journaux amusants pour placer des dessins qu'un copain-fraternel et lui fabriquaient la nuit. Le jour il rêvait littérature ! » L'auteur retrace la trajectoire biographique de l'artiste, ses différentes positions occupées dans le champ de l'art, de l'illustration et de la gravure. Il évoque notamment la difficulté de leur situation avant la guerre :

Pour tous, le pain était cher, l'avenir incertain. Mais celui-là avait confiance en son destin. Il le disait. Et il avait bien raison. Les médiocres souriaient. Et ils avaient tort. Les années se sont succédées, le petit homme trapu à l'accent lyrique – je veux dire méridional ! – est devenu l'un des maîtres aquafortistes de sa génération, l'un des artistes du livre les plus réputés d'aujourd'hui. (n° 11, 1930)

Pierre Mac-Orlan évoque, à propos de Charles Martin, leur passé commun d'artiste à Montmartre : « aux jours les plus sombres de Montmartre quand les uns et les autres nous cherchions notre route à travers mille fausses pistes qui se chevauchaient. Il reste encore dans notre mémoire le souvenir de quelques soirées au milieu des amis aujourd'hui disparus. » (n° 2, 1928).

Déjà actifs avant la Première Guerre mondiale, les artistes évoluaient principalement dans les sphères de la presse humoristique, dans le milieu de la mode et de la publicité. Dans son étude critique de l'œuvre de Carlègle, Marcel Valotaire souligne l'importance des journaux dans la formation de cette nouvelle génération d'illustrateurs :

Véritable terrain d'entraînement, [...] où s'assouplit et se discipline le talent, devant les exigences de la reproduction photomécanique. Il faut dessiner simple, net, sans pignochages, se dépouiller du moindre superflu ; il faut apprendre à préciser sa pensée et sa vision pour atteindre une expression quasi-synthétique. (n° 1, 1928, p. 9)

Georges Grappe se souvient avoir gardé le numéro du journal *La Vie parisienne* du 19 décembre 1898 dans lequel figurait un dessin de Joseph Hémard. Francis de Miomandre se remémore ses lectures illustrées par Hermann-Paul dans *l'Assiette au beurre* vingt-cinq ans plus tôt. L'apparition des revues de mode illustrées, sous l'influence de Paul Poiret, joue également un rôle important dans la formation de ces artistes, notamment *La Gazette du bon ton* dirigée par Lucien Vogel. Dans son étude de l'œuvre illustrée d'André Marty, Jean Dulac insiste d'ailleurs sur l'influence de la mode, ses revues et catalogues illustrés : « Il ne faut pas méconnaître le rôle joué par la mode dans le développement des artistes de cette génération [...]. *La Gazette du Bon Ton*, sous l'impulsion de Vogel, consacrait ce mariage de l'art et de la mode. » (n° 12, 1930, p. 16)

La guerre bouleverse le quotidien de cette nouvelle génération d'artistes, mobilisée et envoyée sur le front. Pierre Mac Orlan se souvient de ce destin partagé avec Charles Martin :

Ce fut en 1914 que tu revêtis l'uniforme de l'infanterie pour te mêler à la guerre dont tu fixas les vertiges en quelques arabesques décoratives et singulièrement évocatrices. Comme je fus mêlé moi-même aux occupations tragiques de l'infanterie, ton amitié m'associa à ce curieux livre de guerre où les obus, les

mitrailleuses, les fusées éclairantes et tous les phénomènes explosifs de 1918 se réalisaient sous les aspects d'une féerie dont personne n'avait prévu les apothéoses d'artifice. Cette élégance lettrée, qui fut toujours l'essence même de tes créations, tu sus l'associer sans ostentation aux heures les plus rudes du cataclysme. (n° 2, 1928)

L'auteur évoque *Sous les pots de fleurs*, un ensemble de proses et de dessins à la plume réalisé par l'artiste au front entre 1914 et 1917⁴⁴. La fin de sa lettre résonne tout à la fois comme une déclaration d'amitié et une synthèse de l'art de l'illustrateur :

Mon vieux camarade, cette ligne décorative par quoi l'humanité se révèle devant tes yeux, tu sais la conduire jusqu'au bout de ta propre émotion. Elle englobe ainsi dans son arabesque savante le visage d'un soldat-fantôme des nuits d'Avocourt et les tendres figures des chevalières de la Mode et du Bon Ton. (n° 2, 1928)

On observe également dans de nombreuses lettres un discours sur le travail, le métier de l'illustrateur. Alphonse Séché évoque à propos de Lobel-Riche « labeur, conscience jamais satisfaite, qui te pousse hors des formules où stagnent les artistes dont l'ambition et le don créateur se contentent trop facilement » (n° 11, 1930). Francis de Miomandre souligne la solitude, le courage, la patience d'Hermann-Paul : « Pendant de longues années, vous n'avez fait que vous recueillir et travailler. Votre labeur est immense. Même ceux qui connaissent tous vos ouvrages publiés ignorent les trésors accumulés dans vos cartons, ne savent pas tous vos projets. » (n° 5, 1929). Quant à Maurice Genevoix, il décrit la « longue attention » et « ce patient, cet acharné labeur » de Mathurin Méheut (n° 7, 1929). Ils sont des travailleurs forcenés qui cultivent une forme de marginalité, d'isolement. Hérité du XIX^e siècle, le métier d'illustrateur évolue avec les tendances et des débats de son temps⁴⁵. L'extraordinaire engouement pour le livre illustré dans l'entre-deux-guerres ouvre pour de nombreux artistes des perspectives sans précédent. Beaucoup y trouvent une source de revenus régulière ; d'autres mettent leurs compétences au service des maisons d'édition, souvent comme directeur artistique pour la production illustrée. À propos de Charles Martin, Pierre Mac Orlan évoque la « négligence de tous les éléments qui doivent contribuer au succès » et une attitude qu'il maintient volontairement « en dehors des protocoles que la vie exige d'un artiste » (n° 2, 1928). De la même manière Louis Barthou relève la sincérité et la constance de Louis Legrand qu'il connaît depuis la fin du XIX^e siècle : « les raffinements de civilisation, auxquels vous avez pris plus de part que de goût, n'ont pas altéré les qualités de votre nature première, sa droiture, sa modestie, son désintéressement » (n° 21, 1931). Certains portraits tendent finalement plus vers la description psychologique ou morale, encore une façon de rendre leur art plus authentique⁴⁶ : « Avez-vous jamais dit du mal de quelqu'un ? D'un éditeur peut être, ou d'un bibliophile, et qui, à n'en pas douter méritaient vos reproches. » (n° 21, 1931).

44. L'ouvrage est édité aux éditions Meynial en 1917. Les textes sont adressés aux amis du *Bon ton*.

45. Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880*, Genève, Droz, 2005.

46. Nathalie Heinich rapproche d'ailleurs les valeurs d'effort, de métier d'application à la moralité (*Des valeurs, op. cit.*, p. 240-242).

Les illustrateurs comme Paul Jouve, Pierre Bonnard, considérés comme des « artistes mineurs », acquièrent sous les plumes des écrivains le statut d'artiste et même celui de *grand* artiste ; Edouard Chimot est quant à lui un « véritable artiste » (n° 20, 1931). Francis de Miomandre, de son côté, évoque la « virtuosité inconsciente » d'Hermann-Paul, « le plus fort des graveurs de notre temps » : « Vous êtes un des seuls hommes d'aujourd'hui à qui j'appliquerais sans hésiter le nom de grand artiste » (n° 5, 1929). Louis Barthou distingue justement le peintre de l'artiste du livre mais renvoie l'illustrateur à son devoir, son métier : « Certes, il ne faut pas emprisonner un peintre tel que vous dans l'illustration. Mais, quand on est à un tel degré un "artiste du livre", on doit aux amateurs qui vous admirent des comptes, c'est-à-dire des livres. » (n° 21, 1931)

Le patrimoine est-il une affaire de sentiment d'appartenance ?

La question du patrimoine et celle de sa construction impliquent nécessairement celle de la légitimité de l'objet en train de devenir patrimoine et celle de celui qui en porte le discours, qui contribue à cette construction, au changement d'état de l'objet évalué. Dans le cas de la collection « Les artistes du livre », les études critiques portent la « valeur de jugement⁴⁷ », le discours scientifique sur le patrimoine en devenir. Elles dressent un discours de connaisseurs. L'appareil iconographique, d'un autre côté, participe de l'exposition de la matérialité des objets, de leur mise en présence, d'une expérience physique de l'œuvre. Dans ce dispositif, qu'apportent les discours tenus dans ces lettres signées par des auteurs amis qui se disent parfois incompetents ou illégitimes ? Leurs contributions sont en effet empreintes d'affect, de sentiment, de subjectivité. Pourtant, malgré ce statut particulier, elles semblent participer d'autant plus activement à la construction du patrimoine du livre illustré contemporain.

À l'image de l'engagement des écrivains dans des portraits de régions auxquels ils sont liés, les lettres recèlent une part d'attachement⁴⁸ aux hommes et parfois aussi à des lieux. Dans le cas des portraits de pays, Xavier Canonne observe qu'« on est au-delà du tourisme », ou de la simple préface dans notre cas, mais « que l'on est dans la fabrication d'une mythologie et que ce processus passe inévitablement par l'écriture, le recours aux écrivains »⁴⁹. Justement, de nombreux artistes et écrivains qui participent à la collection s'inscrivent dans un territoire qu'ils valorisent à différentes occasions, parfois même ensemble. Ainsi, Georges Duhamel et Berthold Mahn collaborent pour un ouvrage de luxe édité à Strasbourg par la Librairie de la Mésange en 1931 : *L'Alsace entrevue ou l'aveugle et le paralytique*. La diversité des activités de l'illustrateur décrite par l'écrivain dans « Les artistes du livre » est également l'occasion de montrer le caractère régionaliste de ses engagements :

47. *Ibid.*, p. 30-32.

48. *Ibid.*, p. 28-30.

49. Xavier Canonne, « Des livres qui donnent envie de voyager », dans Anne Reverseau (dir.), *Portraits de pays illustrés. Un genre phototextuel*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes », 2017, p. 297.

[...] peintre en Normandie, faire une ribambelle de portraits en Belgique, surveiller ton exposition de Strasbourg, préparer un bouquin sur les Pyrénées, dessiner à Lyon pour les uns, prendre des croquis en Bourgogne pour les autres, parce que tout le monde veut t'avoir, parce que, maintenant, tout le monde t'aime. (n° 16, 1930)

Maurice Genevoix aussi est l'auteur de livres régionalistes inspirés par la Sologne et le Val de Loire. Mathurin Méheut est plutôt connu pour son attrait pour les paysages de Bretagne comme Louis Legrand. À y regarder de plus près, on pourrait certainement dessiner une géographie littéraire et graphique. Henry Babou s'engage également dans une tendance régionaliste en éditant *Grignan* d'Émile Henriot avec des illustrations de Prat en 1931, mais aussi *Avignon*, regroupant les textes d'André Hallays et les illustrations de Louis Montagné dès 1928. L'Exposition internationale des Arts et des Techniques de 1937, placée sous le signe du régionalisme, marque la résonance de cette tendance dans les arts⁵⁰.

Malgré une collection dont on ne peut qu'imaginer l'ampleur si la crise n'était venue frapper le marché de l'édition, Henry Babou a contribué à donner une valeur tout à la fois esthétique et symbolique à ces artistes du livre. Les auteurs qui, comme Colette, ont bénéficié d'un marché favorable en multipliant les rééditions de leurs textes avec des images⁵¹, participent, dans la collection, à la création d'un discours sur les illustrateurs qui relève de l'attachement et de la mythologie et dont l'authenticité est portée par un engagement physique, de leur main.

Annexe 1. Les éditions de luxe illustrées Henry Babou⁵²

1927 : *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, illustrations d'Henri Montassier reproduites par Jean Saudé

1929 : *Maxime* d'Henri Duvernois, illustrations de Carlègle

1929 : *Via crucis* d'Augusto d'Halmar, illustrations d'Hermann-Paul

1930 : *Le Vase étrusque* de Prosper Mérimée, illustrations de Paul Brissaud

1930 : *La Chaumière indienne* de Bernardin de Saint-Pierre, illustrations de Pierre Dubreuil

1930 : *Grignan* d'Émile Henriot, illustrations de Loÿs Prat

1931 : *Emmeline* d'Alfred de Musset, illustrations de Jean Dulac

1931 : *Intermezzo* d'Henri Heine, illustrations de Raphaël Drouart

50. Anne-Marie Thiesse, « La littérature régionaliste en France (1900-1940) », *Tangence*, n° 40, 1993, p. 49-64.

51. Marie-Charlotte Quin, *Colette illustrée (1900-1954). Trajectoires éditoriales d'une œuvre en images*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2024. Voir aussi Marie-Charlotte Quin, « Naissance d'une femme d'affaires. Colette et ses éditeurs (1900-1939) », dans Guy Ducrey (dir.), *Colette, réinventer le métier d'écrire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes », 2023, p. 157-179.

52. Cette liste est basée sur la thèse de Camille Barjou (*Livre de luxe et livre d'artiste en France, op. cit.*)

Annexe 2. Tableau récapitulatif de la collection « Les artistes du livre »

n°	Date	Artiste	Étude critique	Lettre-préface	Portrait
1	1928	Carlègle	Marcel Valotaire	Henri Duvernois	Léandre
2	1928	Charles Martin	Marcel Valotaire	Pierre Mac Orlan	André Dignimont
3	1928	Joseph Hémond	autobiographie	Georges Grappe	autoportrait
4	1929	Laboureur	Marcel Valotaire	Jean Giraudoux	Dunoyer de Segonzac
5	1929	Hermann-Paul	Raymond Geiger	Francis de Miomandre	Valentine Hugo
6	1929	Pierre Brissaud	Jean Dulac	Robert Burnand	Jacques Brissaud
7	1929	Mathurin Méheut	Raymond Hesse	Maurice Genevoix	Soulas
8	1929	Sylvain Sauvage	Marcel Valotaire	Émile Henriot	E. Dufour
9	1929	André Dignimont	André Warnod	Colette	Charles Martin
10	1929	Georges Barbier	Jean-Louis Vaudoyer	Henri de Régnier	Charles Martin
11	1930	Lobel-Riche	Gabriel Boissy	Alphonse Séché	autoportrait
12	1930	André Marty	Jean Dulac	Gérard d'Houville	Dunoyer de Segonzac
13	1930	Gabriel Belot	Camille Mauclair	Paul-Boncour	Steinlen
14	1930	Auguste Brouet	Raymond Hesse	Henri Focillon	autoportrait
15	1930	Fernand Siméon	Luc Benoist	Jean Jacques Brousseau	Laure Albin Guillot
16	1930	Berthold Mahn	Raymond Geiger	Georges Duhamel	autoportrait
17	1930	Marcel Vertès	André Salmon	Paul Morand	Jean Oberlé
18	1930	Louis Morin	Raymond Hesse	Dominique Bonnaud	Léandre
19	1931	Pierre Bonnard	Claude Roger Marx	Tristan Bernard	Odilon Redon
20	1931	Edouard Chimot	Maurice Rat	Maurice Magre	autoportrait
21	1931	Louis Legrand	Camille Mauclair	Louis Barthou	autoportrait
22	1931	Paul Jouve	Camille Mauclair	Pierre Bellanger	Laure Albin-Guillot
23	1932	Jacques Touchet	Henry Babou	Germaine Beaumont	autoportrait
24	1933	Jules-Léon Perrichon	Pierre Pontramié	Claude Aveline	autoportrait

Bibliographie

BARJOU Camille, *Livre de luxe et livre d'artiste en France. Acteurs, réseaux, esthétique (1919-1939)*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2017.

BOLTANSKI Luc et ESQUERRE Arnaud, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017.

CORON Antoine, « Livres de luxe », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, Paris, Fayard, 1998, p. 425-463.

DAVALLON Jean, *Le Don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier, 2006.

— « Penser le patrimoine selon une perspective communicationnelle », *Sciences de la société*, n° 99, 2017.

FOSCA François, « Chronique des expositions », *L'Amour de l'art*, n° 5, mars 1929, p. 110. Disponible sur gallica.bnf.fr

FOUCHÉ Pascal, « L'édition littéraire, 1914-1950 », dans Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. 4, Paris, Fayard, 1998, p. 210-268.

- GEIGER Raymond, « Chronique bibliophilique », *L'Amour de l'art*, n° 5, mai 1928, p. 200.
- « Les Beaux livres », *Comoedia*, 5 mai 1928. Disponible sur gallica.bnf.fr
- « Chronique bibliophilique », *L'Amour de l'art*, n° 6, juin 1928, p. 239. Disponible sur gallica.bnf.fr
- « Les Beaux Livres », *Comoedia*, 7 avril 1928. Disponible sur gallica.bnf.fr
- « Chronique bibliophilique », *L'Amour de l'art*, n° 5, mai 1928, p. 200. Disponible sur gallica.bnf.fr
- HEINICH Nathalie, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.
- HESSE Raymond, *Le Livre d'après-guerre et les sociétés de bibliophiles 1918-1928*, Paris, Grasset, 1929.
- KAENEL Philippe, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880*, Genève, Droz, 2005.
- LE BAIL Marine, « Quand le livre s'affiche. La couverture en illustration et trompe-l'œil », *Société des études romantiques et dix-neuviémistes*, 8 janvier 2020. doi.org/10.58079/u082
- *L'Amour des livres la plume à la main. Écrivains bibliophiles du XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021.
- LE MEN Ségolène, « Iconographe et illustration », dans Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men (dir.), *L'illustration. Essai d'iconographie*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 9-17.
- MARTENS David, « Photographies de mains d'écrivains », *Littérature*, n° 195, « Visibilités littéraires », 2019, p. 99-121.
- « Les écrivains au service du patrimoine. Portraits de pays et promotion touristique », *Recherches & Travaux*, n° 96, 2020. doi.org/10.4000/recherchestravaux.2308
- MICHON Jacques, « La collection sans cesse réinventée », dans Christine Rivalan Guégo, Patricia Sorel, Miriam Nicoli et François Vallotton (dir.), *Espaces, formes et métissages de la collection éditoriale. Europe/Amériques XIX^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 7-10.
- PARINET, Élisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, Paris, Seuil, 2004.
- PERIER Yvonne, « Bibliophilie. La bourse du livre », *Le Crapouillot*, 1^{er} décembre 1930. Disponible sur gallica.bnf.fr
- POLLAUD-DULIAN Emmanuel, *Le Salon de l'Araignée 1920-1930*, Paris, Michel Lagarde, 2013.
- QUIN Marie-Charlotte, « Poétique du paysage dans les livres illustrés de Colette, du grand large à la faune sous-marine », dans Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Alberto Roncaccia (dir.), *Traduire, illustrer, réécrire, mettre en scène*, Florence, Franco Cesati Editore, 2023, p. 59-76.
- « Naissance d'une femme d'affaires. Colette et ses éditeurs (1900-1939) », dans Guy Ducrey (dir.), *Colette, réinventer le métier d'écrire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes », 2023, p. 157-179.
- *Colette illustrée (1900-1954). Trajectoires éditoriales d'une œuvre en images*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2024.
- RAT Maurice, « Le coin du bibliophile », *Paris-Midi*, 25 septembre 1927, p. 5. Disponible sur gallica.bnf.fr
- « Le coin du bibliophile », *Paris-Midi*, 26 mars 1928, p. 2. Disponible sur gallica.bnf.fr
- « Le coin du bibliophile », *Paris-Midi*, 5 mai 1928, p. 7. Disponible sur gallica.bnf.fr
- « Le coin du bibliophile », *Paris-Midi*, 23 janvier 1930, p. 7. Disponible sur gallica.bnf.fr
- RIVALAN GUÉGO Christine, « La collection éditoriale comme réponse aux nouveaux enjeux de l'édition au début du XX^e siècle », dans Christine Rivalan Guégo, Patricia Sorel, Miriam Nicoli et François Vallotton (dir.), *Espaces, formes et métissages de la collection éditoriale. Europe/Amériques XIX^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 71-86.
- ROYÈRE Anne-Christine et SCHUH Julien (dir.), *L'illustration en débat : techniques et valeurs (1870-1930)*, Reims, EPURE, coll. « Héritages critiques », 2015.

Patrimoine photographique et littérature jeunesse : illustration ou médiation ?

LAURENCE LE GUEN, Université Rennes 2

Résumé

Cet article propose d'abord un tour d'horizon des publications jeunesse consacrées à la connaissance des maîtres du huitième art et analyse la manière dont la photographie patrimoniale y est présentée. Sont ensuite étudiés quatre ouvrages spécifiquement dédiés à Robert Doisneau : *Le Prévert* de Jacques Prévert, Robert Doisneau et Natali (Mango jeunesse, 2017), *Bucéphale* de Thomas Fersen et Robert Doisneau (Le Rouergue, 1998), *Tic ! Tac !* d'Hélène Kéris et Laurent Simon (L'Élan vert, 2017) et *Robert Doisneau* de Clémence Simon et Juliette Boutant (Milan, 2024). Est ainsi montré comment le médium livre, et plus spécifiquement l'espace photolittéraire créé par la double page, peut permettre la transmission du patrimoine photographique.

Si monuments et musées sont les habituels lieux de rencontre entre l'enfant et le patrimoine photographique, des publications destinées à la jeunesse peuvent également contribuer à transmettre le patrimoine photographique et s'apparenter à une forme de médiation documentaire. Il peut s'agir de livrets jeux publiés par les institutions elles-mêmes ou d'ouvrages publiés par les photographes eux-mêmes. La récente exposition « [Regarde ! 150 ans de livres de photographies pour enfants](#) » à la Maison de la photographie Robert Doisneau de Gentilly et le livre *Cent cinquante ans de photolittérature pour enfants* ont mis en évidence l'importante contribution des maîtres du huitième art à la production d'ouvrages photolittéraires pour enfants¹. Il peut s'agir enfin d'ouvrages donnant à découvrir l'ensemble d'une œuvre d'un photographe. Touchant un nombre de lecteurs infiniment plus important que celui des visiteurs de musées, ces publications contribuent à transmettre le patrimoine photographique.

Les développements qui vont suivre consistent à dresser un état des lieux de la production de ces ouvrages et à examiner des dispositifs de translation de l'art photographique vers le support livre et d'analyser le statut désormais dévolu à la photographie, entre médiation et illustration. Il s'agira aussi d'analyser la production de livres s'attachant à l'œuvre de Doisneau et de montrer comment le médium livre, et plus spécifiquement l'espace photolittéraire créé par la double page, peut permettre la connaissance et la transmission de son œuvre.

Transmettre le patrimoine photographique : état des lieux de la production jeunesse

Dans ma thèse de doctorat, j'ai émis l'hypothèse que l'histoire en dents de scie de la photolittérature jeunesse était peut-être liée à un défaut d'enseignement du patrimoine photogra-

1. Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour enfants*, Nantes, MeMo, 2022.

pique². Loin de vouloir dresser un inventaire des productions livresques offrant aux jeunes lecteurs de découvrir ce patrimoine, il s'agit ici de comprendre les stratégies éditoriales prévalant à leur publication et d'analyser les dispositifs mis en place au sein de ces ouvrages.

Ces productions peuvent être d'abord le fait de maisons d'éditions liées à des institutions muséales ou spécialisées dans la découverte des arts. En 1991, l'Atelier des enfants du Centre Pompidou lance la collection « Révélateur » destinée aux enfants à partir de 3 ans. Cette collection accueille des portfolios contenant 15 à 20 documents photographiques autonomes de format 21 x 29,7 cm. Les reproductions sont imprimées sur des doubles, triples, voire quadruples pages formant dépliant, que le lecteur est invité à ouvrir. La sélection regroupe des photographies autour d'une thématique et le choix iconographique est souvent lié à l'exposition en cours au Centre Pompidou, même si les photographies n'appartiennent pas toutes aux collections du musée³. La sélection fait cohabiter styles et époques disparates, photographes bien connus du grand public et d'autres moins et certaines images sont communes d'un portfolio à un autre.

En 2005, la maison d'édition Palette, spécialisée depuis 2004 dans la publication de beaux livres d'art pédagogiques et ludiques, lance la collection « La Vie en images ». Les 48 pages des deux seuls titres *Nous les enfants* et *Dans la ville* proposent de s'approprier des photographies reproduites en format 28,55 cm x 36 cm. Le jeune lecteur y rencontre des photographies signées Robert Doisneau, Jacques-Henri Lartigue ou Willy Ronis, des photographies iconiques bien connues du grand public tel que *Le Baiser de l'Hôtel de ville* de Robert Doisneau ou la *Migrant Mother* de Dorothea Lange, des images contemporaines comme celles de Stéphane Couturier ou Bernard Faucon. La sélection s'attache à une variété de choix dans les cadrages, les points de vue, ou dans l'évolution des techniques photographiques.

Ces deux collections ont la particularité de présenter des photographies détachables, facilement isolables les unes des autres et permettant un accrochage, une installation en forme de paravent ou de triptyque. L'appropriation des photographies est le résultat de la construction d'une collection personnelle ou d'une exposition au sein de la chambre enfantine. Le jeune spectateur devient ainsi commissaire d'une exposition et la rencontre intime avec le patrimoine photographique se fait par la confrontation directe avec l'œuvre, en dehors de toute médiation adulte.

La manipulation par le jeune lecteur est encore accentuée dans le cadre de la collection « Révélateur » par les dispositifs internes des pages. En effet, la première page du portfolio *Feuilles et feuillages* comporte une découpe faisant office de fenêtre et ouverte sur un détail de l'image en page suivante, invitant le lecteur à émettre des hypothèses et à les vérifier par le tournage de pages. Ces jeux de cache-cache, de dévoilement progressif, sont empruntés à l'univers enfantin et fréquents dans les livres pour enfants. Si ces dispositifs ne

-
2. Laurence Le Guen, *Littérature jeunesse et photographie, mise à jour et étude analytique d'un corpus éditorial européen et américain, des années 1860 à aujourd'hui*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2019.
 3. Ivonne Riand, « Le patrimoine photographique dans le livre pour enfants. L'exemple de la collection "Révélateur" », *Mémoires du Livre / Studies in Book Culture*, vol. 15, n° 1, « 1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant », dir. Laurence Le Guen, Virginie Meyer et Hélène Valotteau, 2024, p. 11.

sont pas utilisés par les concepteurs de la collection « La vie en images », la sélection des 18 photographies est néanmoins susceptible de retenir l'attention du lecteur/spectateur par le choix de photographies, autant de moments de vie que reconnaît l'enfant et qui facilitent la rencontre avec l'image photographique : scènes de jeux, de déguisements, de moments de joie et de tristesse. Sophie Curtil, initiatrice de la collection « L'Art en jeu » éditée par l'Atelier des enfants du Centre Georges Pompidou, confirme les bienfaits de cette manipulation de l'image artistique : « imprimée, l'image est à nous, nous pouvons la transporter dans nos petites affaires personnelles, l'épingler au mur, la dépecer, la coller sur d'autres images, la transformer, la jeter, l'acheter⁴ ».

Ces livres de photographies ne sont pas exempts de la présence de l'écrit. La collection « Révélateur » associe des textes de grands écrivains et de maîtres de la photographie. Ivanne Rialland écrit à ce propos : « La page n'est ainsi pas simplement un écrin pour la photographie : celle-ci y devient l'élément d'un espace plastique et imaginaire nouveau. Les textes littéraires, en fournissant un cadre interprétatif, la lestent bien souvent d'une dimension narrative⁵ ». Dans la collection « La vie en images », de courts textes imprimés au dos de chaque photographie précisent le titre, la date de prise de vue, le nom du photographe et renseignent sur sa démarche artistique. La mise à distance de ces indications manuscrites permet à l'image de prendre le pas sur le texte et l'œuvre sur l'artiste. Sophie Curtil explique qu'elle préfère aborder l'art par les œuvres plutôt que par les artistes : « À mon avis, tout ce qu'il leur [les artistes] importe d'exprimer et de transmettre est contenu dans leurs œuvres⁶ ».

Ces deux collections proposent donc une découverte du patrimoine photographique par une lecture active des ouvrages, qui incitent les lecteurs à faire, à questionner, à imaginer des mises en scène, à chercher les interactions entre les photographies et les mots. Elles n'ont cependant pas bien fonctionné. Didier Barraud, directeur de la maison Palette, écrit : « Avec la collection "La Vie en Images", j'ai essayé d'initier les enfants à la photographie, ça a été une catastrophe ! [...] Ce sont pourtant de grands ouvrages qui permettent à l'enfant de décrypter seul une photo⁷ ». Cet échec s'explique entre autres par la forme peu adaptée du livre qui ne peut s'emporter partout, ne peut être facilement manipulable, un des critères de succès du livre jeunesse⁸.

Bien souvent, les éditeurs utilisent l'imagier, catégorie phare de littérature jeunesse, pour faire connaître le patrimoine photographique. On peut citer d'abord l'ouvrage *A B C D*, publié aux Éditions photographiques de la Jeune Parque en 1952, en plein âge d'or du livre

4. Sophie Curtil, « L'art en jeu, un parcours original d'éducation artistique des livres : un tête à tête avec des œuvres », *La Revue des livres pour enfants*, n° 155-156, « Des livres d'art pour enfants », 1994, p. 75.

5. Ivanne Rialland, « Le patrimoine photographique dans le livre pour enfants. L'exemple de la collection "Révélateur" », *Mémoires du Livre / Studies in Book Culture*, vol. 15, n° 1, « 1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant », dir. Laurence Le Guen, Virginie Meyer et Hélène Valotteau, 2024, p. 13.

6. « Entretien avec Sophie Curtil », *La Revue des livres pour enfants*, n° 246, « L'Art, le livre et les enfants », 2009, p. 113.

7. Michèle Mira Pons, « Trois éditeurs de livres d'art pour la jeunesse », *La Revue des livres pour enfants*, n° 246, « L'Art, le livre et les enfants », 2009, p. 121.

8. Rialland, « Le patrimoine photographique dans le livre pour enfants », art. cit., p. 10.

photographique pour enfants. Son auteur Albert Plécy, fondateur de l'association Gens d'Images, est engagé dans les différentes initiatives pour passer d'une civilisation du livre à une « civilisation de l'image⁹ ». L'ouvrage accueille pour apprendre à reconnaître les lettres de l'alphabet, les images des grands noms de la photographie de l'époque tels que Doisneau, Landau, Savitry, Steiner et Ylla.

Il faut ensuite attendre 1995 et la publication de l'ouvrage *Album*, signé Gabriel Bauret, grand spécialiste de la photographie, et Grégoire Solotareff, auteur prolifique de littérature jeunesse, pour que de jeunes enfants découvrent la variété du patrimoine photographique via le médium livre. Celui-ci est une sorte de répertoire de 113 mots illustrés de photographies en noir et blanc ou couleur, intégrées dans un ouvrage de format 15 cm x 21 cm qui permet d'insérer autant des portraits que des paysages. Les auteurs opèrent d'abord une sélection de photographies permettant la reconnaissance immédiate de l'objet photographié par les enfants. D'un arbre au zèbre, en passant par les cartes à jouer, la mappemonde, un ours, une plume, et même une tasse de café, les enfants retrouvent des images facilement identifiables, mais pas non plus spécifiquement ancrées dans l'univers enfantin. Les auteurs ont écarté la photo d'un mort pour ne pas évoquer ce concept trop abstrait et ne représentent pas non plus les gâteaux, bonbons, sapin de Noël, faute de photos satisfaisantes. Ils questionnent les notions de points de vue, d'images ratées, avec une sélection de photographies floues et ce faisant prennent leur distance avec la conception traditionnelle de l'imagier pour enfant. Selon Éléonore Hamaide, « cet ouvrage promeut la dimension artistique de la photographie, au-delà d'une représentation réaliste du monde¹⁰ ».

Les photographies sont insérées en page de droite, en regard du mot qui les accompagne, et cernées d'un cadre blanc. Les photographies retenues offrent aux jeunes lecteurs une nouvelle fois un large panorama de la production photographie française et internationale, d'hier et d'aujourd'hui. Certaines images sont iconiques comme *Pendant que j'ai encore une ombre* (1980) de Jacques-Henri Lartigue ou encore *Le Manège* d'Izis (1951). Les noms des photographes figurent en bas de la page de gauche, à distance de la photographie, mais dans l'espace de la double-page, avec le titre, la date de prise de vue, le lieu où l'image est visible, ainsi que la mention du copyright. Un index avec noms et dates de naissance et mort des photographes complète le recueil.

Cet ouvrage ouvre la voie à d'autres compilations de ce genre. En 2004, la collection « L'art pour les tout-petits » aux éditions Gallimard accueille un ouvrage photographique. *Petits instants* compile des photographies de l'enfance vue par de grands photographes : Claude Batho, Jean-Claude Charbonnier et René Stock¹¹. Le livre a un format carré, forme privilégiée pour les imagiers. Chacune des cinq photographies en noir et blanc, insérée sur des fonds de couleur vive, montre un ou deux enfants. Un verbe à l'infinitif en page de gauche

9. Voir Guillaume Blanc-Marianne, « Enfants d'images : photographie, enfance et universalisme dans les années 1950 en France », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 15, n° 1, « 1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant », dir. Laurence Le Guen, Virginie Meyer et Hélène Valotteau, 2024, p. 1-28.

10. Hamaide, « Les imagiers photographiques », art. cit., p. 11-12.

11. *Petits instants*, Paris, Gallimard, coll. « L'art pour les tout-petits », 2004.

est complété par d'autres mots dissimulés sous un cache inséré dans l'image en page de droite. En fin d'ouvrage, une double page accueille l'intégralité des images et donne des précisions sur l'auteur, le titre, les dates de prise de vue et les dimensions de l'image.

En 2005, l'album *PHOTO, les contraires* du photographe et graphiste Noël Bourcier propose un imagier autour du concept abstrait d'opposition¹². Quarante images en noir et blanc ou couleur, reproduites en pleine page, signées de quelques-uns des « maîtres » de la photographie du xx^e siècle permettent à l'enfant de nommer les objets lourds ou légers, petits ou grands. Pour cet ouvrage, l'auteur puise très largement dans les archives du patrimoine photographique français. Les photographies sont parfois recadrées et voisinent avec des images drôles en couleurs réalisées par Noël Bourcier lui-même. Les noms des auteurs sont donnés en toute fin d'ouvrage, à côté de la photographie reproduite intégralement, en format vignette, et d'un court texte explicatif souvent plein d'humour. Ainsi, Bourcier entend « tisser des liens entre la photographie patrimoniale et actuelle, offrir au jeune public un livre présentant les grands maîtres et les initier au langage de la photo et à l'esthétique de l'image¹³ ».

Certains imagiers photographiques sont le fait des photographes eux-mêmes ou de grandes agences. Ainsi, le photographe Marc Riboud et son épouse Catherine Chaine conçoivent deux imagiers publiés par Gallimard jeunesse, en collaboration avec l'association Les Trois Ourses : *I comme image*, un abécédaire, et *1. 2.. 3... images*, un livre à compter. La sélection des photographies de Marc Riboud accompagne les lettres de l'alphabet, les mots et les nombres. Ces livres, dont la maquette est conçue par le graphiste Jean Widemer, sont destinés à de jeunes enfants. Ils ont un format poche et une couverture souple, que l'on peut manipuler à loisir. La publication du premier recueil est accompagnée d'une exposition à la Maison européenne de la photographie qui propose « une relecture de l'œuvre de Marc Riboud pour les enfants et les plus grands ».

Au fil du tournage de pages, le lecteur parcourt la France des années 1950, de mai 1968, mais aussi l'Afghanistan, le Tibet, l'Angleterre, l'Inde, le Vietnam, la Chine, le Kenya, l'Algérie, le Népal, pays que le photographe a photographiés au cours de sa longue carrière auprès de l'agence Magnum. On y reconnaît certaines photographies iconiques, comme celles du *Peintre de la Tour Eiffel* (1953), qui se mêlent à d'autres moins célèbres ou tirées de l'album familial. Chaque série de photographies inclut une page blanche destinée à accueillir une image photographique choisie par le jeune lecteur. La sélection des photographies se porte majoritairement sur des situations immédiatement identifiables par le jeune lecteur : scènes de jeux d'enfants, de repas, de moments familiaux. La sélection des mots a été opérée avec la volonté de sortir du vocabulaire obligatoire du monde de l'enfance. Si l'on trouve des mots incontournables comme « lapin », « ours », « lit », Catherine Chaine raconte qu'en établissant sa liste de mots elle ne s'est rien interdit, que « L'essentiel, était que « le couple mot-

12. Noël Bourcier, *PHOTO, les contraires*, Paris, Seuil, 2005.

13. Laurence Le Guen, « PHOTO, les contraires. Noël Bourcier est notre invité », *Miniphlit*, miniphlit.hypotheses.org, 26 avril 2021.

image tienne le coup visuellement¹⁴ ». On trouve ainsi les mots « zizi », « derrière », « grâce » ou « zen ». Le mot ours est accompagné de la photographie d'un vrai ours muselé, loin de la représentation habituelle du teddy bear, et le lapin est à deviner dans la photographie d'un sac poubelle dont les anses pourraient suggérer de grandes oreilles. La lecture n'est donc pas immédiate.

Il faut également citer les initiatives de l'agence Magnum pour faire connaître la production de ses photographes. En 2009, la collection « Mon cahier de mots-cahier de photos » publiée chez Autrement et dirigée par Marie Houblon, accueille l'album *Juste à temps !* consacré à Henri Cartier-Bresson¹⁵. Les ouvrages de la collection associent poèmes et photographies d'un artiste. Dix photographies permettent de découvrir la production du photographe français entre 1932 et 1972. Dans le corps de l'ouvrage, elles sont reproduites en page de droite. Il s'agit de scènes de la vie quotidienne en Arménie, Belgique, France, ou encore Mexique. Certaines sont immédiatement identifiables par le grand public comme *Derrière la Gare St Lazare, Place de l'Europe* (1932). Elles voisinent avec des textes de Marie Houblon et ceux des enfants issus des ateliers d'écriture menés en 2008 dans des écoles. À chaque bas de page, l'enfant lecteur est amené à raconter ce qu'il voit. Toutes les photographies retrouvent leurs légendes en fin d'ouvrage, dans une double page consacrée à la biographie de l'auteur.

La patrimonialisation des photographes peut en passer également par la réédition d'ouvrages pour enfants signés des maîtres du huitième art. Ivonne Rialland écrit que « la réédition d'œuvres pour la jeunesse illustrées en leur temps par des photographes est aussi un geste de patrimonialisation et contribue à poser les bases d'un canon – un ensemble d'œuvres de référence¹⁶ ». Cinq ouvrages photographiques réédités par la maison MeMo portent la signature de grands maîtres de la photographie : Alexandre Rodtchenko, grand maître du constructivisme russe ; Claude Cahun, photographe du surréalisme ; Ylla, pionnière de la photographie animalière ; Eikoh Hosoe, photographe japonais spécialiste du noir et blanc¹⁷. Les éditions MeMo choisissent de les éditer au plus près de l'intention des artistes. Pour *Animaux à mimer*, jamais publié du vivant de ses auteurs, les éditeurs numérisent les plaques de verre conservées dans les archives d'Alexandre Rodtchenko, réimpriment les photographies de 1927 sans les recadrer, laissent apparaître les ampoules et les fils tendus par le photographe¹⁸. Ils insèrent des pages de garde qui reprennent les motifs réalisés par l'artiste Varvara Stepanova, compagne du photographe. Ils font traduire les comptines de Serge Tretiakov et font fabriquer une maquette d'animaux à monter soi-même, œuvrant là dans le sens des publications soviétiques pour enfants des années 1920. L'ouvrage pour

14. Laurence le Guen, entretien avec Catherine Chaine, 26 octobre 2021.

15. Henri Cartier-Bresson, *Juste à temps !*, Paris, Autrement, coll. « Mon cahier de mots-mon cahier de photos », 2009.

16. Rialland, « Le patrimoine photographique dans le livre pour enfants », art. cit., p. 4.

17. L'ouvrage *Daschenka, ou la vie d'un bébé chien* est illustré de photographies prises par Carel Kapek qui n'était pas photographe professionnel.

18. Serge Tretiakov et Alexandre Rodtchenko, *Animaux à mimer*, trad. Valérie Rouzeau, Nantes, MeMo, coll. « La collection des Trois Ourses », 2010.

enfants devient ainsi un document historique. Pour la réédition des *Deux petits ours* d'Ylla (1954), les éditeurs mettent au point un procédé d'impression en deux noirs, un gris et un pantone sur un papier ivoire, qui donne une qualité proche de l'impression de l'héliogravure de l'époque, respectant ainsi l'extrême attention que la photographe apportait à la mise en page de ses ouvrages¹⁹. Ils utilisent le texte imaginé pour l'édition américaine, et non celui de l'édition suisse écrit par Paulette Falconnet.

Les ouvrages sont réédités dans un format plus grand que l'ouvrage original, 21,5 × 28 cm ou 23,5 × 29 cm, sauf *Le Cœur de Pic* de Lise Deharme et Claude Cahun qui est édité en facsimilé (20,9 × 25,7 cm., offrant ainsi la possibilité à la photographie de se déployer davantage devant les yeux des jeunes lecteurs. Des postfaces resituent Alexandre Rodtchenko et Ylla dans l'histoire de la photographie du xx^e siècle, accueillent des reproductions de documents personnels, des portraits des artistes à l'œuvre, donnent la parole aux ayants-droits. Elles sont rédigées par des spécialistes, pour éclairer la technique de chaque époque, recontextualiser la publication originale des œuvres. Ainsi, le lecteur n'a pas seulement dans ses mains un beau livre à lire, mais un document historique. De plus les expérimentations plastiques et photographiques d'Alexandre Rodtchenko ne sont pas cantonnées aux expositions photographiques du MoMA ou du Jeu de Paume, mais sont mises à la portée de mains des plus jeunes. Enfin la photographe Ylla, célèbre des deux côtés de l'Atlantique dans les années 1950 pour la beauté de ses photographies d'animaux, sort de l'oubli.

Qu'il s'agisse d'imagiers pour enfants ou de rééditions d'ouvrages patrimoniaux, les productions citées ci-dessus offrent une balade dans le monde et la vie de chaque artiste, dressent un inventaire de leur œuvre, offrent à l'amateur de belles photographies l'occasion de (re)découvrir leur talent et forment ainsi des livres de transmission, inscrits dans leur bibliographie.

Robert Doisneau, le photographe incontournable

Peu de photographes ont fait l'objet de monographies destinées aux enfants. Dans *Flash sur les livres de photographies pour enfants*, Michel Defourny mentionne *Mon livre de photographie* écrit par Jacques-Henri Lartigue, à la fois autobiographie et manuel technique, les biographies consacrées à Margareth Bourke-White et Dorothea Lange, ainsi que l'ouvrage *In Real Life: Six Women Photographers*²⁰. On pourrait ajouter la bande dessinée retraçant la vie de Nicéphore Niépce dans la collection « Archimède » de L'École des loisirs ou celle consacrée au photographe de presse Weegee, parue chez Sarbacane en 2016²¹. Robert Doisneau est

19. Ylla, *Deux petits ours*, Nantes, MeMo, 2018.

20. Michel Defourny, *Flash sur les livres de photographies pour enfants, des années 1920 à nos jours*, Clamart, Bibliothèque de la Joie par les livres, 2001, p. 69. Il s'agit de Jacques-Henri Lartigue, *Mon livre de photographie*, Paris, Éditions du chat perché – Flammarion, 1977 ; Carolyn Daffron, *Margareth Bourke-White photographer*, New York, Chelsea House, 1988 ; Robyn Montana Turner, *Dorothea Lange*, Boston, Little Brown & Co, 1994 ; Leslie Sills, *In Real Life: Six Women Photographers*, New York, Holiday House, 2000.

21. Thibaud Guyon, *La Toute Première Photo et l'inventeur de la photographie, Nicéphore Niepce*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Archimède », 2014 ; Wauter Mannaert et Max de Radiguès, *Weegee Serial Photographer*, Paris, Sarbacane, 2016.

probablement le photographe français le plus présent en littérature jeunesse et la médiation par la littérature jeunesse est un indicateur de l'intérêt culturel qu'on lui porte.

Figure majeure de la photographie du xx^e siècle, Doisneau commence sa carrière dans les années 1930. Mais c'est seulement à partir des années 1970-1980 qu'il connaît le succès avec ses reportages photographiques devenus iconiques sur les bonheurs ordinaires des Français. On retient ses photographies de gosses de Paris et ses écoliers rêveurs surveillant les aiguilles de l'horloge d'une salle de classe²². On (re)découvre ses photographies à l'occasion de maintes expositions rétrospectives ou thématiques qui lui sont consacrées²³. De son vivant, il entra dans les chambres enfantines par le biais de quatre ouvrages à destination de la jeunesse, à commencer par l'album *1, 2, 3, 4, 5 : Compter en s'amusant*, suivi de deux ouvrages pour une collection consacrée à la découverte des métiers, et enfin le conte photographique *L'Enfant et la colombe*²⁴. En 1985, le magazine *Okapi* lui consacre six pages agrémentées de dix photographies que le photographe commente lui-même (fig. 1).

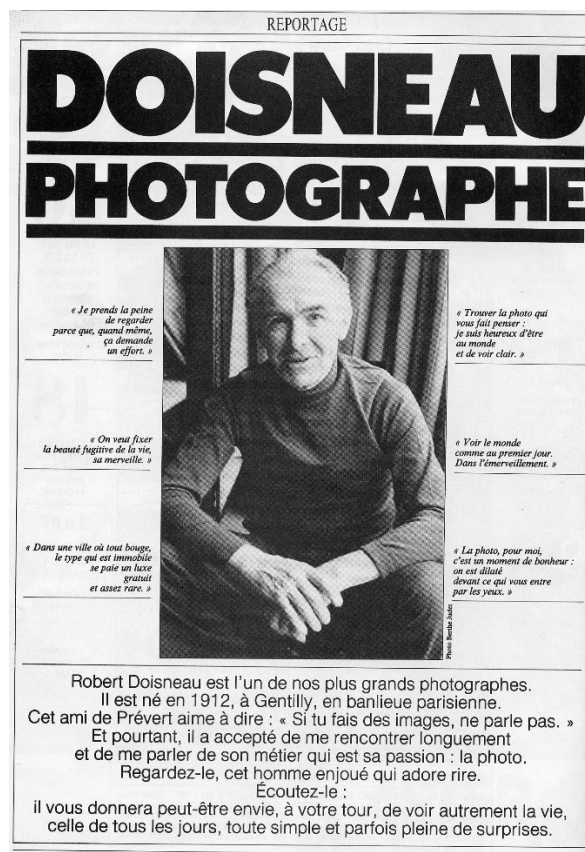


FIG. 1. « Doisneau photographe », *Okapi*, 31 juillet 1985.

22. Jean Donguès et Robert Doisneau, *Gosses de Paris*, Paris, Jeheber, 1956 ; Robert Doisneau et François Cavanna, *Les Doigts pleins d'encre*, Paris, Hoëbeke, 1989.
23. Voir à ce sujet le site de l'Atelier Doisneau : www.robert-doisneau.com.
24. Robert Doisneau, *1, 2, 3, 4, 5 : Compter en s'amusant*, Lausanne, Clairefontaine, 1955 ; Robert Doisneau et Michèle Manceaux, *Catherine la danseuse*, Paris, Nathan, coll. « Les femmes travaillent », 1966 ; Robert Doisneau et Dominique Halévy, *Marius le forestier*, Paris, Nathan, « Les hommes travaillent », 1964 ; Pierre Derlon, Robert Doisneau et James Sage, *L'Enfant et la colombe*, Paris, Éditions du Chêne, 1978.

Illustration du poétique et figuration de l'écrivain

En 1997, l'éditeur Mango développe sa collection « Il suffit de passer le pont » qui permet de faire découvrir aux plus jeunes les auteurs de la littérature internationale. L'album *Le Prévert*, au large format de 26 x 29 cm, accueille dix-neuf poèmes issus des recueils *Histoires*, *Paroles*, *Choses et autres* et *Spectacle* (fig. 2). Ils sont installés, un par double page, en regard d'une sélection de vingt portraits photographiques de Jacques Prévert choisis dans l'abondante collection de portraits du poète réalisés par Robert Doisneau. Ces portraits forment, selon la directrice de la collection, une sorte d'« inventaire » de la vie du poète et regroupent « les copains, les bistrot, les rues, les chiens, les gens, les amours, les chagrins, les détresses²⁵ ». Le poète est photographié de face, de profil, avec son chien, dans la rue, dans des intérieurs, à la sortie d'un café, dans un parc. Certaines de ces photographies font partie de l'iconographie officielle du poète.



FIG. 2. Robert Doisneau, Jacques Prévert et Natali, *Le Prévert*, Paris, Mango jeunesse, coll. « Il suffit de passer le pont », 1997.

La double page est conçue comme un diptyque qui encourage le lecteur à chercher les correspondances entre le poétique et le visuel. Ainsi, le poème *Les Enfants qui s'aiment* fait face à une photographie sur laquelle le poète figure au premier plan. Au second plan, deux jeunes gens sont assis sur des chaises. Le garçon fixe l'objectif. Les deux jeunes gens sont

25. Héliane Bernard, « Préface », dans Robert Doisneau, Jacques Prévert et Natali, *Le Prévert*, Paris, Mango jeunesse, coll. « Il suffit de passer le pont », 1997, p. 2.

peut-être les amoureux du poème. Le point de rencontre entre les deux modes d'expression se situe dans les collages et illustrations de Natali. Un cœur dessiné cerne l'image et des angelots et des vues de Paris, ville de l'amour, sont disséminés dans tout l'espace de la double page. Plus loin, le poème *Familiale* est associé à un portrait de la famille Prévert. Il est placé au centre d'un pêle-mêle photographique, lui-même agrémenté de trois portraits d'inconnus et de photographies d'aiguilles à tricoter en vignettes placées autour de la photographie familiale. Les collages de Natali provoquent la rencontre entre les deux parties de la page. Les photographies d'aiguilles renvoient au vers « La mère fait du tricot », tandis que le portrait du jeune militaire correspond au vers « Son fils la guerre ».

L'association des poèmes de Prévert et des images de Doisneau dans une même double page et l'ajout des collages de l'artiste Natali qui tisse des liens entre les deux œuvres, entend donc révéler une communauté de pensée entre les deux artistes. L'éditrice présente les portraits photographiques ainsi : « Ils sont signés du "braconnier du quotidien", son pote, son alter ego en silhouettes, Doisneau²⁶ ». Les portraits de l'écrivain, la représentation de ses proches, de ses lieux de vie, voire de ses animaux familiers contribuent aussi à donner à voir l'auteur des poèmes, à créer une familiarité avec lui.

Comme l'indique le titre de l'album, il s'agit de faire découvrir un écrivain, et non pas d'une patrimonialisation de la photographie de Robert Doisneau. Son nom ne figure pas sur la couverture mais seulement en page de titre. Ses photographies sont recadrées, parfois détournées, installées dans des cadres en forme d'almanach, de programme de théâtre, de pêle-mêle photographique, recouvertes en partie de collages. La dernière double page accueille trois biographies et un sommaire avec les titres des poèmes. La biographie de Prévert est deux fois plus longue que celle de Doisneau. Il n'est fait aucune mention du titre des photographies, ni des dates de prise de vue. Les photographies sont donc cantonnées dans un rôle d'illustration des poèmes et de figuration du poète.

Fictionnaliser la photographie

En 1988, l'éditeur du Rouergue, Olivier Douzou, associe les paroles d'une chanson de Thomas Fersen et les photographies de Robert Doisneau pour l'album *Bucéphale* (fig. 3). Dès le seuil de l'ouvrage, le lecteur plonge au cœur du monde hippique. La couverture du livre reprend les motifs d'un plateau de jeu de petits chevaux, sur lequel s'inscrivent les noms des deux artistes, et le titre évoque le nom de la monture d'Alexandre le Grand. Les premières pages de garde accueillent un panneau « Attention chevaux de course » en regard de la liste des chevaux de race trotteuse pour une épreuve hippique à Vincennes, en date du 15 février 1955. On y découvre, comme entouré au crayon de papier, le nom de Hourra Bucéphale, parmi les chevaux de 4 ans. En préambule, quelques lignes de Thomas Fersen finissent de nous préparer à la réception de l'œuvre :

26. *Ibid.*

En décembre 1997, Olivier Douzou m'a envoyé un livre aux pages blanches, sur la couverture duquel il avait écrit mon nom. Il s'agissait de faire un livre pour les enfants. A la même époque, Annette Doisneau me proposait de passer à Montrouge pour consulter les archives de son père. L'idée s'est mise à trotter : à Montrouge, j'ai ouvert la boîte « chevaux »...²⁷

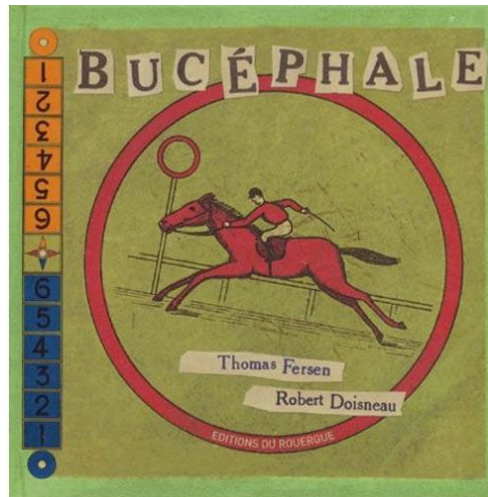


FIG. 3. Thomas Fersen et Robert Doisneau, *Bucéphale*, Rodez, Éditions du Rouergue, 1998.

Le texte de la chanson, que le lecteur retrouvera dans son intégralité en fin d'ouvrage, narre les aventures d'un parieur qui mise sur les prouesses du cheval Bucéphale. Dans le corps de l'album, la chanson est tronçonnée en strophes ou vers qui courent de page de gauche en page de gauche, en regard d'une sélection de photographies en noir et blanc, tantôt chevaux au galop, tantôt images du monde turfiste, du milieu des années 1940 aux années 1970, d'après les dates figurant à quelques centimètres des images.

La première photographie, placée au centre de la page blanche de droite, donne à voir un cheval et un jeune garçon. En regard, le texte, inscrit au centre de la page blanche, fictionnalise l'image : « Si ce maudit canasson remportait cette course, ça renflouerait ma bourse et noierait le poisson ». Ce dispositif contribue à faire du jeune garçon le narrateur du premier couplet. Le cheval, depuis la couverture, ne s'appelle plus autrement que Bucéphale. Dans les doubles pages suivantes apparaissent d'autres personnages : spectateurs, parieurs, jockey, lad. Les images sont sélectionnées afin de correspondre à un élément du couplet en placé en regard : le « melon » en regard d'un homme à chapeau melon, « je fume clope sur clope », en regard d'un maréchal-ferrant allumant une cigarette à l'aide d'un fer à cheval rougeoyant... Parfois, le lecteur ne sait pas bien où se situe le point de rencontre entre le texte et l'image. De page en page, citations extraites de la chanson et photographies collaborent pour nous faire entendre les pensées des spectateurs de la course. Si cet ouvrage donne à découvrir un pan de l'œuvre de Robert Doisneau, ses photographies, dégagées de leurs attributs artistiques que sont les titres et légendes, sont des illustrations d'un livre de littérature jeunesse.

27. Thomas Fersen et Robert Doisneau, *Bucéphale*, Rodez, Éditions du Rouergue, 1998, n. p.

Saisir l'œuvre par le récit iconotextuel

En 2017, la maison d'édition L'Élan vert publie l'ouvrage *Tic ! Tac !* dans la collection « Pont des arts ». Cette « collection de magnifiques albums pour la jeunesse proposant un concept original pour aborder l'art par la fiction²⁸ » est créée en 2008 par Hélène Kérillis et Amélie Léveillé. Au sein de son catalogue « riche d'une centaine de titres », qui « ont le pouvoir de faire entrer les lecteurs dans l'univers d'une œuvre »²⁹, *Tic ! Tac !* demeure le seul ouvrage consacré à la photographie. Il propose de découvrir l'œuvre de Robert Doisneau par une photographie iconique, *Le Cadran scolaire* (1955), prise lors d'un reportage photographique à l'école Besson et sur lequel un jeune élève bras croisés fixe une horloge accrochée au mur derrière lui. Ce choix est fondé sur l'intérêt porté conjointement par les enfants et les parents à la thématique de l'école. On lit dans le dossier pédagogique élaboré par Canopé :

La photographie *Le Cadran scolaire* de Robert Doisneau semble universelle malgré la distance historique qui la sépare du contexte de l'école d'aujourd'hui (blouse, bureau, cartable, l'absence de mixité, etc.). Cette universalité est marquée par les attitudes, le groupe classe et le maître « invisible » (si ce n'est dans le regard des élèves) et surtout par l'horloge³⁰.

Dans ce même dossier, les auteurs témoignent de l'inscription de cette photographie au patrimoine commun :

Cette photo de Robert Doisneau est célèbre. Vous souvenez-vous de votre première impression en la découvrant ?

HÉLÈNE KÉRILLIS. Une odeur d'encrier et de table cirée, comme quand j'étais à l'école primaire ! Impossible de me souvenir de la date où je l'ai découverte la première fois. Elle est en quelque sorte intemporelle et renvoie à l'enfance de chacun.

LAURENT SIMON. Je n'en ai pas de souvenir. Simplement parce qu'on a l'impression d'avoir toujours connu les images de Doisneau, un peu comme si elles nous avaient toujours tenu compagnie. Elles sont classieuses et intimes à la fois: on les admire sur les murs d'un restaurant chic comme on peut les afficher dans nos toilettes³¹.

L'ouvrage a un très grand format de 24 x 32 cm et donne la part belle à l'image. Sur la première de couverture figurent les noms des auteurs. Le texte est signé Hélène Kérillis, autrice de la collection, et les dessins Laurent Simon. Le nom de Doisneau (sans prénom) figure en haut à gauche. Comme pour chaque ouvrage de la collection, la première de couverture cite, en les dessinant, des motifs de l'œuvre photographique: une pendule et un enfant qui la fixe. On leur a adjoint l'onomatopée « Tic ! Tac ! », en grosses lettres rouges et bleues. Le texte en dessous de la photographie est une citation tirée de l'album : « Tic, tac ! Tic, tac ! Plus que trois minutes ! C'est la panique ! Bientôt le maître va ramasser les cahiers et

28. Réseau Canopé, « Pont des arts », www.reseau-canope.fr, consulté le 4 décembre 2024.

29. L'Élan vert, « Pont des arts. Des histoires pour découvrir des œuvres d'art ! », elanvert.fr, consulté le 4 décembre 2024.

30. Muriel Blasco, *Le Cadran scolaire. Robert Doisneau*, Réseau Canopé – L'Élan vert, 2017, p. 11.

31. *Ibid.*, p. 6.

comme d'habitude, Hugo n'aura pas fini son travail³² ». Cette photographie en quatrième « donne une preuve fictive de l'existence des personnages tout en servant de scène primitive de la fiction³³ », comme le remarque Jean-Pierre Montier à propos de la couverture de *Trois fermiers s'en vont au bal* de Richard Powers.

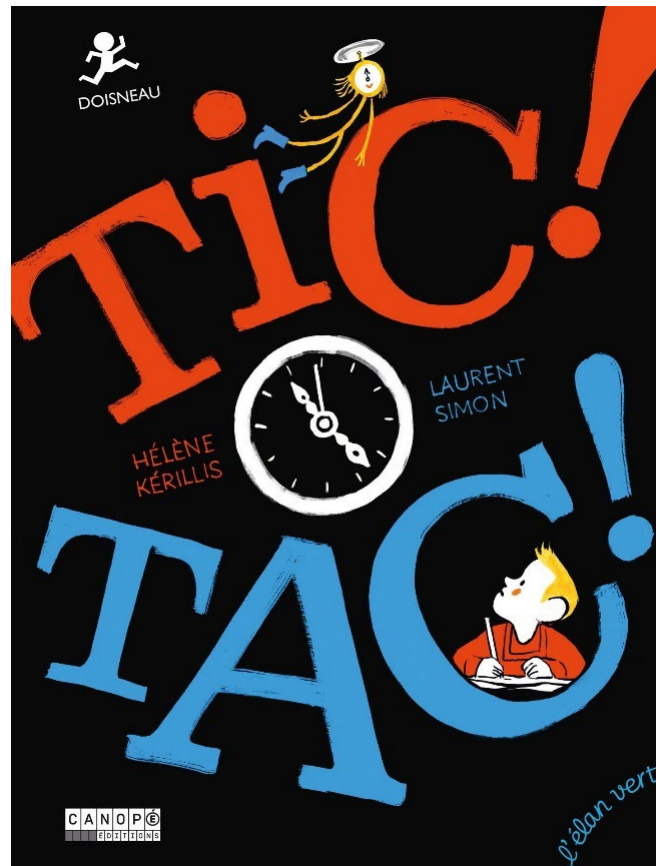


FIG. 4. Héléne Kérillis et Laurent Simon, *Tic ! Tac !*, Saint-Pierre-des-Corps, L'Élan vert, coll. « Pont des arts », 2017.

L'histoire d'Hugo se déploie sur les onze premières doubles pages de l'album, dans lesquelles texte et grandes images se mêlent pour co-construire le récit de ses aventures. Ces pages se divisent elles-mêmes en deux parties. Les premières reproduisent la photographie *Le Cadran scolaire* à la manière d'un positif photographique. Des détails sont conservés, telle l'inscription « Buffon » sur l'armoire, tandis que d'autres disparaissent : un fond blanc se substitue au décor de la photographie. Des personnages apparaissent : le maître d'école, en blouse noire, mains croisées dans le dos, surveille la classe. C'est l'école des années 1950 qui s'incarne dans ce personnage. Les doubles pages suivantes permettent au lecteur de pénétrer

32. Héléne Kérillis et Laurent Simon, *Tic ! Tac !*, Saint-Pierre-des-Corps, L'Élan vert, coll. « Pont des arts », 2017, n.p.

33. Jean-Pierre Montier, « De la photolittérature », dans Jean-Pierre Montier (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 22.

au cœur de la photographie, d'abord au plus près du personnage principal avant de revenir à un plan large englobant toute la classe, où de nouveaux personnages d'élèves en blouse grise et chaussettes hautes sont sagement assis à leurs tables. Les auteurs empruntent ici un ressort classique de la littérature et du cinéma qui permet de donner vie à des œuvres d'art.

Les personnages sont très blancs, les fonds très noirs et ces doubles pages s'apparentent soudain à des négatifs photographiques. La couleur fait ensuite son apparition, par le biais d'un personnage imaginaire, « Dernière minute », à la tête de cadran. Les doubles pages suivantes cèdent la place à une explosion de couleurs pastel. Le personnage plonge de l'autre côté du verre de l'horloge et de ses rouages. D'autres personnages imaginaires, Adagio et Presto, font leur apparition. L'ouvrage bascule du côté du merveilleux. Seul le personnage principal, Hugo, est dessiné en noir et blanc. La dernière page du récit plonge de nouveau le lecteur au cœur de la reproduction dessinée de la photographie de Doisneau, en élargissant le cadre. Apparaissent un enfant comptant sur ses doigts, un autre qui triche en recopiant une copie, tous deux des personnages que Robert Doisneau aurait pu immortaliser avec son appareil photographique. À ces onze doubles pages succède une autre reproduisant l'œuvre source. On y trouve le titre, l'auteur, la technique, l'année de prise de vue. « La situation de l'œuvre d'art à l'intérieur de l'album est donc un élément essentiel du dispositif de médiation : placée à la fin de celui-ci, l'œuvre est saisie à travers le récit iconotextuel qui en a préparé la réception³⁴ », écrit Ivanne Rialland.

L'album se termine sur une postface documentaire qui donne la part belle à l'artiste, sa vie, le courant artistique humaniste, la technique de l'argentique et le lieu où est conservée et valorisée l'œuvre de l'artiste. En page de droite, dans la rubrique « Dans la marmite des auteurs », la parole est donnée aux auteurs qui reviennent sur la conception de l'album, expliquent qu'ils ont conservé le noir et blanc de la photographie pour représenter « l'univers de Doisneau qui fait aujourd'hui partie de notre inconscient collectif, représentation tendre et nostalgique, voire un peu fantasmée, de la France de nos parents ou grands-parents³⁵ ».

L'appropriation de la photographie iconique de Robert Doisneau en passe par la réinterprétation de l'œuvre par un autre médium, l'album iconotextuel. Les auteurs conservent l'œuvre, son époque, ses personnages. Ils exploitent aussi sa narrativité intrinsèque et en particulier le détail du regard porté par l'enfant sur la pendule. Ce détail qui oriente le regard du spectateur sur la photographie de Doisneau va être à la source de la lecture particulière de cette photographie offerte au lecteur. Ce faisant, ils offrent une plongée dans l'imaginaire des personnages qui y figurent, donnent à voir son hors champ plein d'autres personnages, imaginent ce qui s'est passé avant l'heure affichée par la pendule. L'instant capté par la photographie a laissé place au temps du récit. Le temps s'écoule, ralentit, remonte avant celui de la photographie. Il est désormais 11h et non 11h20 comme sur la photographie de Doisneau.

34. Ivanne Rialland, « La novellisation comme "pont des arts" », dans Benoît Glaude et Laurent Déom (dir.), *Les Novellisations pour la jeunesse : nouvelles perspectives transmédiatiques sur le roman pour la jeunesse*, Louvain-la-Neuve, Académia – L'Harmattan, coll. « Texte-image », 2020, p. 157.

35. Kérillis et Simon, *Tic ! Tac !*, op. cit., n.p.



FIG. 5 et 6. Hélène Kérillis et Laurent Simon, *Tic! Tac!*, Saint-Pierre-des-Corps, L'Élan vert, coll. « Pont des arts », 2017.

Les personnages ne sont plus figés comme sur une photographie, ils agissent et font des bêtises. Le personnage principal a une vie imaginaire, il pense et parle. Anonyme sur la photographie, celui qu'on appelle désormais Hugo prend de l'épaisseur. Comme il est de coutume en littérature jeunesse, les auteurs vont en effet chercher à provoquer l'identification du lecteur, bien que la photographie renvoie à une époque révolue. D'abord par le choix de ce prénom familier aux enfants d'aujourd'hui, mais également par la thématique contenue dans l'intrigue et la reconnaissance d'une situation familière.



— Moi, c'est le contraire, je voudrais bien aller plus vite, mais je n'y arrive pas !
— Alors viens avec moi !
Elle prend Hugo par la main et ils s'envolent tous les deux vers la pendule de la classe.
Ils contournent le cadran et se glissent à l'intérieur.
Hugo découvre un labyrinthe de ressorts et de roues dentées qui tictaquent et tintent et sonnent.
Un **tic** en avant, un **tac** en arrière, les aiguilles n'avancent plus puisque le temps s'est arrêté.

Une couronne sur la tête, un vieil homme regarde l'embouteillage. C'est le Maître du Temps.
— Eh bien mon garçon ! Je suppose que tu viens me demander du temps, comme tout le monde ?
— Euh... C'est-à-dire... Je ne comprends pas comment ça se fait, mais je suis toujours en retard...

FIG. 7. Hélène Kérillis et Laurent Simon, *Tic ! Tac !*, Saint-Pierre-des-Corps, L'Élan vert, coll. « Pont des arts », 2017.

L'appropriation de la photographie en passe aussi par le dispositif de l'ouvrage qui invite le jeune lecteur à manipuler l'ouvrage et à déployer son imaginaire. La photographie placée après le récit des aventures d'Hugo suggère au lecteur de faire des aller-retours entre les pages et l'œuvre photographique pour confronter la fiction dessinée au réel photographié. Le lecteur s'interroge. La photographie, placée après la fiction, est-elle la fiction qui est advenue dans le réel ? Le lecteur est pris entre fiction et réalité et c'est dans cet espace d'incertitude que se déploie son imaginaire.

L'artiste en personnage d'album

Parmi les écrits sur l'art à destination de la jeunesse, d'autres éditeurs ont fait le choix de publier des biographies dans lesquelles l'artiste s'incarne en personnage. Marie Barras écrit :

Souvent romancée et caricaturée, la figure de l'artiste est pleine de potentialités pour la littérature jeunesse. Tantôt débordé-e par son art et son besoin impérieux de créer, tantôt en décalage profond avec la société, l'artiste fascine. Il/elle devient une porte d'entrée vers une époque où le/la lecteur-trice se retrouve projeté-e, ou alors un personnage passionné puisant son énergie dans les couleurs de sa palette³⁶.

Bien connue des jeunes lecteurs et des enseignants, la collection « Mes docs art » a permis aux plus jeunes de découvrir l'œuvre de peintres ou de courants artistiques. Elle s'autorise aussi quelques incursions vers d'autres arts, comme le cinéma ou la sculpture. *Robert Doisneau* est le premier ouvrage de la collection consacré à un photographe.

L'ouvrage, destiné aux enfants dès 5 ans, fait collaborer images dessinées, textes et photographies. Clémence Simon, qui signe le texte, est une habituée de la collection. L'illustratrice Juliette Boutant collabore pour la première fois avec la maison Milan. Le photographe est représenté en couverture, par une image dessinée (fig. 8). Son visage est caché derrière l'appareil photographique, dont l'objectif accueille une scène, sans doute prélude à la photographie iconique *Le Baiser de l'hôtel de ville*, dont on identifie le couple d'amoureux, la terrasse de café et la mairie de Paris. Les mains de l'artiste opèrent la mise au point. Son œil bleu est visible sous le sourcil broussailleux. Il arbore une casquette comme sur la couverture de son autobiographie³⁷. Le nom de Robert Doisneau est inscrit en haut de la couverture. Les autrices ont donc sélectionné pour la couverture des motifs qui rendent l'artiste facilement identifiable.

Au sein de l'ouvrage, les treize photographies sont légendées, installées sur la belle page et accompagnées d'une jeune mascotte incollable sur la vie de l'artiste. Elles sont sélectionnées pour couvrir plusieurs thèmes représentatifs de l'œuvre et sont susceptibles de faire sourire ou interroger les enfants : *La Pause* (1938), *Sur la Dordogne* (1939), ou encore *Le Cheval tombé* (1942). Les autrices ont également choisi certaines photographies iconiques tels que *Les pains de Picasso* (1952), *Le Baiser de l'hôtel de ville* (1950), *Le Cadran scolaire* (1956) ou *Le Pigeon indiscret* (1964). La photographie couleur est aussi présente avec les *Bigoudis du peintre* (1960). Les dessins donnent à voir les lieux de la vie de l'artiste et les portraits des personnes rencontrées. Annette Doisneau et Francine Deroudille, de l'Atelier Doisneau, ont parfois été sollicitées pour fournir les photographies de famille afin que le dessin soit fidèle à la réalité.

36. Marie Barras, « Quand les artistes deviennent personnages d'albums jeunesse... », *Ricochet*, www.ricochet-jeunes.org, 13 juillet 2018.

37. Robert Doisneau, *À l'imparfait de l'objectif, souvenirs et portraits*, Paris, Belfond, 1989.

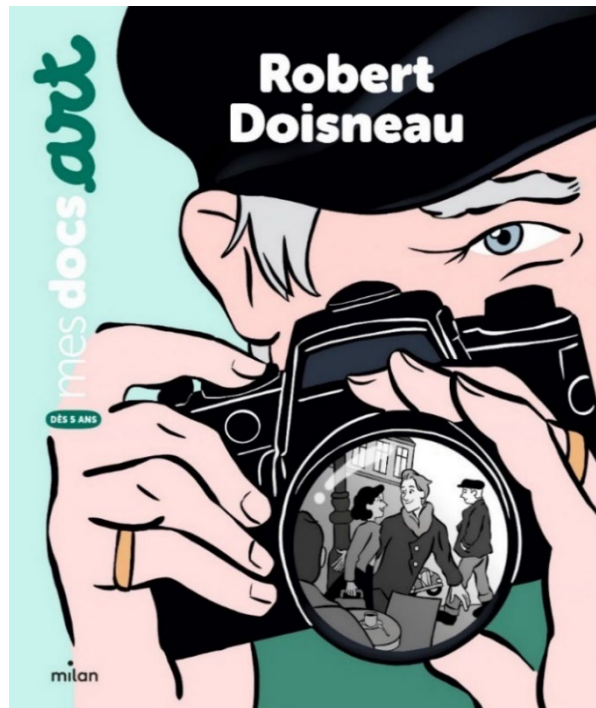


FIG. 8. Clémence Simon et Juliette Boutant, *Robert Doisneau*, Toulouse, Milan, coll. « Mes docs art », 2024.

Comme pour tous les ouvrages de la collection « Mes docs art » consacrés à un artiste, le lecteur découvre la vie du photographe par épisodes chronologiques datés. Dans « Il était une fois Robert Doisneau », le jeune lecteur apprend qu'avant d'être célèbre, l'artiste a partagé aussi les joies et soucis de l'enfance. Le recours à un personnage enfantin permet une nouvelle fois l'identification et la mise en place d'un lien de connivence, renforcé par l'empathie que le lecteur va ressentir en apprenant le décès de la maman du jeune Robert. L'autre possibilité d'identification se trouve incarnée par la mascotte Louison, une fillette de l'âge du lecteur, qui le guide dans sa compréhension de l'œuvre. Au-dessus de la photographie *Le Cadran scolaire*, elle dit ainsi : « Les élèves, les bras croisés, sont attentifs à la leçon. Tous, sauf un ! Il jette un regard impatient à la pendule située au-dessus de lui. Le cadran tout en haut semble alors symboliser l'attente, interminable, avant la fin de la classe³⁸ ».

Suivent ensuite les « premiers pas », les « rencontres », les « premiers reportages », « à l'usine », « photographe indépendant », « la guerre », « la banlieue », « à la mode », « les amoureux de Paris », « les voyages », autant de chapitres consacrés aux grands thèmes d'une œuvre. Ce faisant, le jeune lecteur croise d'autres noms célèbres et issus du monde de l'art : les photographes Lucien Chaffard et André Vigneau, l'écrivain Blaise Cendrars, le couturier Christian Dior et le peintre Pablo Picasso (fig. 9). Le texte accueille de nombreux mots issus du champ lexical de la photographie (« folding », « Rolleiflex », « lumière », « composer », « laboratoire », « développer ») et la visée didactique et pédagogique est évidente (fig. 10).

38. Clémence Simon et Juliette Boutant, *Robert Doisneau*, Toulouse, Milan, coll. « Mes docs art », 2024, p. 27.

1952

tirer le portrait

Robert est un **portraitiste** de talent. Il s'intéresse aux gens, **célèbres** ou **anonymes**, et à ce qui les rend **uniques**. Son secret ? Savoir gagner la **confiance** de ses modèles.



En 1952, il est envoyé en reportage chez le peintre **Picasso**. Les deux hommes se connaissent : Robert l'a déjà photographié avant la guerre. Picasso s'assoit à table pour déjeuner. La **scène** pourrait sembler banale, s'il n'y avait pas ces pains ressemblant à des mains !

24



Les Pains de Picasso, Vallauris, 1952

Picasso semble avoir les mains de Mickey. Robert s'est amusé avec ce qu'il y avait sur la table de cuisine de son modèle : des gros pains à la forme originale.



25

FIG. 9. Clémence Simon et Juliette Boutant, *Robert Doisneau*, Toulouse, Milan, coll. « Mes docs art », 2024, p. 24-25. Copyright Atelier Doisneau.

1939

photographe indépendant !

À cause de retards et d'absences répétés, Robert finit par être **renvoyé** de chez Renault. Plus question de travailler pour un patron : il devient photographe **indépendant**. Dans son appartement, il installe un laboratoire pour **développer** ses clichés.



Robert reçoit sa toute **première commande officielle** de la part d'une grande agence photo : un reportage sur la descente de la Dordogne en canoë.

14

Ce travail permet à Robert de photographier les premiers vacanciers. Une loi autorise désormais tous les travailleurs à prendre des congés. Ils découvrent les joies de la mer et de la montagne.



Sur la Dordogne, 1939

15

FIG. 10. Clémence Simon et Juliette Boutant, *Robert Doisneau*, Toulouse, Milan, coll. « Mes docs art », 2024, p. 14-15. Copyright Atelier Doisneau.

Robert Doisneau est représenté dans le livre en enfant triste au chevet de sa maman, en balade autour de la ville dont il aime dessiner les paysages et en jeune homme à l'écoute de ses mentors. On le découvre appareil à soufflet en main ou l'œil dans le viseur du Rolleiflex, dans son laboratoire lors des séances de développement, passeur de faux papiers, dans une soirée mondaine et dans son atelier. Il est présent pratiquement sur chaque page, appareil à la main, et quand il n'est pas dessiné, l'image d'une salle d'expositions de ses photographies ou une carte de France indiquant les lieux de ses archives ou d'une galerie d'exposition le représente d'une façon métonymique. Si l'on s'étonne de ne pas rencontrer d'autoportrait de l'artiste, Anne Vila explique qu'il s'agissait de donner à voir une production de l'artiste tournée vers les autres et que cela correspond bien à son caractère. Le texte met également en avant ses liens avec le monde de l'écrit, narrant le récit de sa première publication dans un journal, la collaboration photolittéraire avec Cendrars qui lui suggère de publier *La Banlieue de Paris* et sa collaboration avec *Vogue*, *Life* ou des magazines engagés.

Comme dans l'album *Tic! Tac!*, le dessin et le texte vont fictionnaliser la photographie, donner à voir son hors-champ. En regard de la photographie *Le Cadran scolaire*, on peut lire « Ainsi Robert se rend à l'école Buffon, dans le 5^e arrondissement de Paris pour photographier le quotidien des élèves³⁹ ». Un dessin montre Robert Doisneau assis au milieu des élèves. On reconnaît le décor du fond de la classe, l'armoire et le jeune garçon qui observait la pendule. Ainsi, l'artiste devient une figure familière. Les dernières pages de l'ouvrage rappellent combien l'œuvre de l'artiste a fait l'objet de livres, de films, d'expositions et que ses photographies narratives et poétiques ont su séduire bien des spectateurs à travers le temps. Elles mentionnent aussi les filles de Robert Doisneau, Annette et Francine, et la valorisation de l'œuvre du photographe par l'Atelier Doisneau. Le livre devient ici un espace de médiation, dans lequel l'œuvre d'un photographe s'incarne, se vit en compagnie d'un artiste devenu personnage.

Conclusion

La photographie patrimoniale et ses maîtres ont été et sont encore peu l'objet de l'attention des éditeurs pour la jeunesse. Toutefois, quelques ouvrages démontrent la possibilité de médiation du patrimoine photographique. Sans avoir besoin de sortir de chez lui, le jeune lecteur peut poser ses pas dans les traces des grands photographes en tournant les pages d'un livre. À travers les albums, qu'il s'agisse de compilations, de monographies, de biographies ou de docu-fictions, il fait leur connaissance pour mieux les redécouvrir « en vrai », lors des expositions.

L'analyse des ouvrages consacrés à l'œuvre du photographe Robert Doisneau a permis de mettre en lumière différents usages de la photographie. Dans un album consacré à un poète, la photographie est illustration des poèmes et figuration de l'écrivain. Installée dans l'espace d'une double page, elle peut venir tisser des liens avec le texte qui lui fait face, collaborer avec lui pour figurer les personnages du récit, parfois par l'ajout de graphismes ou

39. *Ibid.*

de collages, qui constituent autant de points facilitateurs d'interactions. Installée sur le seuil d'un ouvrage, elle peut servir de point de départ à une narration qui permet de mieux y revenir et de se l'approprier. Dans une biographie, elle vient ponctuer le récit chronologique et sert d'embrayeuse de narration et d'illustration qui viendront à leur tour la fictionnaliser pour faciliter la médiation. Ce faisant, la littérature de jeunesse apparaît comme un laboratoire où s'inventent de nouvelles façons de s'approprier le patrimoine photographique et contribue à former le public de demain.

Bibliographie

Sources primaires

- BAURET Gabriel et SOLOTAREFF Grégoire, *Album*, Paris, L'École des loisirs, 1995.
- BOURCIER Noël, *Photo, les contraires*, Paris, Seuil, 2005.
- COLLECTIF, *Petits instants*, Paris, Gallimard, coll. « L'art pour les tout-petits », 2004.
- COMBET Nadine, *Feuilles et feuillages*, avec la collaboration de Max-Henri de Larminat, Paris, Atelier des enfants, Centre Georges Pompidou, coll. « Révélateur », 1991.
- DAFFRON Carolyn, *Margareth Bourke-White: Photographer*, New York, Chelsea House, 1988.
- DERLON Pierre, DOISNEAU Robert et SAGE James, *L'Enfant et la colombe*, Paris, Éditions du Chêne, 1978.
- DONGUÈS Jean et DOISNEAU Robert, *Gosses de Paris*, Paris, Jeheber, 1956.
- DOISNEAU Robert, *À l'imparfait de l'objectif, souvenirs et portraits*, Paris, Belfond, 1989.
- 1, 2, 3, 4, 5 : *Compter en s'amusant*, Lausanne, Clairefontaine, 1955.
- DOISNEAU Robert et CAVANNA François, *Les Doigts pleins d'encre*, Paris, Hoëbeke, 1989.
- DOISNEAU Robert et HALÉVY Dominique, *Marius le forestier*, Paris, Nathan, « Les hommes travaillent », 1964.
- DOISNEAU Robert et MANCEAUX Michèle, *Catherine la danseuse*, Paris, Nathan, coll. « Les femmes travaillent », 1966.
- FERSEN Thomas et DOISNEAU Robert, *Bucéphale*, Rodez, Éditions du Rouergue, 1998.
- GUYON Thibaud, *La Toute Première Photo et l'inventeur de la photographie, Nicéphore Niepce*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Archimède », 2014.
- KÉRILLIS Hélène et SIMON Laurent, *Tic ! Tac !*, Saint-Pierre-des-Corps, L'Élan vert, coll. « Pont des arts », 2017.
- LARTIGUE Jacques-Henri, *Mon livre de photographie*, Paris, Éditions du chat perché - Flammarion, 1977.
- LE FÈVRE-STASSART Isabelle, *Dans la ville*, Paris, Palette, coll. « La vie en images », 2005.
- Nous, les enfants*, Paris, Palette, coll. « La vie en images », 2005.
- LIFTON Betty Jean et HOSOE Eikoh, *Taka Chan et moi : le voyage d'un chien au Japon*, trad. Julie Paquereau, Nantes, MeMo, 2023.
- MONTANA TURNER Robyn, *Dorothea Lange*, Boston, Little Brown & Co, 1994.
- MANNAERT Wauter et RADIGUÈS Max de, *Weegee Serial Photographer*, Paris, Sarbacane, 2016.
- PLÉCY Albert, *A B C D*, Paris, Éditions photographiques de la Jeune Parque, coll. « Tout en images », 1952.
- PRÉVERT Jacques, DOISNEAU Robert et NATALI, *Le Prévert*, Paris, Mango jeunesse, coll. « Il suffit de passer le pont », 1997.
- RIBOUD Marc et CHAINE Catherine, *I comme image*, Paris, Gallimard jeunesse, 2010.
1. 2.. 3... *image*, Paris, Gallimard jeunesse, 2010.
- SILLS Leslie, *In Real Life: Six Women Photographers*, New York, Holiday House, 2000.
- SIMON Clémence et BOUTANT Juliette, *Robert Doisneau*, Toulouse, Milan, coll. « Mes docs art », 2024.
- TRETIKOV Serge et RODTCHENKO Alexandre, *Animaux à mimer*, trad. Valérie Rouzeau, Nantes, MeMo, coll. « La collection des Trois Ourses », 2010.

YLLA, *Deux petits ours*, Nantes, MeMo, 2018.

CARTIER-BRESSON Henri, HOUBLON Marie et STATHIS Nikos, *Juste à temps ! Henri Cartier-Bresson*, Paris, Autrement, coll. « Mon cahier de mots-mon cahier de photos », 2009.

Sources secondaires

ANONYME, « Entretien avec Sophie CURTIL », *La Revue des livres pour enfants*, n° 246, « L'Art, le livre et les enfants », 2009, p. 111-116. Disponible sur cnlj.bnf.fr

BARRAS Marie, « Quand les artistes deviennent personnages d'albums jeunesse... », *Ricochet*, www.ricochet-jeunes.org, 13 juillet 2018.

BLANC-MARIANNE Guillaume, « Enfants d'images : photographie, enfance et universalisme dans les années 1950 en France », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 15, n° 1, « 1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant », dir. Laurence Le Guen, Virginie Meyer et Hélène Valotteau, 2024, p. 1-28. doi.org/10.7202/1113722ar

BLASCO Muriel, *Le Cadran scolaire. Robert Doisneau*, Réseau Canopé – L'Élan vert, 2017. Disponible sur cdn.reseau-canope.fr

BOUTEVIN Christine et RICHARD-PRINCIPALLI Patricia, *Dictionnaire de la littérature de jeunesse. À l'usage des professeurs des écoles*, Paris, Vuibert, 2009.

CURTIL Sophie, « L'art en jeu, un parcours original d'éducation artistique des livres : un tête à tête avec des œuvres », *La Revue des livres pour enfants*, n° 155-156, « Des livres d'art pour enfants », 1994, p. 68-81. Disponible sur cnlj.bnf.fr

DEFOURNY Michel, *Flash sur les livres de photographies pour enfants, des années 1920 à nos jours*, Clamart, Bibliothèque de la Joie par les livres, 2001.

HAMAIDE Éléonore, « Les imagiers photographiques : miroir du monde ou monde à part ? », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 15, n° 1, « 1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant », dir. Laurence Le Guen, Virginie Meyer et Hélène Valotteau, 2024, p. 1-26. doi.org/10.7202/1113719ar

LE GUEN Laurence, *Littérature jeunesse et photographie, mise à jour et étude analytique d'un corpus éditorial européen et américain, des années 1860 à aujourd'hui*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2019.
« PHOTO, les contraires. Noël Bourcier est notre invité », *Miniphlit*, miniphlit.hypotheses.org, 26 avril 2021. doi.org/10.58079/rgfj

Cent cinquante ans de photolittérature pour enfants, Nantes, MeMo, 2022.

LORTIC Élisabeth, « À propos d'un album de photographies. Entretien avec Gabriel Bauret et Grégoire Solotareff », *La Revue des livres pour enfants*, n° 168-169, 1996, p. 75-80. Disponible sur cnlj.bnf.fr

MIRA PONS Michèle, « Trois éditeurs de livres d'art pour la jeunesse », *La Revue des livres pour enfants*, n° 246, « L'Art, le livre et les enfants », 2009, p. 119-124. Disponible sur cnlj.bnf.fr

MONTIER Jean-Pierre, « De la photolittérature », dans Jean-Pierre Montier (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 11-16.

MONTPETIT Raymond, « Médiation », dans André Desvallées et François Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 237-239.

RAISON Claude, « Doisneau photographe », *Okapi*, 31 juillet 1985.

RIALLAND Ivanne, « La novellisation comme "pont des arts" », dans Benoît Glaude et Laurent Déom (dir.), *Les Novellisations pour la jeunesse : nouvelles perspectives transmédiatiques sur le roman pour la jeunesse*, Louvain-la-Neuve, Académia – L'Harmattan, coll. « Texte-image », 2020, p. 157-177. hal.science/hal-03810327v1

« Le patrimoine photographique dans le livre pour enfants. L'exemple de la collection "Révélateur" », *Mémoires du Livre / Studies in Book Culture*, vol. 15, n° 1, « 1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant », dir. Laurence Le Guen, Virginie Meyer et Hélène Valotteau, 2024, p. 1-26. doi.org/10.7202/1113718ar

SAGNES Sylvie, « Musées pour enfants ou l'enfance d'un certain sens du patrimoine », *In Situ. Au regard des sciences sociales*, n° 3, « Enfants et patrimoine », dir. Sylvie Sagnes et Thierry Wendling, 2022. doi.org/10.4000/insituarss.158

La littérature au service de la RMN – Grand Palais :

La collection éditoriale « Cartels »

CHIARA ZAMPIERI, Vrije Universiteit Brussel / KU Leuven

Résumé

Parue entre 2017 et 2018 aux Éditions Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, la collection éditoriale « Cartels » se compose de cinq récits de fiction, chacun consacré à un artiste de renom. Issus d'une commande orchestrée par Alina Gurdiel, directrice de l'agence de communication parisienne Alina Gurdiel et Associés, et la RMN – Grand Palais (aujourd'hui GrandPalaisRmn), ces volumes ont été réalisés pour accompagner et publiciser les expositions temporaires hébergées entre 2017 et 2019 au Grand Palais et au Musée du Luxembourg. Dans le discours d'escorte à son sujet, la collection « Cartels » est systématiquement présentée comme un objet culturel hybride situé à la croisée de deux formats éditoriaux – le catalogue de musée et l'œuvre littéraire – mais aussi à l'intersection de deux champs sociaux – le muséal et le littéraire. La collection « Cartels » sera ici étudiée en adoptant une perspective l'envisageant à la fois comme un ensemble d'œuvres littéraires et comme un produit de marketing et *branding* culturel conçu dès le départ pour être mis au service de l'institution commanditaire. Après avoir brièvement présenté la collection dans son ensemble, cette étude se focalisera sur le récit de Philippe Forest, *Rien que Rubens* (2017), édité à l'occasion de l'exposition « Rubens. Portraits princiers » au Musée du Luxembourg.

Au carrefour de la littérature et des musées¹

Depuis les années 2000 et en conjonction avec l'essor, d'une part, de la littérature hors du livre² et, d'autre part, du mouvement de la Nouvelle Muséologie³, l'on assiste à une progressive montée en puissance du *storytelling* dans le monde de l'art, notamment au sein des musées⁴. Animées par une nécessité de plus en plus pressante de se conformer à une vision renouvelée de leur rôle⁵, les institutions muséales du monde entier s'engagent aujourd'hui à rompre avec l'image traditionnelle du musée comme simple lieu de collection et d'exposition véhiculant une vision du monde et du savoir à la fois autoritaire et monolithique. L'ambition des musées contemporains consiste désormais à se positionner comme des lieux dynamiques

-
1. Cette étude s'inscrit au sein du projet « Muséo-littérature : les musées et la commande aux écrivains contemporains », conduit dans le cadre des travaux des RIMELL (voir www.litteraturesmodesdemploi.org).
 2. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, « Introduction », *Littérature*, n° 160, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », 2010, p. 3-13.
 3. Sur la Nouvelle Muséologie voir, entre autres, Bruno Brulon Soares, « L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie », *ICOFOM Study Series*, n° 43a, 2015, p. 57-72 ; Peter Vergo (dir.), *The New Museology*, Londres, Reaktion Books, 1989.
 4. Magali Nachtergaele, *Quelles histoires s'écrivent dans les musées ? Récits, contre-récits et fabrique des imaginaires*, Paris, MkF éditions, 2023, p. 22.
 5. Sur les rôles et missions des musées contemporains voir la dernière définition de musée, datée du 24 août 2022, disponible sur le site de l'International Council of Museums (icom.museum, consulté le 8 juillet 2024).

d'échange et de dialogue en mesure d'offrir à leurs visiteurs des perspectives sur le patrimoine à la fois originales, novatrices et surtout adaptées à leurs besoins et sensibilités⁶.

En 2000, lorsque ce changement de paradigme était encore en train de se faire, la muséologue britannique Eilean Hooper-Greenhill notait déjà que

[t]he idea of the museum is changing; it is being transformed and re-imagined. [...] The biggest challenge facing museums at the present time is the reconceptualization of the museum/audience relationship. After almost a century of rather remote relationships between museums and the public, museums today are seeking ways to embrace their visitors more closely⁷.

Depuis le début des années 2000, la nature du rapport entre les institutions muséales et leurs visiteurs a profondément évolué, notamment en ce qui concerne la prise en compte de la diversité des publics⁸. Cette tendance est toutefois indissociable d'une autre transformation majeure survenue dans le secteur muséal, à savoir l'inscription de différentes institutions dans un environnement de plus en plus concurrentiel au sein duquel, pour s'imposer et se démarquer des autres acteurs, il est essentiel de parvenir à attirer mais surtout à renouveler constamment l'intérêt des visiteurs. Pris dans ce climat de compétition pour capter l'attention des publics tout en affirmant leur supériorité face à la concurrence, les musées et, plus globalement, les institutions actives dans l'industrie culturelle, se sont vues obligées de commencer à opérer comme de puissants dispositifs communicationnels⁹ dont chaque pratique contribue, de façon plus ou moins explicite, à renforcer l'image globale que l'institution souhaite projeter¹⁰. La nécessité de se conformer à cette nouvelle reconfiguration du champ a conduit de nombreux musées à repenser leur rôle de médiateurs et à exploiter plus largement les opportunités offertes par certaines stratégies de communication ou de marketing culturel telles que le *storytelling* ou le *branding*¹¹.

Comme Mara Cerquetti le précise, cette reconfiguration du champ muséal a également conduit les musées à se présenter de plus en plus comme des « *experience centres*¹² » où, pour le visiteur ou la visiteuse, il ne s'agit pas tant d'observer passivement le patrimoine exposé, mais de le vivre activement et de le ressentir intimement. Pour les institutions, il s'agit alors de proposer des parcours-récits qui permettent aux publics d'explorer l'espace expositif de manière alternative. Pour le dire autrement, il s'agit pour les musées de « mettre en scène, comme dans une métalepse grandeur nature, l'entrée du spectateur dans un autre monde, celui de la fiction¹³ ». Cet objectif a été atteint notamment grâce au développement

6. Louise J. Ravelli, *Museum Texts: Communication Framework*, Oxford, Routledge, 2006, p. 2.

7. Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londres, Routledge, 2000, p. 1.

8. Ravelli, *Museum Texts*, *op. cit.*, p. 2.

9. Paulette M. McMagnus, *Archaeological Displays and the Public: Museology and Interpretation*, Oxford, Routledge, 2000, p. 98.

10. Ravelli, *Museum Texts*, *op. cit.*, p. 136.

11. Nachtergaeel, *Quelles histoires s'écrivent dans les musées ?*, *op. cit.*, p. 53-57.

12. Mara Cerquetti, « Strategie di branding del cultural heritage nella prospettiva esperienziale », *Sinergie*, n° 82, 2010, p. 125.

13. Nachtergaeel, *Quelles histoires s'écrivent dans les musées ?*, *op. cit.*, p. 58.

de technologies de plus en plus sophistiquées qui, au cours des dernières décennies, ont conduit à la mise en œuvre d'expositions immersives et interactives permettant au public de littéralement plonger dans les Grottes de Lascaux¹⁴ ou de s'immerger dans les univers colorés et multiformes de Vincent van Gogh, Frida Kahlo ou Gustav Klimt¹⁵, pour ne citer que quelques expositions *blockbusters* des dernières années.

La littérature a elle aussi joué un rôle non négligeable dans ce changement d'orientation des musées, notamment à travers la mise en place d'initiatives telles que les résidences d'auteurs, la sollicitation d'écrivains-commissaires ou encore la commande d'œuvres littéraires inspirées par le patrimoine conservé¹⁶. Aux yeux des institutions concernées, ces stratégies de nature littéraire revêtent une double valeur : d'une part, elles participent à façonner l'image globale de l'institution qui peut ainsi se positionner comme un foyer de création contemporaine ; d'autre part, elles donnent lieu à des formes de médiation créatives, artistiques et parfois inattendues qui, tout en étant alternatives, ne perdent nullement en qualité, bien au contraire. Dans cette optique, l'écrivain est considéré comme le médiateur par excellence : il est « le plus à même de faire aimer l'art, de sensibiliser à la beauté où qu'elle soit, et d'ouvrir les esprits aux innovations de l'art contemporain¹⁷ ». Les mêmes valeurs et potentialités sont reconnues également au discours qu'il porte, le discours littéraire en l'occurrence, qui apparaît lui aussi comme un excellent contrepoinçt au discours historico-savant tenu par les textes de musée, notamment par les audioguides, les brochures de salle, les panneaux explicatifs ou les cartels¹⁸. Aussi exhaustifs, précis et détaillés qu'ils soient, ces textes de musée ne sont cependant pas à l'abri du risque d'apparaître comme défailants, banals, superficiels ou ennuyeux et d'étouffer ainsi aux yeux du public la complexité et la profondeur de l'œuvre d'art qu'ils évoquent¹⁹. C'est précisément en raison de la valeur esthétique et du rayonnement lui étant traditionnellement attribués que le discours littéraire apparaît volontiers au sein des équipes des musées comme un ressort de médiation prisé. Comparé à d'autres discours, le

14. Voir, par exemple, l'exposition « Arts et Préhistoire » au Musée de l'Homme, Paris, 16 novembre 2022 – 22 mai 2023.

15. Voir « Van Gogh : The Immersive Experience », vangoghexpo.com ; « Immersive Frida Kahlo », immersive-frida.com, « Klimt : The Immersive Experience », klimtexpo.com ; sites web consultés le 8 octobre 2024.

16. Sur les résidences d'auteurs, voir Carole Bisénius-Penin, *La Résidence d'auteurs. Littérature, territorialité et médiations culturelles*, Paris, Classiques Garnier, 2023. Sur les écrivains-commissaires, voir David Martens, « "Ouvrir une boîte comme on ouvre la bouche". L'écrivain-commissaire dans les cartes blanches de l'IMEC », *Littérature*, n° 203, 2021, p. 118-136 ; David Martens, « Un écrivain dans les couloirs du Louvre », *Recherches & Travaux*, n° 100, 2022. Sur les commandes littéraires en milieu muséal, voir Magali Nachtergael, « Fictions d'œuvres », *CONTEXTES*, n° 29, 2020 ; Chiara Zampieri, « Commissioned Museum-Literature », dans Rita Baleiro, Giovanni Capecchi et Jordi Arcos-Pumarola (dir.), *E-Dictionary of Literary Tourism*, Pérouse, Università per Stranieri di Perugia, 2023 ; Chiara Zampieri, « Muséo-littératures. Les musées et la commande aux écrivains », *La Lettre de l'OCIM*, n° 207, 2023, p. 18-24.

17. Catherine Mayaux, « Introduction », dans Catherine Mayaux (dir.), *Quand les écrivains font leur musée...*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 10.

18. Sur ce sujet voir Chiara Zampieri, « Le Regard souverain : plans-reliefs à l'épreuve de l'écriture », *La Lettre de l'OCIM*, n°207, 2023, p. 25-29 ; Chiara Zampieri, « Victor Hugo : de figure patrimoniale à source de création contemporaine. Les commandes littéraires à la MVH en collaboration avec la MEL », *Histoires littéraires*, n° 98, 2024, p. 97-119.

19. Ravelli, *Museum Texts*, op. cit., p. 4.

discours littéraire a en effet l'avantage de savoir faire converger dans un même geste énonciatif le subjectif et l'objectif, l'émotion et l'information, l'imagination et le savoir, catalysant de ce fait le ressenti et l'attention d'un public aussi large et divers que possible. En d'autres termes, dans le contexte muséal – et tout particulièrement dans les musées d'art –, le discours littéraire est envisagé avant tout comme une forme de création venant s'ajouter à la création artistique à laquelle il se réfère, renforçant de ce fait son rayonnement et son capital symbolique de départ.

C'est au cœur de ce contexte hautement concurrentiel et de nature artistique, certes, mais aussi économique et marchande, que des opérateurs culturels tels que l'EPIC (Établissement Public à caractère Industriel et Commercial) RMN – Grand Palais (aujourd'hui GrandPalaisRmn²⁰) trouvent un terrain particulièrement favorable à leurs activités. Chargée de « favoriser la rencontre du plus grand nombre avec l'art²¹ » par le truchement de grandes expositions temporaires, tout en « monétis[ant] par différents canaux la reproduction de l'œuvre d'art afin d'assurer ses missions pour le compte de l'État²² », la RMN – Grand Palais illustre parfaitement les enjeux et les tensions à l'œuvre dans l'industrie culturelle d'aujourd'hui. Polyvalente et multifonctionnelle, la RMN – Grand Palais organise ses propres expositions (pas moins de quinze par an !) tout en offrant une ample palette de services, tous destinés à la réussite de la double mission – culturelle et marchande – qui anime l'institution depuis sa création²³. Ainsi, pour chacune de ses expositions, la RMN – Grand Palais assure « accueil des publics, médiation, conférences d'histoire de l'art, édition, gestion de boutiques de musées et édition de produits culturels, ateliers d'art, agence photographique, acquisitions d'œuvres d'art pour les collections nationales, ingénierie culturelle, innovation numérique...²⁴ »

Spécialisée dans la médiation autant que dans la promotion et la publicisation de l'art qu'elle expose, la RMN – Grand Palais a elle aussi pu tirer parti des possibilités créatives, communicationnelles et promotionnelles offertes par la littérature et par son capital de prestige. La collection éditoriale « Cartels », parue entre 2017 et 2018 aux Éditions RMN – Grand Palais pour accompagner et promouvoir les expositions temporaires organisée à la même époque par la RMN – Grand Palais au Grand Palais et au Musée du Luxembourg, en est un exemple marquant. Par l'étude de cette collection éditoriale en tant que produit créatif et original et, en même temps, de *storytelling* et *branding* ciblé, il s'agira de mieux comprendre quelles sont les attentes et les enjeux sous-tendant cette commande de la part de la RMN – Grand Palais. L'analyse du récit *Rien que Rubens* (2017) de Philippe Forest permettra d'explorer de près les

20. Nous signalons que l'institution a changé de nom en janvier 2024. Dans le reste de l'article nous utiliserons l'ancien nom « RMN – Grand Palais » puisque c'est avec ce nom que la collection « Cartels » a été lancée. Pour une histoire complète de l'institution voir Sébastien Appiotti, *Photographiez, participez ! Cadrage du regard et pratiques photographiques du public au fil des mutations du Grand Palais*, Thèse de doctorat, Université Paris 8 Vincennes – Saint Denis, 2020, notamment p. 119-180.

21. GrandPalais, « Qui sommes-nous ? », www.grandpalais.fr, consulté le 21 octobre 2024.

22. Appiotti, *Photographiez, participez !*, op. cit., p. 143.

23. *Ibid.*, p. 141-150.

24. GrandPalais, « Qui sommes-nous ? », art. cit.

tensions à l'œuvre entre littérature et peinture, notamment quels effets le discours littéraire peut avoir sur la perception d'un tableau, mais aussi quels effets la confrontation avec l'art pictural peut avoir sur la création littéraire. Enfin, cette analyse permettra également de déterminer si et, le cas échéant, dans quelle mesure, la littérature parvient à conserver son autonomie face aux attentes et objectifs promotionnels et marchands du commanditaire.

La collection « Cartels » ou la littérature au service de la RMN – Grand Palais

D'après le muséologue André Gob « [l]e musée conserve, le musée expose, le musée étudie²⁵ ». Cependant, de nos jours ces trois fonctions ne prennent tout leur sens que si l'institution s'intègre efficacement dans la société qui l'entoure par le biais d'une quatrième fonction : « l'animation ». Cette dernière fonction, toujours selon André Gob, est celle qui permet au visiteur ou à la visiteuse de tirer « un profit maximum de sa venue, en termes de plaisir, de découvertes, d'acquisition de connaissances, de construction de soi (*Bildung*), de culture²⁶ ». Pour le dire autrement, le patrimoine conservé, exposé et étudié par les musées risque de demeurer muet ou inaccessible s'il n'est pas efficacement « animé ». Dans cette optique, l'exposition à elle seule semble ne plus suffire et doit de plus en plus s'accompagner d'activités interactives, de catalogues et supports dynamiques et inclusifs ou encore de gadgets et souvenirs captivants censés animer, prolonger, mais surtout publiciser l'expérience de la visite. L'une des solutions trouvées par la RMN – Grand Palais pour animer davantage ses expositions temporaires a été celle de collaborer avec l'agence de communication parisienne Alina Gurdiel et Associés afin de « propose[r] pour la première fois de son histoire éditoriale une collection de littérature, Cartels²⁷ ».

Lancée par Alina Gurdiel, directrice de l'agence de communication homonyme ainsi que de la célèbre collection éditoriale « Ma Nuit au musée » (Stock)²⁸, la collection « Cartels » se compose de cinq récits de fiction dont chacun a été réalisé sur commande par un « écrivain reconnu²⁹ » et est consacré à un « peintre majeur » ayant fait l'objet d'une exposition organisée par la RMN – Grand Palais. Ainsi, à l'occasion de l'exposition « Rubens. Portraits premiers » au Musée du Luxembourg (2017-2018), Philippe Forest rédige *Rien que Rubens* (2017), un récit dans lequel l'auteur explore la vie et les œuvres du peintre baroque à l'aune de ses deuils personnels. Lors de l'exposition « Gauguin l'alchimiste » (Grand Palais, 2017-2018), Zoé Valdès se plonge dans l'univers tahitien de Paul Gauguin pour écrire *Et la terre de leur corps* (2017), un récit dans lequel l'autrice cubaine imagine les derniers jours d'un Gauguin désormais seul, malade et plein de regrets. L'an suivant, c'est au tour de Mathias Énard de faire revivre, dans son récit *Désir pour désir* (2018), la ville d'Antonio Vivaldi et du Canaletto qui fait

25. André Gob, *Le Musée, une institution dépassée ?*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 20.

26. *Ibid.*

27. GrandPalais, « Cartels, nouvelle collection de littérature », www.grandpalais.fr, consulté le 8 juillet 2024.

28. Cette collection voit le jour au moment même où la collection « Cartels » s'interrompt. Voir Chiara Zampieri et David Martens, « Un noctambulisme de commande. De la carte blanche au marketing éditorial : la collection "Ma Nuit au musée" (Stock) », *Communication & langages*, n° 221, 2024, p. 3-24.

29. GrandPalais, « Cartels, nouvelle collection de littérature », art. cit.

alors l'objet de l'exposition « Éblouissante Venise ! Venise, les arts et l'Europe au XVIII^e siècle » (Grand Palais, 2018-2019). De même, la « Rétrospective Miró » (Grand Palais, 2018-2019) a été accompagnée par le récit *Les Constellations de Varengeville* (2018) dans lequel l'auteur Adrien Goetz imagine une rencontre à la fondation Maeght entre un journaliste franco-espagnol et un pianiste qui, dans sa jeunesse, côtoyait la famille Miró. Le dernier volume paru dans la collection a été réalisé par Marc Lambron lors de l'exposition « Michael Jackson : On the Wall » (Grand Palais, 2018-2019).

Comme le précisent les sites de la RMN – Grand Palais et de l'agence Alina Gurdiel et Associés, cette collection vise essentiellement à animer et prolonger les expositions par le truchement de « rencontres inédites » entre des personnalités au capital symbolique non négligeable, notamment des « *grands* auteurs de fiction du XXI^e siècle et des artistes *majeurs* de l'histoire de la peinture »³⁰. Que la scénographie énonciative soit celle d'une intense rencontre esthétique entre deux grands noms du monde artistique et littéraire est par ailleurs confirmé par le paratexte des volumes et plus particulièrement par les bandeaux où les noms de l'auteur et du peintre en question sont ponctuellement juxtaposés, laissant présager une concertation, voire une rencontre de grands esprits – ce qui par ailleurs ne manque pas de fonctionner aussi en tant que gage de la haute qualité du produit final (fig. 1).



FIG. 1. Couvertures avec les bandeaux de deux volumes de la collection « Cartels ». DR.

30. GrandPalais, « Cartels, nouvelle collection de littérature », art. cit. (nous soulignons).

D'après la RMN – Grand Palais et l'agence Alina Gurdiel et Associés, une telle rencontre entre le monde littéraire et le monde muséal est censée « donne[r] à vivre l'œuvre d'art, sa genèse, l'univers dans lequel elle prend sa source, les histoires qu'elle porte ou suscite, grâce au regard d'un écrivain³¹ ». Selon ses créateurs, la collection aurait donc été lancée pour fournir une perspective additionnelle sur l'artiste, une perspective qui serait en mesure de restituer moins ce que Rubens, Miró ou Gauguin ont été en tant qu'artistes que ce qu'ils ont été en coulisse, en tant que pères, maris, amants ou amis... À propos de *Rien que Rubens*, par exemple, nous pouvons lire sur le site de l'agence Alina Gurdiel et Associés que, dans son récit, « Philippe Forest [...] se replonge dans l'œuvre de Rubens à la recherche des peines et des joies qui ont construit cet immense artiste³² ». Dans cette optique, la collection aurait donc pour objectif de montrer l'homme derrière l'artiste, ajoutant à l'image de celui-ci que l'histoire de l'art nous a transmise au fil des siècles une dimension plus subjective et émotionnelle que l'exposition à elle seule ne saurait atteindre. À en croire l'institution commanditaire, le but de la collection serait donc d'élargir, à travers la littérature et son discours particulier, l'univers que l'exposition, par ses moyens propres, s'emploie à reconstituer. Pour le dire autrement, en lançant un produit comme la collection « Cartels », la RMN – Grand Palais mise sur la capacité de la littérature à enrichir les expositions en leur apportant un regard et un savoir essentiellement *autres* sur les artistes exposés et sur leurs œuvres. Sous cet angle, la collection « Cartels » fonctionnerait donc comme un dispositif qui, en complémentarité avec l'exposition, permettrait au public de s'immerger visuellement, mais aussi psychologiquement, émotionnellement et imaginativement, dans l'univers du peintre auquel l'exposition est consacrée.

La volonté de la collection « Cartels » de réunir au sein d'un même support l'imaginaire propre à la démarche littéraire et l'objectivité de l'information muséale se manifeste tout particulièrement dans la manière dont chaque volume de la série a été pensé et construit par ses créateurs. À l'instar des cartels muséaux, qui se présentent comme de « court[s] texte[s] [qui] propose[nt] au visiteur le premier niveau d'information sur l'objet³³ », les volumes de la collection « Cartels » ont eux aussi été conçus comme des « courts textes », tous d'environ cent pages, contenant, outre les textes littéraires, toute une série de détails techniques et de reproductions en haute qualité des œuvres dont le texte s'inspire et qui, bien entendu, sont données à voir au Grand Palais ou au Musée du Luxembourg à l'occasion de l'exposition que le volume est censé accompagner et promouvoir. Bien que les volumes de la collection soient avant tout les supports d'un discours littéraire (la RMN – Grand Palais tient à préciser qu'il s'agit d'une « collection de littérature » et que l'ouvrage est bel est bien un « ouvrage littéraire³⁴ »), les volumes adoptent donc également certaines des caractéristiques d'un catalogue d'exposition. La RMN – Grand Palais elle-même précise sur son site que les pages de

31. Voir *ibid.* et le site d'Alina Gurdiel et associés, www.alinagurdiel.com, consulté le 12 juillet 2024.

32. Alina Gurdiel et associés, www.alinagurdiel.com/philippe-forest-rien-que-rubens, consulté le 15 juillet 2024.

33. Entrée « Cartel », dans le *Dico des musées*, www.culture.gouv.fr, consulté le 12 juillet 2024.

34. GrandPalais, « Cartels, nouvelle collection de littérature », art. cit.

garde de chaque volume sont utilisées « pour déployer les œuvres auxquelles le texte fait écho » et que « [l]e brillant du papier et la mise en page reprennent les codes des éditions d'art »³⁵.

Si d'une part le nom de la collection ainsi que la présence d'illustrations et de détails techniques dans les pages de garde ont le but d'ancrer le livre dans le secteur muséal et de faire de la publicité à l'exposition et aux tableaux y étant exposés, d'autre part ces éléments paratextuels ont aussi pour fonction de produire, au sein de l'ouvrage, une sorte de parcours muséal. Chaque livre est en effet conçu pour offrir au lecteur la possibilité de revoir à tout moment et avec facilité des reproductions des tableaux décrits par les différents auteurs. Par son énonciation éditoriale et, plus particulièrement, par la juxtaposition de texte et images, chaque volume se transforme en une galerie de papier dans laquelle le lecteur, tel un visiteur, peut se promener. Tel un musée portatif ou un musée de poche, chaque volume de la collection permet en effet au lecteur de (re)faire l'expérience de la visite³⁶. Ceci est vrai à la fois pour le lecteur ayant déjà visité l'exposition et pour le lecteur qui ne l'aurait pas encore fait. Le lecteur qui a déjà visité l'exposition trouvera son plaisir dans la reconnaissance des tableaux ou des descriptions, dans la découverte de détails qui lui auraient échappé durant la visite ou encore dans l'adoption de points de vue auxquels il n'aurait pas pensé d'emblée. Pour le lecteur qui n'aurait pas (encore) vu l'exposition, le livre fonctionne plutôt comme un *teaser* qui donne un avant-goût de l'exposition, qui accroche, séduit et intrigue, anticipant de ce fait le plaisir de la visite et encourageant le lecteur à se faire visiteur – qui plus est, un visiteur qui, grâce à la lecture du livre, sera idéalement plus avisé et en mesure de faire de liens qu'il n'aurait pas nécessairement su ou pu faire auparavant.

Le fait que les volumes de la collection « Cartels » se situent au croisement entre l'ouvrage littéraire et le catalogue de musée est d'ailleurs parfaitement en phase avec l'image de marque que les Éditions RMN – Grand Palais cherchent à véhiculer et qui est celle d'une maison d'édition qui serait « *La maison d'édition des musées*³⁷ ». Sur leur site, on peut lire en outre que depuis longtemps les Éditions RMN – Grand Palais ont choisi d'abandonner « les austères publications [scientifiques] du début pour laisser place à une production de livres d'art innovante et variée, à même de toucher des publics toujours plus larges ». Depuis les années 2000, « loin d'être enfermé dans un discours de spécialistes » le catalogue est devenu pour les Éditions RMN – Grand Palais un dispositif en mesure de « prolonge[r] l'exposition et le cadre muséologique : il en constitue une re-création à part entière en proposant une articulation fine et dynamique des textes et des images, pensés selon une logique de complémentarité et de narrativité, sans rien sacrifier à leur qualité ». Il va de soi que la littérature, et la prose fictionnelle dont la collection « Cartels » est le support, ne peut que contribuer à la réalisation de ces objectifs.

35. *Ibid.*

36. Karen E. Brown, Laurence Petit et Liliane Louvel, « Introduction », *Word & Image*, vol. 30, n° 1, « Musing in the Museum », 2014, p. 2.

37. GrandPalais, « Notre histoire », editions.grandpalaisrmn.fr, consulté le 12 juillet 2024 (nous soulignons). Les citations suivantes se réfèrent à la même page web.

Littérature et peinture : Philippe Forest vis-à-vis de Rubens

Par la juxtaposition de textes et d'images dont ils sont le creuset, les volumes de la collection « Cartels » font de l'exposition un espace à arpenter et avec le regard et avec l'imagination et de la visite un parcours pensé pour un sujet (le narrateur) qui, en lisant et en observant les images qui l'entourent, parviendrait à se les réapproprier pour en faire quelque chose de nouveau et d'hybride. Mi-texte et mi-image, ce qui résulte de cette appropriation de l'exposition par la lecture et par l'observation est un véritable iconotexte³⁸. La portée iconotextuelle des volumes de la collection « Cartels » émerge de manière particulièrement claire dans le corps du texte et tout particulièrement dans les séquences qu'on pourrait qualifier d'ekphrastiques. Ces séquences, qui visent à fournir « a verbal representation of visual art³⁹ », au premier abord semblent se fonder sur la doctrine horacienne de l'équivalence des arts – *ut pictura poesis* –, d'après laquelle la littérature, par son discours particulier, aurait la capacité de donner à voir le monde aussi bien que la peinture. Dans cette optique, le texte et l'image auraient le même but : créer une représentation capable de donner à voir une scène donnée mais aussi de susciter chez l'observateur/lecteur des passions et des émotions fortes – et c'est la raison pour laquelle la plupart des textes ekphrastiques, y compris les récits de la collection « Cartels », sont généralement sous-tendus par des descriptions dont la portée émotionnelle est très appuyée⁴⁰.

Comme le précisent Karen Brown, Laurence Petit et Liliane Louvel, dans le contexte de la littérature consacrée aux musées, les séquences ekphrastiques sont essentiellement des digressions sensorielles et synesthétiques dont la particularité, d'un point de vue narratologique, est celle de pouvoir altérer de façon plus ou moins significative le tempo de la narration⁴¹. Ces séquences, qui dans tous les récits de la collection « Cartels » reviennent avec une certaine fréquence, ont en effet la capacité d'arrêter ou de ralentir le cours de l'intrigue en permettant au lecteur de se plonger, pendant plusieurs pages, dans le clair-obscur d'un portrait, dans les nuances des draperies d'un manteau ou encore dans les courbes sinueuses d'un nu. Or, il s'avère que l'ekphrasis est par nature prise dans une impasse paradoxale : autant les descriptions ekphrastiques sont issues de l'image et visent à l'égaliser, voire même à la remplacer, autant elles appellent et revendiquent sans cesse le support visuel qui les a engendrées (et qui dans les volumes de la collection se trouve à portée de main, pas plus loin que dans les pages de garde). Il n'est donc pas surprenant que ce soit précisément face aux séquences ekphrastiques que le lecteur ressent plus qu'ailleurs dans le texte la nécessité de revenir vers l'image et de s'appuyer sur elle pour retrouver et reconnaître les détails sur lesquels l'auteur greffe son discours.

Dans cette optique, les séquences ekphrastiques représentent donc un véritable lieu de frontière dans et à travers lequel une transition peut s'opérer pour le lecteur entre les *facta*

38. Brown, Petit et Louvel, « Introduction », art. cit., p. 5.

39. David Kennedy et Richard Meek, *Ekphrastic Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*, Manchester, Manchester University Press, 2019, p. 3.

40. *Ibid.*, p. 14.

41. Brown, Petit et Louvel, « Introduction », art. cit., p. 2.

et les *ficta*, entre le réel du tableau et la fiction du récit. Les séquences ekphrastiques, en tant que lieu de convergence du texte et de l'image, de ce qui est dit et de ce qui est vu, fonctionnent alors comme des seuils⁴², des croisements hybrides entre le réel et la fiction, entre l'institution et la littérature, à travers lesquels le lecteur a la possibilité soit de sortir de l'intrigue pour aller vers le tableau (et par extension vers l'exposition et son savoir académique) soit, à l'inverse, de quitter le tableau et l'univers expositif pour rejoindre la fiction et les personnages façonnés par l'auteur afin d'apporter une dimension émotionnelle au tableau et à son auteur. Pour le dire autrement, les séquences ekphrastiques constituent un point de jonction entre les deux champs – le muséal et le littéraire – que la collection « Cartels » englobe et souhaite combiner.

Chaque auteur de la collection gère les séquences ekphrastiques à sa propre manière ; cependant il est évident que pour tous les écrivains le défi consiste avant tout à dépasser la fixité et l'immobilité d'une image représentant un seul et unique instant pour l'inscrire dans une narration plus large et universelle. Certes, dans leurs récits les auteurs s'efforcent de rendre visible l'œuvre d'art, ses formes et ses couleurs, mais ce qui pour eux compte surtout c'est d'arriver à mettre en récit les tableaux décrits. En témoigne exemplairement le passage que, dans *Rien que Rubens*, Philippe Forest consacre à la deuxième version du *Massacre des Innocents* (vers 1638), un tableau dans lequel le peintre met en scène l'épisode tragique de la mise à mort des enfants juifs par les soldats d'Hérode après la naissance du Christ à Bethléem (fig. 2) :

On reconnaît immédiatement le sujet emprunté à l'un des Évangiles [...]. La scène est sanglante, comme il se doit. On transperce à coup d'épée les femmes et leurs enfants, on les étrangle, on leur fracasse la tête. Les mères font rempart de leurs corps, elles griffent, elles mordent. Le sol se trouve tout jonché de petits cadavres dont la chair vire déjà du rose au noir⁴³.

Par l'emploi du temps présent, de verbes de mouvement et de mots issus du champ sémantique de la violence – le tout organisé dans des propositions simples agencées l'une à l'autre dans une structure paratactique –, en l'espace de quelques lignes Forest parvient à infuser vie, rythme et mouvement dans la scène et à « faire voir » à travers l'imagination la théâtralité, la confusion baroque et la mêlée de corps propres au tableau. Pour Forest, toutefois, il s'agit moins de « montrer » ce désordre que de faire ressentir au lecteur la violence, la cruauté et l'horreur qui le sous-tendent – une violence, une cruauté et une horreur que, d'après l'auteur, le tableau de Rubens ne parvient nullement à rendre –, du moins aux yeux des contemporains. Immédiatement après la description de la deuxième version du *Massacre des Innocents*, en se faisant le porte-parole des observateurs modernes, Forest avance en effet que

42. L'ekphrasis est définie comme « a threshold across which the reader may enter and withdraw from the text at will » (*ibid.*, p. 3).

43. Philippe Forest, *Rien que Rubens*, Paris, Éditions RMN – Grand Palais, 2017, p. 92-93. Les citations suivantes se réfèrent à la même édition.

[u]ne telle débauche de cruauté, une pareille exagération dans l'horrible, les poses et les postures emphatiques que Rubens a données à ses personnages et qui paraissent appartenir à des statues antiques, irréaliment le spectacle et le privent de tout le pathétique qu'il possède pourtant. [...] [C]e qu'en montre Rubens n'émeut pas. L'œil n'établit aucun rapport de la fiction qu'imagina l'artiste à la réalité à laquelle celle-ci est censée renvoyer [...]. (p. 93)

Dans ce passage, Forest regrette qu'aujourd'hui ce tableau ne soit plus en mesure de nous transmettre ni le caractère grave et tragique dont la scène biblique est naturellement chargée s'agissant d'un massacre d'enfants, ni la douleur, le pathétique et la violence que les personnages représentés sont censés ressentir. D'après Forest, aux yeux d'un observateur du XXI^e siècle, les personnages du tableau ont quelque chose d'innaturel au point qu'ils pourraient passer pour des acteurs de théâtre. Forest pousse cette réflexion à l'extrême lorsqu'il avance qu'en observant le *Massacre des Innocents*, « on croirait plutôt assister à la retransmission télévisée d'une compétition sportive » dans laquelle les bras levés vers le ciel des mères en pleurs ne seraient qu'une « absurde et risible "ola" soulevant la foule d'un stade » (p. 93-94).



FIG. 2. Peter Paul Rubens, *Le Massacre des innocents* (ca. 1638). Domaine public, via Wikimedia Commons. Attribution : José Luiz Bernardes Ribeiro / CC BY-SA 4.0

Aux yeux de Forest, aujourd'hui le tableau échouerait donc à créer de l'empathie et à susciter chez le public une identification quelconque. En somme, aujourd'hui les tableaux de Rubens – et tout particulièrement les tableaux religieux comme *Le Massacre des Innocents* – ne parviendraient plus à parler, à communiquer avec ceux qui les observent :

quelque chose nous sépare de Rubens, [...] une frontière a été tracée dans le temps de l'autre côté de laquelle il se trouve. Elle dispose et dresse dans le vide une sorte d'écran qui s'interpose entre sa peinture et nous. [...] les intimidantes représentations religieuses qui fondèrent la gloire de leur auteur et qui firent sa fortune ne nous touchent qu'à la condition d'oublier ce qu'elles voulaient dire et qui faisait pourtant leur prix. (p. 24-25)

La littérature entre alors en jeu. C'est précisément à elle de briser cet « écran » et de rendre à nouveau lisibles les tableaux de Rubens. Si d'une part Forest insiste sur le fait que « nous ne savons plus voir un tableau de Rubens », d'autre part il précise aussi que grâce à la littérature, et à l'imagination dont elle est le support, nous pouvons encore « apprécier son œuvre pour autre chose que ce dont elle nous parle » et, précise-t-il, « [c]ela revient à rêver. À rêver Rubens » (p. 29). Dans cette optique, le rêve et l'imagination seuls peuvent encore nous permettre de retrouver, dans les œuvres de l'artiste, une vérité qui puisse nous parler et nous émouvoir.

Dès lors, si Forest critique le tableau de Rubens ce n'est pas tant pour affirmer la supériorité de la littérature sur l'art pictural que pour prôner une complémentarité et une alliance entre ces deux modes de représentation que sont l'image et la parole, en conformité avec l'ambition de la collection. En tant que support et complément de la peinture, le discours tenu par Forest s'emploie alors à montrer au lecteur/visiteur qu'aussi éloigné de nos réalités que l'épisode biblique puisse paraître, il ne l'est pas tant que cela. Ainsi, l'auteur n'hésite pas à rappeler au lecteur/visiteur que le massacre d'enfants que Rubens représente constitue une horreur qui, dans l'Histoire, a eu lieu « bien souvent, trop souvent [...] et dont notre siècle nous a fourni de si nombreux exemples que nous n'avons pas encore oubliés » (p. 93). Dès lors, la violence et la cruauté que le discours littéraire de Forest s'emploie à susciter et à transmettre dans la séquence ekphrastique n'ont pas tant le but de faire voir l'épisode biblique tel que Rubens l'a peint que d'animer le tableau et de permettre à son observateur d'établir un contact plus direct et un lien plus immédiat avec ce qu'il observe. Il s'agit, pour l'auteur, de fournir des clés de lecture en mesure de susciter l'empathie et de rendre l'horreur d'une action abominable – le meurtre d'enfants – à nouveau lisible, crédible et contemporaine. D'autant plus que cette horreur, de nos jours, ne cesse pas d'être perpétrée.

Par le recours au discours littéraire et à la référence au présent du lecteur, Philippe Forest accomplit dans ce passage un geste dont la portée n'est pas insignifiante, notamment en termes de médiation culturelle. Comme le précisent Bruno Nassim Abouddar et François Mairesse, la médiation culturelle – qu'elle soit opérée par un professionnel ou par un artiste – consiste à « mettre en relation un individu ou un groupe avec une proposition culturelle ou artistique [...], afin de favoriser son appréhension, sa connaissance et son appréciation⁴⁴ ». Dans *Rien que Rubens*, par sa description de la deuxième version du *Massacre des Innocents*, Forest participe activement à cet effort communicatif puisque par son texte il déjoue le regard qu'un contemporain lambda pourrait porter sur le tableau de Rubens en favorisant non

44. Bruno Nassim Abouddar et François Mairesse, *La Médiation culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2022, p. 3.

seulement la lecture du tableau mais aussi la création d'une relation plus intime et personnelle avec le sujet représenté et, de ce fait, une appréciation majeure du tableau.

Si d'une part *Rien que Rubens* peut fonctionner comme un dispositif de médiation, il n'en reste pas moins que, en tant qu'œuvre littéraire, le texte de Forest bénéficie également d'une certaine autonomie. Dans son récit, l'auteur ne se gêne nullement pour mettre à mal les académismes savants, tout particulièrement ceux du critique d'art Eugène Fromentin. La posture assumée par Forest montre bien cette volonté de l'auteur de se détacher de l'histoire de l'art officielle pour offrir au lecteur une perspective qui est celle d'un autre créateur, certes, mais aussi (et peut-être surtout) celle d'un être humain particulier, qui n'est ni historien de l'art ni critique d'art. Dans son récit, l'auteur assume plutôt la posture de quelqu'un qui aborde les tableaux moins à l'aune de ses connaissances (qui sont cependant très solides) que de ses propres expériences et de son propre ressenti. Forest précise en effet que « [c]haque œuvre d'art est comme un miroir dans lequel se refléchet le visage de celui qui la contemple » et que dans son récit il « ne préten[d] nullement pas faire mieux. Ni même : faire autrement » (p. 41, 43). En invitant le lecteur/observateur à faire de même, Forest s'emploie donc à scruter les tableaux de Rubens pour s'y retrouver⁴⁵. *Rien que Rubens* restitue donc moins le portrait d'un monument de l'histoire de l'art occidental que celui d'un homme simple qui, comme l'auteur et comme la plupart des visiteurs ou des visiteuses, le long de sa vie a aimé et souffert, traversant des périodes de bonheur et des moments de détresse.

C'est précisément sur le terrain du désespoir et de la douleur que Forest rencontre Rubens : bien que à des siècles d'intervalle, le peintre baroque et l'écrivain contemporain ont tous les deux connu la douleur déchirante qui est celle d'un père qui perd sa petite fille et qui cherche, comme il peut, à éterniser son souvenir⁴⁶. Ce point de contact entre Forest et Rubens émerge avec force lorsque l'auteur évoque le portrait *Lady in Waiting* (vers 1620) qui est censé représenter Clara Serena, fille de Rubens, morte à l'âge de douze ans lorsqu'elle était au service de l'archiduchesse Isabelle à la cour de Bruxelles. Dans ce passage, en parlant de Rubens autant que de soi-même, Forest s'interroge sur le pouvoir de l'art – qu'il soit un art du langage ou du pinceau – de faire vivre ou resurgir ce qui a disparu et n'est plus. En dévisageant le portrait de Clara Serena, Forest ne peut pas s'empêcher de penser que Rubens, comme lui-même l'a fait dans ses récits *L'Enfant éternel* (1997) ou *L'Enfant fossile* (2014), a réalisé ce portrait avec le but d'éterniser par son art le souvenir de sa fille, comme « si la peinture était douée du prodigieux pouvoir de rendre la vie à tous ceux qui l'ont perdue » (p. 87). Mais est-ce bien le cas ? La question demeure sans réponse, puisqu'en observant la jeune fille dans le tableau Forest se dit, non sans espoir, qu'elle fait peut-être semblant « afin de soulager [son père, Rubens] d'un peu de sa peine, consentant en silence au songe vain avec lequel son père se console un peu de sa perte » (p. 88). Il va de soi que, par le même geste, Forest ne peut pas manquer de s'interroger sur le pouvoir de son propre médium : l'écriture.

45. Ce parallèle entre auteur et artiste est explicité par Forest : « Peignant le portrait du peintre, l'écrivain le fait sien. Du même coup, c'est le sien qu'il fait » (p. 44).

46. Philippe Forest raconte cette perte dans *L'Enfant éternel* (Paris, Gallimard, 1997) et *L'Enfant fossile* (Lille, Éditions inventit / Musée des Confluences, 2014).

Dans cette optique, *Rien que Rubens* participe activement à la médiation du savoir sur le tableau (les sujets des tableaux sont à chaque fois expliqués) mais aussi à l'élaboration d'une histoire de l'art qui est alternative mais en même temps complémentaire à celle proposée par les musées et les historiens de l'art officiels. Par sa lecture personnelle des tableaux, Forest tente de rapprocher le lecteur/visiteur de la peinture de Rubens en lui montrant que, aussi anciens et apparemment déliés de notre réalité soient-ils, ces tableaux peuvent encore nous parler de notre temps, mais aussi de ce que nous vivons et de ce que nous ressentons en tant qu'êtres humains. Dans cette perspective, le récit de Forest se fait donc lui aussi texte de musée, mais texte de musée augmenté offrant, outre des informations facilement accessibles dans les cartels officiels ou dans les catalogues, une passerelle qui, reliant le XVII^e siècle et le présent, permet de « neutraliser l'historicité⁴⁷ » et d'établir avec l'œuvre de Rubens un rapport de proximité et d'empathie qui autrement ne serait pas forcément naturel.

« Cartels » : un jeu de miroirs patrimonial et patrimonialisant

Les récits de la collection « Cartels » sont tous le fruit d'une commande orchestrée par la RMN – Grand Palais et l'agence de communication Alina Gurdiel et Associés avec le but de valoriser, promouvoir et publiciser un artiste, son œuvre et, par extension, l'exposition dont il fait l'objet grâce au regard original d'un écrivain. Si d'une part ces textes constituent indéniablement des produits de *merchandising* haut de gamme, taillés sur mesure pour répondre aux exigences de médiation mais aussi de communication de l'institution commanditaire, d'autre part ils sous-tendent également des tensions créatives qui en font des œuvres littéraires à part entière. Bien que ces textes doivent répondre à un cahier des charges et à une série de consignes précises (comme, par exemple, le nombre de signes ou encore le sujet à traiter), le cas d'étude fourni par le récit *Rien que Rubens* de Philippe Forest montre bien que, dans leurs textes, les auteurs de cette collection ne se privent nullement du plaisir d'essayer de déjouer la commande qui leur a été confiée ainsi que les usages commerciaux que l'institution muséale souhaite appliquer à leur langage afin de revendiquer leur autonomie créative.

Il est indéniable que le texte de Forest, comme les autres volumes de la collection, remplit pleinement sa mission de promotion et d'outil de médiation, voire de « cartel » qui, en informant à sa façon, parvient aussi à prolonger et à enrichir le savoir officiel que l'institution se charge de véhiculer et dont elle se fait garante. Cependant, il est tout autant indéniable que l'acceptation de cette commande n'est pour les auteurs qu'une nouvelle occasion d'explorer et approfondir des thèmes et des interrogations leur étant chers, *in primis* leur statut d'écrivains. Comme le cas de Philippe Forest l'a mis en avant, l'auteur profite de cette occasion pour écrire sur Rubens, certes, mais aussi et surtout pour s'interroger sur lui-même, sur sa propre perte et sur son propre chagrin, mais aussi sur ce que signifie écrire. Ainsi, tout en honorant pleinement la commande qui lui a été faite, Forest ne manque pas de prôner

47. Sur ce concept, voir David Martens, « L'hier et l'aujourd'hui dans le portrait de pays. Neutralisations de l'historicité », dans Anne Reverseau (dir.), *Le Portrait de pays illustré. Un genre phototextuel*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 225-247.

l'autonomie de sa démarche en ramenant son texte, par le truchement de Rubens, non seulement à sa propre expérience autobiographique mais aussi à l'ensemble de son œuvre, qui s'en trouve de ce fait renforcée et enrichie.

Si de nos jours de plus en plus d'écrivains, musées et maison d'éditions font le choix d'initier ou de participer à ce type de projets, c'est parce que les avantages en termes de rayonnement sont significatifs pour toutes les parties concernées. Grâce à des projets muséo-littéraires comme « Cartels », les institutions ont en effet l'occasion de se positionner comme des lieux qui, en plus d'exposer de l'art, en produisent activement. Qui plus est, ces initiatives permettent également aux musées de se montrer comme des institutions encourageant une patrimonialisation quelque peu alternative, certes, mais qui en même temps permet à différents publics de se rapprocher et de se familiariser avec le patrimoine artistique. Les écrivains, par le fait même d'être invités à participer à un projet en collaboration avec des lieux d'expositions aussi prestigieux que le Grand Palais ou le Musée du Luxembourg sont eux aussi investis d'un rayonnement et d'une reconnaissance qui ne font que valider, voire accroître, le capital symbolique qui était à l'origine même de leur invitation. Dès lors, nous pouvons affirmer que dans ce type de démarches auteurs et institutions s'unissent dans un jeu de miroirs patrimonial et patrimonialisant à la faveur duquel « chaque acteur bénéficie de et participe conjointement à la consolidation du capital symbolique de [l'autre]⁴⁸ ».

Bibliographie

- ABOUDRAR Bruno Nassim et MAIRESSE François, *La Médiation culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2022.
- APPIOTTI Sébastien, *Photographiez, participez ! Cadrage du regard et pratiques photographiques du public au fil des mutations du Grand Palais*, Thèse de doctorat, Université Paris 8 Vincennes – Saint Denis, 2020.
hal.science/tel-03185227
- BISENIUS-PENIN Carole, *La Résidence d'auteurs. Littérature, territorialité et médiations culturelles*, Paris, Classiques Garnier, 2023.
- BROWN Karen E., PETIT Laurence et LOUVEL Liliane, « Introduction », *Word & Image*, vol. 30, n° 1, « Musing in the Museum », 2014. doi.org/10.1080/02666286.2013.771923
- BRULON SOARES Bruno, « L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie », *ICOFOM Study Series*, n° 43a, 2015, p. 57-72. doi.org/10.4000/iss.563
- CERQUETTI Mara, « Strategie di branding del cultural heritage nella prospettiva esperienziale », *Sinergie*, n° 82, 2010, p. 123-142. ssrn.com/abstract=2500231
- FOREST Philippe, *L'Enfant éternel*, Paris, Gallimard, 1997.
- *L'Enfant fossile*, Lille, Éditions inventit / Musée des Confluences, 2014.
- *Rien que Rubens*, Paris, Éditions RMN – Grand Palais, 2017.
- GOB André, *Le Musée, une institution dépassée ?*, Paris, Armand Colin, 2010.
- HOOPER-GREENHILL Eilean, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londres, Routledge, 2000.
- KENNEDY David et MEEK Richard, *Ekphrastic Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*, Manchester, Manchester University Press, 2019.

48. Zampieri, « Muséo-littératures », art. cit., p. 24.

- MARTENS David, « L'hier et l'aujourd'hui dans le portrait de pays. Neutralisations de l'historicité », dans Anne Reverseau (dir.), *Le Portrait de pays illustré. Un genre phototextuel*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 225-247.
- « "Ouvrir une boîte comme on ouvre la bouche". L'écrivain-commissaire dans les cartes blanches de l'IMEC », *Littérature*, n° 203, 2021, p. 118-136.
- « Un écrivain dans les couloirs du Louvre », *Recherches & Travaux*, n° 100, 2022. doi.org/10.4000/recherchestravaux.5094
- « L'hier et l'aujourd'hui dans le portrait de pays. Neutralisations de l'historicité », dans Anne Reverseau (dir.), *Le Portrait de pays illustré. Un genre phototextuel*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 225-247.
- MAYAUX Catherine, « Introduction », dans Catherine Mayaux (dir.), *Quand les écrivains font leur musée...*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, p. 9-20.
- MCMAGNUS Paulette M., *Archaeological Displays and the Public: Museology and Interpretation*, Oxford, Routledge, 2000.
- NACHTERGAEL Magali, « Fictions d'œuvres », *CONTEXTES*, n° 29, 2020. doi.org/10.4000/contextes.9872
- *Quelles histoires s'écrivent dans les musées ? Récits, contre-récits et fabrique des imaginaires*, Paris, MkF éditions, 2023.
- RAVELLI Louise J., *Museum Texts: Communication Framework*, Oxford, Routledge, 2006.
- ROSENTHAL Olivia et RUFFEL Lionel, « Introduction », *Littérature*, n° 160, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », 2010, p. 3-13. A consulter sur shs.cairn.info
- VERGO Peter (dir.), *The New Museology*, Londres, Reaktion Books, 1989.
- ZAMPIERI Chiara, « Muséo-littératures. Les musées et la commande aux écrivains », *La Lettre de l'OCIM*, n° 207, 2023, p. 18-24.
- « Le Regard souverain : plans-reliefs à l'épreuve de l'écriture », *La Lettre de l'OCIM*, n° 207, 2023, p. 25-29.
- « Commissioned Museum-Literature », dans Rita Baleiro, Giovanni Capecci et Jordi Arcos-Pumarola (dir.), *E-Dictionary of Literary Tourism*, Pérouse, Università per Stranieri di Perugia, 2023. Disponible sur www.unistrapg.it
- « Victor Hugo : de figure patrimoniale à source de création contemporaine. Les commandes littéraires à la MVH en collaboration avec la MEL », dans *Histoires littéraires*, n° 98, 2024, p. 97-119.
- ZAMPIERI Chiara et MARTENS David, « Un noctambulisme de commande. De la carte blanche au marketing éditorial : la collection "Ma Nuit au musée" (Stock) », *Communication & langages*, n° 221, 2024, p. 3-24.

« Et précisément à l'hôtel où j'avais rendez-vous » : figurations hôtelières de Marcel Proust et de son œuvre en chambre

MARIE-CLÉMENCE RÉGNIER, Université d'Artois

DELPHINE SAURIER, Audencia

Résumé

Cet article envisage les appropriations touristiques de la figure de Proust mises en place dans des établissements hôteliers haut de gamme sur des sites plus ou moins directement liés à la biographie et à l'œuvre proustiennes, au travers de l'espace proustien de la chambre qu'ils contribuent à construire comme privilégié. L'analyse traite de la manière dont les dispositifs scéniques et narratifs mis en œuvre dans ces lieux construisent des effets de sens et peuvent susciter un effet de vraisemblance troublant à la fois les échelles de temps (la Belle Époque et maintenant), d'espaces sociaux (secteur touristique, champ littéraire et monde des musées) et l'appréhension d'une stricte frontière entre illusion fictionnelle et réalité (l'œuvre et la référence à l'auteur).

Il existe une mythologie de la chambre dans la biographie et dans l'œuvre de Marcel Proust, que la postérité n'a cessé d'entretenir à la suite de l'auteur¹. La *Recherche* commence et se termine, entre fiction et réalité, dans une chambre : du célèbre « Longtemps je me suis couché de bonne heure² », qui convoque la chambre de l'enfance, seuil fictionnel, aux véritables chambres d'écriture, à l'instar de la chambre tapissée de liège, boulevard Haussmann, ou de la chambre mortuaire de la rue Hamelin³, à Paris. Dès 1906, dans son essai intitulé *Sur la lecture*, Proust consacre une longue réflexion à son rapport aux chambres sous un angle qui peut apparaître inattendu, tant la mémoire du romancier est indissociablement rattachée aux chambres bourgeoises patrimonialisées de ses demeures familiales et personnelles (Maison de Tante Léonie, chambre de Carnavalet...).

Car Proust, comme il le rappelle, a été autant, sinon davantage à certains moments de sa vie, un voyageur qu'un ermite sédentaire, reclus dans son lit d'écriture. Mais l'histoire littéraire scolaire, la critique comme certaines sociabilités littéraires, à l'instar de la « visite au

-
1. La citation qui compose le titre est tirée de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Le côté de Guermantes*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920, p. 88. Avec les hôtels dont il va être question dans cet article, pensons aux adaptations biofictionnelles, par exemple, convoquant Proust et son œuvre dans le décor d'une chambre, emblématique : voir, par exemple, la mise en scène de la pièce *Dans la tête de Proust. Pastiche, collage et fabulations* de Sylvie Moreau, ou *La Chambre de liège* de Jean-Claude Brisville...
 2. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. I : *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 3.
 3. Sabine Audrerie, « Jean-Yves Tadié : Il faut imaginer Proust dans son lit, écrivant sur ses genoux... », *La Croix*, 16 octobre 2013 ; Olivier Wickers, *Chambres de Proust*, Paris, Flammarion, 2013 ; Ayano Hiramitsu, *Les Chambres de la création dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2019 ; Daniel Fabre, « Marcel Proust en mal de mère. Une fiction du créateur », *Gradhiva*, n° 20, 2014, p. 48-83.

grand écrivain⁴ », ont tôt fait d'assigner bourgeoisement l'écrivain à résidence pour bâtir une légende admirable accordant harmonieusement « l'auteur, sa vie, son œuvre ». Néanmoins, Proust se dit être un homme de chambre(s), mais de chambres qui lui seraient autres, étrangères :

Pour moi, je ne me sens vivre et penser que dans une chambre où tout est la création et le langage de vies profondément différentes de la mienne, d'un goût opposé au mien, où je ne retrouve rien de ma pensée consciente, où mon imagination s'exalte en se sentant plongée au sein du non-moi ; [...] je ne me sens heureux qu'en mettant le pied – avenue de la Gare, sur le Port ou place de l'Église – dans un de ces hôtels de province aux longs corridors froids [...] en posant ici et là ses affaires, en jouant le maître dans cette chambre pleine jusqu'aux bords de l'âme des autres et qui garde jusque dans la forme des chenets et le dessin des rideaux l'empreinte de leur rêve⁵.

Le romancier affirme avoir besoin d'écrire dans un espace non familial pour accéder à son espace intérieur, son « moi intime⁶ », d'où surgit la création littéraire. Et de préciser, quelques mots plus haut : « Je laisse les gens de goût faire de leur chambre l'image même de leur goût et la remplir seulement de choses qu'il puisse approuver⁷. »

Telle paraît être justement la démarche singulière de certains hôteliers qui, depuis plus de vingt ans, se saisissent de la « figure⁸ » de Proust dans un contexte favorable au tourisme expérientiel⁹, à la dépublicitarisation¹⁰ et aux médiations du patrimoine littéraire hors le livre¹¹, dans une renégociation structurelle avec la culture savante. À rebours de l'altérité recherchée par l'écrivain à l'hôtel, ils proposent à leur clientèle une chambre « à leur goût » et « à l'image » du Proust qu'ils imaginent au prisme de motifs nourris par des biographèmes¹² et des mythèmes¹³ tout à la fois cohérents et récurrents, mais aussi distincts les uns des autres en fonction de la nature et des finalités des médiations investies. Ces chambres, toutefois, ne correspondent guère aux chambres impersonnelles « de ces hôtels de province aux longs corridors froids » au sujet desquelles le romancier bâtit une sorte de « philosophie de l'ameublement » (en référence au texte d'Edgar Allan Poe, 1840), personnelle celle-là. Comment

-
4. Olivier Nora, « La visite au grand écrivain », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. II, *La Nation*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986, p. 563-587.
 5. Marcel Proust, « Journées de lecture », dans *Pastiches et Mélanges*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921 [1919], p. 234-235.
 6. Delphine Saurier, « La figure de l'auteur comme médiation littéraire. L'autoportrait de Marcel Proust », dans Audrey Alves et Maria Pourchet (dir.), *Les Médiations de l'écrivain*, Paris, L'Harmattan, 2011.
 7. Proust, « Journées de lecture », *op. cit.*, p. 234.
 8. Delphine Saurier, « Médiation(s) du lieu littéraire et figure(s) de Marcel Proust », *Recherches & Travaux*, n° 96, « Ancrages territoriaux de la littérature », dir. Mathilde Labbé, 2020.
 9. Séverine Portet, « Du tourisme expérientiel au tourisme transformationnel », Agence régionale du tourisme Grand Est, www.art-grandest.fr, 2 juin 2021.
 10. Karine Berthelot-Guiet, Caroline Marti de Montety et Valérie Patrin-Leclère, « Entre dépublicitarisation et hyperpublicitarisation, une théorie des métamorphoses du publicitaire », *Semen*, n° 36, « Les nouveaux discours publicitaires », dir. Marc Bonhomme, 2013.
 11. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, « Introduction », *Littérature*, n° 160, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », 2010, p. 3-13.
 12. Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Seuil, 2002, p. 706.
 13. Claude Lévi-Strauss, « La structure des mythes », dans *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

expliquer ce hiatus entre les réflexions de Proust concernant les chambres et ce qu'il advient des chambres hôtelières dites « proustiennes » ?

Pour envisager cette problématique, l'article analyse les appropriations touristiques de la figure de Proust mises en place dans des établissements hôteliers et dans des villes directement ou indirectement liés à la biographie et à l'œuvre proustiennes, au travers de l'espace proustien de la chambre qu'ils contribuent à construire comme privilégié. L'enquête a été menée auprès de l'Hôtel Le Swann (Paris, 8^e arrondissement), la Maison Proust (Paris, 3^e arrondissement), le Ritz Paris (Paris, 1^{er} arrondissement), la chambre Marcel Proust au Donjon-Domaine Saint Clair (Étretat) et la chambre 414 du Grand Hôtel de Cabourg¹⁴. Les sites web des structures ont été analysés et des entretiens ont été réalisés. De multiples questions ont accompagné et guidé l'exploration du terrain : ne s'agit-il que de captation de (haute) valeur pour les hôtels¹⁵ ? Cette trivialisat ion renforce-t-elle (ou non) le patrimoine littéraire proustien¹⁶ ? Un tel patrimoine littéraire a-t-il besoin de tels lieux marchands pour vivre ? Non, bien sûr. Mais cela ne signifie pas que ces lieux ne nourrissent pas l'œuvre. En quoi viennent-ils la densifier ? Pour qui ? Est-ce que cette présence littéraire suscite une expérience hôtelière différente ? Est-on encore consommateur ou bien un peu visiteur lorsque l'on dort dans ces chambres, en écho à ces auteurs qui passent une nuit au musée (collection « Ma nuit au musée » aux éditions Stock) ? Ces chambres extimes¹⁷ participent-elles à un continuum dans une expérience proustienne (du lecteur comme du non-lecteur), leur permettant d'être affectées par une valeur de patrimonialité ?

De ces nombreuses questions qui permettent de saisir l'ampleur du processus qui nous intéresse, nous retenons, pour cette contribution, celle des mises en scène¹⁸ et en récits de ces chambres par les établissements hôteliers. Nous verrons comment ces dispositifs scéniques et narratifs, relevant d'une économie dite de « l'expérience¹⁹ », ont des effets de sens et peuvent susciter un effet de vraisemblance troublant à la fois les échelles de temps (la Belle Époque et maintenant), les espaces sociaux (secteur touristique, champ littéraire et monde des musées) et l'appréhension d'une stricte frontière entre illusion fictionnelle et réalité (l'œuvre et la référence à l'auteur).

14. L'article ne considère pas les diverses chambres d'hôtels, plus ou moins identifiables, que l'écrivain a fréquentées et qu'il convoque indirectement dans l'essai de 1906, par exemple, à l'instar de l'appartement 105 des Roches noires, à Trouville, qu'occupe Marguerite Duras (cf. *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987). L'article ne considère que les chambres qu'il est aujourd'hui possible de louer. Ajoutons que la démarche comprenait initialement six chambres : les chambres d'hôte du Château de Swann (Illiers-Combray) n'ont pas été accessibles malgré nos demandes et nos multiples déplacements sur les lieux.

15. Marie-Clémence Régner, « Les "hôtels littéraires" à Paris : une patrimonialisation 4 étoiles de l'objet littéraire ? », *Culture & Musées*, n° 38, « Patrimonialisations de la littérature », dir. Marcela Scibiorka, Mathilde Labbé et David Martens, 2021, p. 225-249.

16. Yves Jeanneret, *Penser la trivialité*, vol. 1 : *La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès Lavoisier, 2008.

17. Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *Communications*, n° 88, « Cultures du numérique », dir. Antonio A. Casilli, 2011, p. 83-91.

18. Émilie Flon, *Les Mises en scène du patrimoine. Savoir, fiction et médiation*, Cachan, Hermès-Lavoisier, coll. « Communication, médiation et construits sociaux », 2012.

19. Solène Bargain et Sandra Camus, « L'expérience : une approche conceptuelle au service du tourisme », *Mondes du tourisme*, n° 13, 2017.

Les intentions hôtelières : une « authenticité » en forme de constellation

Si les cinq établissements hôteliers forment un tout cohérent en tant qu'établissements haut – voire très haut – de gamme²⁰, les références à la figure de l'écrivain s'y déclinent de manière contrastée. En effet, il se cache, derrière la bannière commune de l'« authenticité²¹ », un travail distinctif de la « figure » selon d'une part, le rapport de l'hôtel à la vie et à l'œuvre de l'auteur (peut-il être considéré comme un « lieu de mémoire » ?), d'autre part la présentation d'une collection référant à la vie ou à l'œuvre de Proust (principalement la *Recherche*, mais pas exclusivement).

La « chambre 414 - Marcel Proust » du Grand Hôtel de Cabourg constitue le premier repère chronologique du corpus : elle a été conçue comme un mémorial dans les années 1972-1974 lors de la réfection générale de l'établissement mise en œuvre par Bruno Coquatrix, maire à partir de 1971 de la ville, dont il dirige le casino. Remarquable dès lors, le fait que le lieu prenne la forme d'une pseudo-reconstitution patrimoniale et spectaculaire, sous l'impulsion de celui qui a été un entrepreneur du spectacle toute sa vie. En outre, si l'hôtel est factuellement associé à la biographie de l'écrivain qui y séjourne à partir de 1907, aucun document n'atteste qu'il ait jamais fréquenté cette chambre précisément, à la différence d'autres parties de l'établissement²². La chambre se trouve à l'étage où Proust logeait, mais elle n'a rien à voir avec ce que le jeune Marcel a connu (un hôtel au style éclectique), ni à ce que le narrateur décrit dans la fiction (une chambre au style « bavarois », pays ennemi, donc impossible à voir en France à l'époque)²³. Une notice explicative murale avec un portrait photographique de Marcel Proust est installée dans la chambre. Cet appareillage rappelle ceux des lieux de mémoire : comme dans une maison fréquentée par un « illustre », ce dispositif muséographique classique (le panneau scriptovisuel) se voit déléguer la mission de tisser le lien de l'auteur au lieu. Mais cette « chambre-lieu patrimonial » est aussi une « chambre-lieu fictionnel ». En effet, l'installation d'une bibliothèque sur l'un des murs suggère des effets de reflet de la mer dans les vitres du meuble, rappelant aux lecteurs initiés un passage tiré de l'œuvre :

Le tapissier bavarois [...] avait varié la décoration des pièces et sur trois côtés fait courir le long des murs [...] des bibliothèques basses, à vitrines en glace, dans lesquelles, selon la place qu'elles occupaient [...]

-
20. Le Swann et le Donjon (4*) proposent un séjour à partir de 160 € pour une clientèle d'affaires, de touristes surtout, des étrangers (Américains, Anglais, Russes) et des amateurs lettrés de Proust et de tourisme littéraire dans le cas présent. Le passage aux 5* marque un passage à une autre tranche de prix et à un public, souvent étranger, plus fortuné aussi, parmi lesquels se trouvent des amateurs de l'écrivain : le Grand Hôtel (à partir de 350 €), Maison Proust (à partir de 1250€) et le Ritz (à partir de 6200€).
 21. Saskia Cousin, « Authenticité et tourisme », *Les Cahiers du Musée des Confluences*, t. 8, « L'Authenticité », dir. Véronique Chabert-Grangeon, 2011, p. 59-66.
 22. Jean-Paul Henriot, *Cabourg*, Rouen, Éditions des Falaises, 2024 : merci beaucoup à l'intéressé et à Annick Polin pour cette information. Proust loge côté jardin puis côté mer, à partir de 1911.
 23. Sophie Basch, « Les bibliothèques vitrées de Balbec », dans *Rastaquarium. Marcel Proust et le « modern style » : arts décoratifs et politique dans À la recherche du temps perdu*, Turnhout, Brepols, coll. « Le champ proustien », 2014, p. 114 et 123.

telle ou telle partie du tableau changeant de la mer se reflétait, déroulant une frise de claires marines, qu'interrompaient seuls les pleins de l'acajou [...]»²⁴.

Ce passage convoque, par là même, l'ombre portée des lieux fictionnels, en l'occurrence le Grand Hôtel de Balbec, inspiré de celui de Cabourg. En ce sens, la chambre s'apparente à un îlot hétérotopique²⁵ dans l'établissement entre lieu réel (accueillant un consommateur), lieu mémoriel (accueillant un visiteur) et lieu fictionnel (accueillant un lecteur). Ses murs, miroirs réfléchissants, image d'une page d'écriture, sont le support d'une expérience de l'altérité dans laquelle le narrateur se mire :

Là, [l]e mur est donc le contraire d'un espace neutre, blanc, lisse, opaque ou aveugle ; ce mur-miroir étant plutôt comme la page d'un livre – une toile ou un écran de cinéma – sur lequel vient s'écrire le récit fragmentaire d'un monde qui ne cesse de changer à mesure qu'il défile, emporté par le temps²⁶.

La suite du Ritz s'inscrit elle aussi dans la catégorie des lieux proustiens que la biographie de l'auteur authentifie sur le fondement de l'abondante correspondance que l'écrivain nourrit sur le sujet : le romancier fréquente assidûment les salons et étages du palace dès son inauguration, à laquelle il assiste en 1898, aux côtés d'autres plumes littéraires célèbres qui façonnent la légende du lieu (Colette, Rostand, Hemingway...)»²⁷. Proust, qui a contribué à la renommée de l'établissement (y compris par la description des travers des élites le fréquentant²⁸) se voit consacrer trois espaces complémentaires dans l'hôtel : une suite inaugurée en 2016, après la réouverture du site après des travaux d'envergure (mais elle portait déjà son nom au moins à partir de 2005), d'une part ; depuis les années 1990, le salon qui sert de décor au goûter français sucré vis-à-vis duquel la madeleine proustienne entre en résonance (*tea-time*) d'autre part ; enfin, un troisième espace est dédié à la figure proustienne : le Comptoir du Ritz où règnent en vedette l'un des emblèmes de l'univers proustien, la madeleine, et l'une de ses thématiques phares, la mémoire de l'enfance.

En effet, le pâtissier François Perret prépare là des pâtisseries traditionnelles familiales des enfants (madeleine, marbré...). À l'approche des fêtes de Pâques, au printemps 2024, il a d'ailleurs créé une fausse édition, « Ritz », en trompe-l'œil de la chronique de Proust intitulée « Au seuil du printemps²⁹ » : d'une couverture en chocolat s'échappent des feuilletés où l'on peut lire un extrait du texte en question³⁰. L'établissement décline ainsi la référence

24. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, III^e partie : « Noms de Pays : le nom », dans *À la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 376.

25. Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et Écrits II*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1571-1581.

26. Jacques Cardinal, « Le bon ange de la certitude. À l'origine du sujet et du nom chez Proust », *Protée*, vol. 28, n° 1, « Variations sur l'origine », dir. Jacques Cardinal, 2000, p. 77.

27. Claude Roulet, *Tout sur le Ritz !*, Paris, La Table Ronde, 2016 (rééd. Claude Roulet, *Ritz : une histoire plus belle que la légende*, Paris, Quai Voltaire, 1998).

28. Nicolas de Rabaudy, « Comment Marcel Proust s'est inspiré de la clientèle huppée du Ritz pour écrire "À la recherche du temps perdu" », www.slate.fr, 2 mai 2021.

29. Marcel Proust, « Au seuil du printemps : Épinettes blanches, Épinettes roses », *Le Figaro*, 21 mars 1912.

30. Anaïs Clavell, « Le Ritz Paris dévoile une création hommage à Proust », www.journalduluxe.fr, 20 février 2024.

proustienne à l'envi autour d'un double axe hôtellerie/gastronomie fine qui structure les appropriations de la littérature au sein du secteur du luxe plus généralement.

Du côté des espaces communs, on trouve des lieux de mémoire fréquentés par l'auteur, devenant supports à l'évocation, à la fois du travail d'écriture (pour Proust le Ritz est un observatoire de la société mondaine) et de la littérature proustienne (avec les variations à partir des personnages et des objets ayant inspirés la *Recherche*).

Du côté de la suite, Proust est présent à travers son portrait encadré, ses livres à disposition du lecteur, une table, un mobilier luxueux historiciste : c'est un Proust plus intime, « solitaire », retiré du monde et tourné vers la lecture, l'écriture et la contemplation ou bien des sociabilités plus intimes. En ce sens, la suite peut donner (à tort) l'impression à son occupant de séjourner dans la chambre de Proust, lui qui n'en occupa pas personnellement sur place. Le parcours de réservation de la chambre sur le site web met à disposition toutes les informations concernant la présence de Proust au Ritz, évitant à l'espace hôtelier toute information sur l'auteur à travers des formes muséographiques, contrairement au Grand Hôtel de Cabourg. Ainsi, celui qui vient vivre une expérience – qu'elle soit hôtelière, patrimoniale ou littéraire – est immergé dans un continuum « décor, décoration, décorum » qu'il a choisi et que rien ne vient troubler.

Formant un ensemble protéiforme et polychrétique³¹, ces lieux appuient le projet de l'établissement de faire valoir son identité et son histoire singulières au travers de son patrimoine en général, en particulier de la littérature, patrimoine collectif qui, lui, ne lui est pas propre. Cette perspective, si elle a toujours existé, est soutenue aujourd'hui par la politique RSE (Responsabilité Sociale des Entreprises) de l'établissement, qui comprend un volet « Patrimoine » dont la démarche doit être « authentique, légitime et respectueuse »³². Les relations du Ritz avec les ayants-droit de Marcel Proust et Jean-Yves Tadié, reconnu comme un grand spécialiste de Proust, témoignent de cet engagement, selon notre interlocuteur.

Le statut de l'Hôtel littéraire Le Swann, à Paris, est différent. Il s'agit d'un établissement situé dans un quartier très fréquenté par l'écrivain et où il a vécu : le VIII^e arrondissement est en effet l'épicentre de l'existence parisienne de Proust, comme de bien des personnages de la *Recherche*, roman des élites parisiennes, avec la plaine Monceau ou encore le bois de Boulogne³³. Cependant, le romancier n'a pas fréquenté le bâtiment, bien que ce dernier ait pu accueillir des figures littéraires³⁴. Le nom de l'hôtel, emprunté à un personnage fictionnel, témoigne de cette inflexion. Il rappelle une tradition mondaine qu'on retrouve chez Saint-

31. Jeanneret, *Penser la trivialité, op. cit.* La « polychrésie » désigne la multitude des appropriations possibles auxquelles se prêtent les idées et les représentations.

32. De fait, tout nouveau collaborateur se voit formé, l'espace d'une journée, aux questions patrimoniales. Entretien en visioconférence avec Arnaud Leblin, le 24 juin 2024. Il existe d'ailleurs aussi un Prix Ritz-Paris-Hemingway.

33. Michel Erman, *Le Paris de Proust*, Paris, Éditions Alexandrines, 2015 ; Raczymow Henri, *À la recherche du Paris de Marcel Proust*, Paris, Parigramme, 2021.

34. « L'adresse du 11 rue de Constantinople a déjà une histoire littéraire car le célèbre poète hongrois Endre Ady y demeura lors de ses voyages parisiens entre 1904 et 1911 et il vécut dans ses murs une histoire d'amour passionnée. » (Entretien avec Jacques Letertre, le 12 juin 2024).

Laurent et Bergé au Château Gabriel³⁵, par exemple, et que les hôtels ont fait leur depuis longtemps : donner le nom d'un personnage à une pièce, une chambre en l'occurrence. Si Le Swann est proustien, outre son nom – sans doute peu identifiable pour les non-initiés et hors contexte du reste –, c'est qu'il renferme une précieuse collection de manuscrits, d'éditions rares et originales, d'objets et d'œuvres d'art liés à Proust, à ses proches et à son époque. Mais avant d'être « proustien », l'hôtel est « littéraire ». On y trouve, en effet, des centaines d'éditions de l'œuvre dans différents formats, des ouvrages de critique dans l'espace d'accueil, des fac-similés de manuscrits dans des vitrines d'exposition typiques de la première moitié du xx^e siècle, de nombreuses citations d'escorte d'ordre muséographique, apposées aux murs de l'hôtel³⁶. Celui qui fréquente l'hôtel, d'ailleurs interpellé en tant que « visiteur » dans les documents mis à sa disposition dans les chambres, est placé en position de lecteur assurément : « Une chronologie illustrée résumant les principales étapes de la vie de Proust est visible à l'entrée de l'hôtel. Tout près, une douche sonore vous permet d'écouter des extraits de la *Recherche* lus par de grands acteurs³⁷. » Dans les chambres, le visiteur est invité à lire, voire à écrire : une affichette explique le personnage de la chambre, figuré sur l'aquarelle de Jean Aubertin, un tome de l'œuvre de Proust est posé sur la table de nuit, enfin un bloc de papier et un crayon à papier attendent sur la table, avec un marque-page. L'univers des lettres irrigue l'expérience de séjour.

Finalement, si l'hôtel Le Swann emprunte aux codes des bibliothèques et des musées, il est devenu, de surcroît, un lieu culturel et intellectuel de premier plan : l'établissement est adossé à la Société des Hôtels Littéraires qui

est née du désir de faire partager la passion des livres et de la littérature à des hôtes venus de tous les horizons. Forte de sa conviction que la culture est la clef de voûte du développement durable – une dimension partagée par l'Unesco dans son Programme 2030, et qu'elle doit être accessible au plus grand nombre, notre entreprise a décidé de répondre aux enjeux sociétaux actuels et de contribuer à l'intérêt général en mettant ses ressources au service d'un objectif culturel qui est sa raison d'être³⁸.

En effet, il est le décor de nombreux événements (lectures, conférences, remises de prix...) où se côtoient touristes de passage, amateurs, lecteurs et spécialistes de Proust. Jacques Letertre, président de la Société des Hôtels Littéraires, affirme enfin sa ferme volonté de pousser le souci du détail le plus loin possible dans une exigence d'authenticité : « Nous sommes dans la justesse et la précision. Par exemple, nous offrons à notre clientèle le café de Proust : le café Patin. C'était important de le faire³⁹. » De ce point de vue, les relations avec le monde universitaire et éditorial, ainsi que la valorisation de celles-ci dans la communication de l'hôtel contribuent à façonner l'éthos culturel, intellectuel et savant du lieu :

35. Musée Yves Saint Laurent, « 1983. Achat du Château Gabriel », museeyslparis.com.

36. Isabelle Roussel-Gillet, « Les citations littéraires dans les expositions : usages et effets », *Lettre de l'OCIM*, n° 202-2023, 2022, p. 88-91.

37. Société des Hôtels Littéraires, « Hôtel littéraire Le Swann », www.hotelslitteraires.fr.

38. Société des Hôtels Littéraires, « La Société des Hôtels Littéraires devient Entreprise à mission », www.hotelslitteraires.fr.

39. Entretien avec Jacques Letertre.

Il faut être indiscutable sur le plan universitaire. Chaque livret qui décrit chaque chambre a été revu par le plus grand spécialiste, Jean-Yves Tadié pour Marcel Proust. Le grand public a un intérêt pour l'ambiance et pour le Paris d'une certaine époque. Il n'y a pas de faute de goût possible⁴⁰.

La Maison Proust propose elle aussi une appropriation de la figure proustienne à tous les étages. Elle consacre intégralement l'établissement à l'écrivain qui lui donne son nom, en plus des chambres du dernier étage (pouvant faire suite) vers lequel on s'élève, après plusieurs étages consacrés à des figures historiques mondaines, des peintres et des écrivains. Toutefois, le lien à la biographie de Proust est beaucoup plus ténu que dans les trois premiers cas étudiés, puisque Proust ne fréquentait guère le Marais, où se situe l'hôtel et qu'il n'entretenait aucun lien au lieu concerné. La référence à l'écrivain prend forme grâce à deux dispositifs : la décoration et le discours. Ce dernier, en l'espèce un « storytelling » (terme employé par les intéressés⁴¹), fait système. L'enjeu est de construire un monde cohérent et vraisemblable reposant sur un « double ancrage », à la manière de la biofiction, entre réalité et fiction⁴², un monde offrant à ses occupants « une immersion vertigineuse, authentique et sincère, dans cet âge d'or de la Belle Époque⁴³ ». La Maison n'est pas un lieu de mémoire proustien, ni un lieu de la littérature ; le régime de référentialité ne relève pas de la vérité historique ou savante. L'hôtel s'affirme comme un « lieu incarné », à la fois par le travail de l'architecte d'intérieur et décorateur Jacques Garcia, et par le travail d'ameublement et de décoration des fondateurs. L'« esprit de Proust » est présent par le biais de médiations diverses :

un exemplaire de *Du côté de chez Swann*, dédié par l'auteur, une lettre de Marcel Proust à la princesse Soutzo, de rares tableaux anciens originaux, notamment des œuvres de Jacques-Émile Blanche, Jean Béraud, Giovanni Boldini, Auguste Toulmouche, Paul-Albert Laurens, Léon Bonnat, Eduardo Leon Garrido, Jean Cocteau, ainsi qu'un portrait de Marcel Proust réalisé par Jacques Aymer de la Chevalerie⁴⁴.

On imagine alors un geste de la main de Proust, un regard sur un tableau, une présence de l'auteur via celle du peintre qu'il a fréquenté et qui est lui-même représenté par son tableau : autant d'indices qui remplacent le lien direct à la biographie de l'auteur et assurent une impression d'authenticité.

Le troisième né de la collection d'hôtels cinq étoiles de la marque « Maisons particulières » (automne 2022) ancre Proust dans un hôtel particulier qu'il aurait pu fréquenter. Le nom de l'établissement suggère ainsi, à première vue, qu'il s'agirait d'un domicile, fantasmé, de l'écrivain, à ceci près que l'absence de complément du nom pose un garde-fou à cette

40. *Ibid.*

41. Entretien avec Yoni Aidan, co-fondateur et président de la Collection Maisons Particulières, le 5 juin 2024.

42. Mickael Lackey et Laura Cernat, « Reconstructing the Author through Biofiction's Anchored Imagination », dans Alison Gibbons and Elizabeth King (dir.), *Reading the Contemporary Author: Narrative, Authority, Fictionality*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2023, p. 157-178.

43. Voir le site web de l'hôtel : www.maison-proust.com.

44. Entretien avec Yoni Aidan.

interprétation hâtive. À cet égard, le nom de l'établissement fait davantage écho à l'onomas-tique marchande des maisons d'artisanat, du luxe... que l'hôtel convoque d'ailleurs largement dans sa décoration⁴⁵, laquelle ambitionne de « restituer la splendeur des salons parisiens de la Belle Époque, au plus près du chef d'œuvre de Marcel Proust⁴⁶ ». L'objectif de l'hôtel est bien de raconter une histoire qui initie aux univers littéraire et biographique proustiens, associé à un espace-temps historique particulier dans lequel le visiteur est invité à s'immerger par les sens et par l'esprit. La figuration proustienne captée repose ici sur un biographème précis : conformément à une tendance mythographique actuelle, Proust est valorisé comme le dandy et le mondain assidu des années 1890 et 1900⁴⁷, avant une période marquée par l'entrée dans le sacerdoce littéraire autour de la *Recherche* et, les dix dernières années de la vie de l'écrivain, dans une retraite quasi solitaire qu'il s'impose peu à peu pour écrire son chef-d'œuvre et pour préserver sa santé, de plus en plus fragile⁴⁸.

Aussi n'est-il pas anodin que ce Proust 1900 ne soit pas le Proust en gloire de la maturité littéraire et de la *Recherche*, le Proust des chambres d'écriture et du sacerdoce d'écriture, mais le Proust de la gestation du grand-œuvre et des essais dans lesquels il pose ses jalons poétiques et esthétiques. Ces deux figurations sont particulièrement intéressantes car elles illustrent la façon dont, progressivement, la figure Proust se fige dans le temps, les espaces et les objets, malgré les travaux scientifiques qui les nuancent fortement, voire les infirment : Proust écrivait avant 1900 et a continué ses explorations mondaines, y compris lorsqu'il séjournait dans sa « chambre de liège ». Cette bipartition, qui repose sur les motifs de l'écrivain dandy d'un côté et du corps écrivain et souffrant de l'autre, est aisée à saisir, à incarner et à faire circuler dans l'espace public. Par contraste, Le Swann est le seul établissement à s'intéresser au Proust en gloire et à la réception de son œuvre au prisme de ses adaptations notamment (costume de scène, œuvres d'art, de design, éditions...).

Entre ces grandes figurations (le dandy dans le Marais, le mondain au Ritz, le jeune Marcel en villégiature à Cabourg, le grand écrivain et le voyageur au Swann), il y a l'élaboration d'une conception radicale de l'exposition biographique de soi que l'écrivain formule dans l'essai que la postérité connaîtra sous le titre de *Contre Sainte-Beuve* (1908) et que l'écriture de la *Recherche* nuancera considérablement. Il est remarquable, de ce point de vue, que les appropriations hôtelières de Proust soulèvent la question, à des degrés d'orthodoxie divers, de l'étanchéité que Proust revendique entre « soi biographique » et « soi littéraire », dans l'héritage de l'impersonnalité flaubertienne vis-à-vis de ce moment charnière de sa réflexion

45. Pendant l'entretien que nous avons conduit avec lui, Yoni Aidan a indiqué qu'« il aura fallu 2200 mètres de tissus pour réaliser la Maison Proust, Hotel & Spa La Mer. Les tissus ont été réalisés par les éditeurs suivants : Pierre Frey, Rubelli, Lelièvre, Edmond Petit, Gainsborough, Bisson Bruneel, Casamance, Dedar, Jane Churchill, Samuel & Sons, Verasetta ».

46. *Ibid.*

47. Simone François, *Le Dandysme et Marcel Proust : de Brummel au Baron de Charlus*, Bruxelles, Palais des académies, 1956. Voir, par exemple, *Les Trésors de la littérature*, n° 16, « Marcel Proust : observateur des mondanités », août-octobre 2022 ; *Lire magazine littéraire. Les classiques*, n° 11, « À la recherche de Marcel Proust : "Quand l'écrivain se fait satiriste, sociologue ou philosophe" », décembre 2022.

48. La première période concerne le premier volume de la somme biographique de Jean-Yves Tadié, la suivante le second, toutes deux sous-périodisées (*Marcel Proust. Biographie*, Paris, Gallimard, 1996).

puisqu'il paraît alors renoncer à son œuvre. Toujours est-il que les connaisseurs et les amateurs peuvent identifier là des biographèmes, des mythèmes et des références globales à la biographie, à l'œuvre et à l'époque de l'écrivain, tandis que le non-initié découvre, sans prérequis, des clés d'initiation à ce monde. Le visiteur est invité à accepter, comme à l'entrée d'un spectacle en quelque sorte, de pénétrer dans une forme de fiction défamiliarisante au plan historique et géographique apparentée à un voyage dans le temps et dans l'espace pour « retrouver » le Paris 1900. De façon voulue ou non, le scénario adopte ainsi littéralement l'une des trames de la réflexion proustienne sur la mémoire et l'expérience, non linéaire, du temps, dans un espace qui ne se veut aucunement une reconstitution historique du Paris proustien, mais une évocation créatrice – au risque du malentendu, toutefois, quand le discours promotionnel emploie une formule du type « le temps se serait arrêté⁴⁹ ».

La « chambre Marcel Proust » au Donjon, à Étretat, est située dans un hôtel quatre étoiles de la station balnéaire, dans le corps de bâtiment historique. Elle participe de la refonte de l'identité et de l'image de l'établissement après la pandémie de 2020 qui a marqué le secteur hôtelier. Elle suggère l'atmosphère feutrée d'un intérieur mondain de la Belle Époque, fil rouge thématique et décoratif choisi pour valoriser l'histoire de l'hôtel en résonance avec l'âge d'or du village⁵⁰. La dimension narrative et fictionnelle est là assumée et développée dans des scénarios individualisés pour chaque hôte illustre et chaque chambre : le site web et les publications sur les réseaux sociaux relaient un storytelling fondé sur des éléments vraisemblables et étayés par des éléments historiques, mais aussi volontiers fantasmatiques. Comme rue de Picardie (Maison Proust), les hôteliers ont réalisé des recherches sur Proust pour appuyer leur entreprise sur un fonds documentaire nourri d'informations fiables (biographies, critiques savantes⁵¹...). Le lien à Proust est noué par l'intermédiaire de figures historiques qui ont fréquenté la station et qui ont joué un rôle important dans sa vie et pour son œuvre, non sans faire référence indirectement, enfin, à la place de la Normandie et de ses côtes notamment dans la *Recherche* (Cabourg, Trouville ?...)⁵². Ainsi, la chambre est placée sous le signe de deux figures de femmes mondaines emblématiques de l'époque dont les propres attaches normandes légitiment par ricochet la présence de Proust dans un établissement étretatais :

Alors qu'adolescent il a bien connu Trouville, Le Tréport ou Cabourg, Marcel est attiré vers Étretat par 2 femmes qu'il admire : Anna de Noailles et Sarah Bernhardt. Dans l'intimité de cette chambre caractérisée par une belle cheminée et une unique petite fenêtre bordée de lierre, il pourrait bien écrire mais il préfère y recevoir ses amis pour dissenter sur les affres et les plaisirs de la vie. Située au-dessus de la bibliothèque, au 1^{er} étage du Donjon, cette chambre donne de sa fenêtre bordée de lierre, sur la grande tour du Donjon⁵³.

49. Voir le site web de l'établissement : www.ritzparis.com.

50. Entretien Omar Abodib, le 27 avril 2024.

51. Yoni Aidan précise que les recherches documentaires ont duré plus de trois ans.

52. Cynthia Gamble et Matthieu Pinette, *Ruskin, Proust et la Normandie : aux sources de La Recherche*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2022.

53. Le Donjon, « Marcel Proust », www.hoteletretat.com.

Le dispositif de médiation privilégié rend compte de façon significative de cet entre-deux qu'entretient le discours de l'hôtel, à la croisée de la réalité et de la fiction : il s'agit d'un exemplaire artefactuel d'un titre de presse, qui ancre le discours dans la réalité des « choses vues » et vérifiées, du moins vérifiables. *La Gazette*, d'ancrage local, est mise en page pour faire illusion eu égard aux pratiques éditoriales de la Belle Époque. Elle expose l'histoire de la maison, de la station, des personnages historiques, de l'« illustre » valorisé dans la chambre sur un fond narratif d'ordre fictionnel :

Marcel vient très souvent nous voir au Domaine Saint Clair, accompagné ou seul. Voilà deux années maintenant qu'il a perdu sa maman chérie, l'être de sa vie, sa chère et tendre. [...] Marcel rivalise de classe lorsque Monsieur Paul et Mademoiselle Baker sont présents au Domaine. Les deux dandys illuminent ensemble les salons de tous leurs feux. Les montres de coquetteries en deviennent « théâtre ». Mais rien ne lui est plus cher que de rencontrer son amie Anna de Noailles.

Des encadrés proposent un *digest* thématique, historique et biographique succinct résumant des informations à retenir sur l'œuvre, la place de l'auteur dans son époque, des moments marquant de sa vie (la figure maternelle en l'occurrence) sur le fondement d'une mise en regard entre l'homme et l'artiste :

Une Vie

Marcel Proust est né dans un milieu bourgeois et cultivé, d'un père médecin et d'une mère juive. Il souffre dès ses neuf ans de terribles crises d'asthme [...].

L'Artiste

Alors qu'il est jeune chroniqueur et journaliste mondain, Marcel Proust est à l'écriture du *Jean Santeuil* telle une première ébauche d'*À la recherche du temps perdu*. La perte de sa mère en 1905 sera vécue comme une blessure que rien ne viendra panser.

Les cinq établissements sont contraints, dans leur définition, par deux éléments essentiels : le rapport du lieu à l'écrivain et/ou à l'œuvre, ainsi que la possession d'une collection en rapport avec l'écrivain et/ou avec l'œuvre. Ces deux variables définitionnelles se rapportant au lieu de mémoire et à la littérature polarisent les hôtels, les assignant à des places très différentes dans la sphère hôtelière et leur permettant alors la formulation d'une narration distinctive. De fait, dans le cadre des entretiens, les autres établissements sont suggérés ou clairement mentionnés afin de mieux s'en démarquer sur la base d'une valeur d'« authenticité ». Celle-ci est structurelle dans le tourisme expérientiel, *a fortiori* dans les évolutions qu'il suit en matière de développement personnel, d'éthique et d'esthétique, autant de visages alternatifs au sur-tourisme et au tourisme mainstream. Cette valeur est polysémique puisqu'elle réfère tantôt à la fréquentation des lieux par Proust, à l'exigence scientifique dans l'acte de reconstitution ou d'évocation, à l'insertion dans le monde académique, à la restitution de l'ambiance Belle Époque.

Mises en scène, en espace, en récit : les motifs de la figure proustienne

C'est au nom de l'authenticité et selon la place occupée dans cette constellation hôtelière dessinée par le rapport à Proust, que les établissements déploient des mises en scène, en espace et en récit, qui assurent concrètement leur distinction. Elles reposent sur la mobilisation de motifs caractéristiques de l'œuvre et de mythes associés à sa pensée et sa personne.

La mise en scène des espaces de réception au Swann adopte une forme muséale autour de l'exceptionnelle collection proustienne de Jacques Letertre :

Dans l'espace d'exposition à l'entrée de l'hôtel, vous pourrez tenter de lire les 3000 pages de *La Recherche* sur un seul panneau grâce à une loupe. Il existe seulement dix exemplaires dans le monde de cet étonnant tableau contemporain. Un peu plus loin, deux créations d'un des plus célèbres grands couturiers de la Belle Époque, un corsage de robe du soir et le mantelet d'opéra porté par la marquise d'Aligre en 1905 et décrit par Proust dans *Sodome et Gomorrhe* sur les épaules de la marquise de Cambremer⁵⁴.

La forme muséographique classique qui accueille les occupants de l'Hôtel Le Swann est propre à cet établissement. Elle fait se conjuguer une collection de pièces anciennes à un mobilier hôtelier contemporain et des évocations de l'œuvre et de l'auteur (citations murales, luminaires en référence à la lanterne magique, chaîne de télévision consacrée aux hôtels littéraires et qui passe des documentaires sur les événements de la Société des Hôtels littéraires...). *A contrario* dans les autres établissements, la littérature s'exprime par une forme principalement immersive et décorative, supportée par des objets et mobiliers d'époque, autant d'effets théâtraux et suggestifs. Ceux-ci convoquent une ambiance feutrée propice à un certain recueillement – pour les amateurs de Proust du moins – devant un autographe porté à un imprimé original, sous vitrine, des reliques de son temps (une bouteille de cognac des années 1920⁵⁵), dans les parties communes de la Maison Proust (bibliothèque, couloir à l'entrée) ; un portrait encadré de Proust par Jacques-Émile Blanche, un écritoire avec des livres anciens sur la cheminée de marbre, à Étretat ; des fragments de manuscrits (mais en fac-similés) et une vaste bibliothèque d'ouvrages et de critiques sur Proust, à Cabourg.

La thématique du voyage, mise à l'honneur de manière essentielle par ces établissements à vocation touristique, revêt une double dimension : il s'agit de voyager dans le Paris (ou l'univers) de Proust, celui-là même que l'exposition du musée Carnavalet proposait à ses visiteurs en 2021, mais aussi de voyager dans le temps, en activant l'un des éléments capitaux de l'exégèse proustienne : capter les souvenirs du passé dans le présent pour « retrouver le temps perdu ». Du moins est-ce le motif central employé par la majorité des hôtels étudiés qui s'engagent dans une évocation décorative de la Belle Époque de Proust, quand le parti pris muséal du Swann conduit à davantage assumer une rupture temporelle entre passé et

54. Société des Hôtels Littéraires, « Hôtel littéraire Le Swann », www.hotelslitteraires.fr.

55. Bouteille de Château Laubade, Armagnac 1922 (date de disparition de Marcel Proust), infusé aux truffes noires du Périgord qui sert de base au Cocktail « Le Temps Retrouvé » conçu par Colin Field (Meilleur Barman du Monde) pour la Maison Proust, Hotel & Spa La Mer.

présent (les objets sont authentiques mais les infrastructures sont d'allure contemporaine). Aussi le Proust du Swann est-il mis à l'honneur comme l'auteur de la *Recherche*, l'écrivain, le génie littéraire, l'écrivain, manuscrits, éditions originales... à l'appui. Alors que la Maison Proust, le Donjon et le Ritz décentrent cette focale pour mettre à l'honneur le « dandy des dandys », le mondain, l'habitué des salons, des conversations d'alcôves dans les hôtels particuliers de l'aristocratie et de la haute-bourgeoisie parisienne comme des villégiatures provinciales. La rhétorique décorative et discursive, adossée à un storytelling très développé, invite le client à endosser l'identité des éminents intimes fréquentés par Proust en ces/ses lieux dans une démarche propre au secteur du luxe. Retournant la perspective pour déplacer l'accent de la figure proustienne, en lumière, au client, l'hôte est ainsi convié à se sentir « comme à la maison », à l'instar de Proust, parmi les grandes figures du Paris de l'« élite artiste » de la Belle Époque. Marquée par l'engouement suscité par les boutiques-hôtels à la source duquel les établissements du corpus puisent, cette démarche immersive conduit une partie des hôteliers à faire des choix décoratifs forts qui peuvent rappeler, avec plus ou moins d'exactitude historique selon les cas, les *period rooms*.

Au Donjon, Omar Abodib et son ami Arnaud Bertrand Devillers ont ainsi opté pour une ambiance intimiste feutrée, évoquant les conversations d'alcôve et les confidences dissimulées dans une chambre donnant non pas de façon théâtrale sur la mer et « l'aiguille » de la station – c'est à Sarah Bernhardt que revient ce rôle ! – mais sur la nature alentour. La chambre est dotée d'un lit à baldaquin aux murs rouges sombres. La vraisemblance décorative est assurée par les tentures, notamment : l'hôtel travaille avec des maisons de renom, à Paris et dans la région (Pierre Frey, Nobilis, Lelièvre, Les Tentureries au Havre, des tapissiers locaux), mais aussi au Liban (d'où Omar Abodib est originaire) ; cela rappelle les usages des élites à l'époque pour meubler leurs intérieurs et dont le narrateur de la *Recherche* ne cesse de se faire le témoin.

Au Ritz, on a misé sur un aménagement d'apparat avec les maisons de décoration familières des palaces parisiens, également convoquées pour l'ensemble des chambres portant des noms d'illustres ayant fréquenté les lieux : la suite propose de jouir des raffinements mondains du temps autour d'une table servant aux échecs ou à un *tea-time* en chambre, par exemple. La pièce à coucher, qualifiée d'« alcôve⁵⁶ » et à laquelle on parvient grâce à quelques marches initiatiques, est ornée d'une reproduction du portrait du maître des lieux par Jacques-Émile Blanche. Plus « intimiste » et feutrée, elle peut évoquer aux initiés, par ses teintes sombres, la chambre de liège de Proust, selon notre interlocuteur⁵⁷. La décoration, dans la partie « salon », est plus ostentatoire mais ne repose sur aucun fait historique tangible, comme l'indique l'emploi d'une reproduction en guise de portrait (dans la chambre) et celui d'une tenture en trompe-l'œil pour la bibliothèque ornant les murs de la partie salon donc et le Salon Proust, dans les parties publiques de l'hôtel. « Problème de place », volonté de ne pas se situer dans un domaine dont il n'est « pas expert » – la collection, l'exégèse, le musée –, le

56. Voir la page dédiée sur le site officiel de l'hôtel www.ritzparis.com.

57. Entretien en visioconférence avec Arnaud Leblin, directeur des Affaires institutionnelles et du Patrimoine du Ritz, le 24 juin 2024.

Ritz ne propose d'ailleurs pas de bibliothèque proustienne fournie, bien qu'il mette à disposition quelques volumes de la *Recherche* chez l'éditeur historique de Proust, Gallimard, notamment à l'adresse d'une clientèle d'amateurs américains et français. Non sans ironie, l'emploi du trompe-l'œil trouve une valeur inattendue aux yeux des initiés, comme le souligne avec humour notre interlocuteur : il rappelle les réflexions du narrateur sur ces livres et objets décoratifs que leurs propriétaires exposent à la vue de tous pour faire « chic et lettré », sans les ouvrir ! Dans la même perspective, il s'assure de l'exactitude et de la « légitimité⁵⁸ » de son action proustienne auprès des spécialistes et universitaires Jean-Yves Tadié et Nathalie Mauriac Dyer, en accueillant par exemple la conférence de presse à l'occasion de la réouverture de la Maison de Tante Léonie au printemps 2024.

En revanche, la Maison Proust mise sur un éthos de collectionneur, qu'elle n'investit pas du tout comme Jacques Letertre, toutefois. Située rue de Picardie, troisième maison de la Collection Maisons Particulières, elle affiche une collection d'objets décoratifs d'époque et d'œuvres d'art originales (des portraits d'époque de figures qu'a fréquentées Proust, galerie composée grâce à un souci de cohérence historique⁵⁹). On y trouve aussi des œuvres contemporaines commandées à des artistes pour évoquer l'univers de Proust dans une esthétique là encore Belle Époque : ainsi du jardin idéal de Proust dans la conciergerie ou des linteaux de porte en bois⁶⁰. L'établissement convoque ainsi le Paris et l'œuvre de Proust au prisme d'une interprétation décorative reposant sur un parti pris fort, celui de la scénographie de Jacques Garcia. Cette approche n'est d'ailleurs pas dénuée d'une dimension nostalgique dans une certaine mesure : elle place les élites mondaines du temps passé sous les feux de la rampe, ne laissant pas d'interroger sur la fascination qu'elles continuent à alimenter – parmi la clientèle américaine en particulier, quand Proust interroge justement, de façon critique, les fondements de cette domination symbolique et culturelle, plus que politique, économique et sociale⁶¹.

La chambre 414 du Grand hôtel de Cabourg occupe sans doute une place intermédiaire, qui valorise les effets de convergence entre le personnage du narrateur de la *Recherche* (Marcel) et le romancier (Proust) autour de l'hétérotopie de Balbec pendant la jeunesse de l'écrivain en devenir qui vit au Grand Hôtel l'une des expériences fondatrices de sa vocation auprès de sa grand-mère, d'Elstir et des « jeunes filles en fleurs ».

À travers leurs mises en scène, en récit et en espace, qui se fondent tantôt sur la forme muséale classique, tantôt sur la forme immersive, les cinq établissements de notre corpus mobilisent, mettent en lumière, emboîtent, effacent les motifs proustiens (l'écrivain dandy,

58. Entretien avec Jacques Letertre, directeur de la Société des Hôtels Littéraires.

59. Citons, entre autres, un tableau de Jacques-Emile Blanche qui a immortalisé le jeune Marcel Proust, tableau actuellement au Musée d'Orsay ainsi qu'un portrait de Marcel Proust réalisé par le peintre Jacques Aymer de la Chevalerie, acheté dans une galerie à New York.

60. Yoni Aidan précise : « Benjamin Georgeaud, sculpteur qui a sur la base de l'herbier de Marcel Proust imaginé ces portiques fleuris des fleurs préférées de l'auteur. » Concernant les linteaux : « Il a été demandé à Delphine Neny (Meilleur Ouvrier de France) et Benoit Desclos de réaliser une peinture sous-verre à quatre mains sur la base de recherches dans l'œuvre de Marcel Proust pour imaginer son jardin idéal. Au centre de la toile, nous apercevons la silhouette de l'auteur. »

61. Laure Murat, *Proust, roman familial*, Paris, Robert Laffont, 2023.

la mondanité, Paris, la chambre, le corps écrivant, le corps souffrant, le petit Marcel, l'enfance, la Belle Époque, les salons, le voyage, la mémoire, les souvenirs...), selon leur place dans la constellation hôtelière. Ces combinaisons, en reposant sur les motifs d'une figure proustienne particulièrement cristallisée aujourd'hui dans l'espace public, assurent l'« effet d'authenticité » souhaité par les fondateurs des établissements.

Des espaces hybrides et troubles

Les cinq établissements étudiés habitent des configurations complexes : ils sont soumis à deux variables définitionnelles (le lieu de mémoire et la collection), ils mobilisent deux mises en forme différentes (la forme muséale classique qui cherche la réflexivité du regardeur, la forme immersive qui cherche l'expérience du consommateur), ils combinent des motifs variés de la figure proustienne. De plus, quelle que soit la configuration, le texte est présent, principalement sous la forme d'une anthologisation (citations, exposition de pages choisies dans la collection, nom des personnages dans les chambres façon galerie de personnages) au travers des éléments connus (culture scolaire, « mythes » repris dans les adaptations du texte). Tous ces établissements entretiennent donc un lien particulier à la mémoire de celui qui est présenté au travers de qualificatifs adoptés et colportés de notice biographique en manuel scolaire : il est désigné comme un « célèbre écrivain » (chambre 414), un « virtuose des mots » (suite du Ritz), un créateur de « l'un des univers les plus exceptionnels de la littérature française » (Le Swann), un « ermite cloîtré » (Étretat) destiné à écrire son « chef d'œuvre » (Maison Proust).

Ce discours encomiastique développé autour de Proust hérite symboliquement d'une longue tradition culturelle, artistique et littéraire : la « visite au grand écrivain⁶² », et plus précisément, dans sa version posthume, le pèlerinage. En ce sens, les chambres d'hôtels du corpus convoquent, dans un acte délibéré ou non, le souvenir des chambres biographiques et patrimonialisées de Proust : chambre de la Maison de Tante Léonie, chambre-reliquaire de Jacques Guérin au Musée Carnavalet, chambre au château de Breteuil (mais les circonstances d'un éventuel séjour sont incertaines). De fait, la Maison Proust revendique dans sa communication son inscription dans le voisinage du musée de l'Histoire de Paris, tandis que Le Swann souligne son ancrage dans l'arrondissement proustien où il se trouve, avec l'appui, en particulier, de la carte du Paris de Proust auquel le visiteur a accès sur place et sur le site web de l'hôtel⁶³. L'aménagement de la chambre 414 à Cabourg repose sur la démarche commémorative d'une association d'initiés et de zéloteurs proustiens.

Toutefois, il serait incorrect de rabattre les entreprises conduites par ces établissements autour de la figure proustienne et de son œuvre sur une seule dimension patrimoniale qui référerait au monument en tant que lieu de mémoire. Deux autres dimensions sont présentes : celle du patrimoine littéraire et des médiations qui peuvent être construites autour de lui ; celle de l'hôtellerie touristique, occupée par des questions de rentabilité et de

62. Voir Nora, « La visite au grand écrivain », art. cité.

63. Société des Hôtels Littéraires, « Les plans historiques des Hôtels Littéraires », plans.hotelslitteraires.fr.

satisfaction touristique. Sans aucun doute, les hôtels étudiés flirtent avec le co-branding⁶⁴ et la dépublicitarisation : ils sont d'un monde concurrentiel et cherchent donc à se distinguer par la promesse d'une expérience différente (mondaine, mémorielle et/ou littéraire). Néanmoins, ils sont portés par un indéniable attachement au patrimoine littéraire et à sa transmission (Hôtel littéraire), et plus encore au patrimoine proustien, qui opère comme une boussole dans leurs actions. Autrement dit, ils sont aussi guidés par un intérêt culturel et pas uniquement économique : les initiatives sont motivées par le désir de faire vivre l'œuvre proustienne et son auteur hors le livre dans une approche qui relève de l'appropriation quotidienne, de la « profanation », pour reprendre la notion développée par le philosophe Giorgio Agamben : la remise en circulation d'objets culturels sacrifiés pour des usages quotidiens et courants⁶⁵.

Si les intentions et intérêts des hôteliers sont donc hybrides, à la fois économiques et culturels, voire culturels, peut-on pour autant parler d'une action de démocratisation culturelle comme cherchent à en produire les formes de littérature hors du livre⁶⁶ ? La profanation opérée par les hôtels du corpus, à des degrés variables et selon des modalités différentes, n'engage pas la visibilité et le partage de l'objet proustien dans la sphère publique, auprès du plus grand nombre et encore moins dans le cadre d'une expérience courante et quotidienne, synonyme de routine et de banalité : l'expérience est ponctuelle, éphémère et réservée à des usages définis. Les établissements pris en considération sont, il est vrai, ouverts au public, gratuitement pour les parties communes du lieu. Cependant, leur labellisation littéraire à l'enseigne, de surcroît, d'un nom de la littérature aux allures de forteresse de prime abord, l'affichage haut de gamme à (hyper-)luxueux, laissent à penser que les médiations en jeu « privatisent » dans une certaine mesure (pas dans tous les établissements de façon égale) la référence littéraire, jouant la partition des salons proustiens fréquentés par une frange délimitée de la population, dotée d'un capital culturel, sinon social et financier.

En ce sens, les hôtels élaborent une expérience existentielle du texte littéraire qui paraît faire écho à la notion de « liseur » qu'Albert Thibaudet oppose à celle de « lecteur ». Pour le critique français, le lecteur appréhende la lecture comme un « divertissement accidentel », le liseur comme « une fin essentielle [...] qui peut saisir l'homme entier aussi profondément que les autres fins humaines⁶⁷. » Le liseur idéal, tel que se l'imagine Thibaudet, institue un rapport nouveau aux œuvres, aux « monuments » de la littérature. Les appropriations des hôtels littéraires et des chambres Proust témoigneraient de ce phénomène de lecture d'ordre existentiel.

Pour chaque hôtel, nous sommes alors face à un ensemble diffracté, kaléidoscopique d'évocations et de transmédiation qui forme une interprétation créative, voire créatrice, reposant sur une mise en scène mais aussi sur une mise en récit jusqu'à une fictionnalisation

64. Il s'agit de promotion croisée entre deux marques, ici Proust et l'hôtel. Lorsque le Ritz se préoccupe des ayants droit dans son travail de valorisation des lieux par la figure du Proust, il se place dans ce type de promotion croisée qui formalise les intérêts de chaque marque.

65. Giorgio Agamben, *Profanations*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2005.

66. Rosenthal et Ruffel, « Introduction », art. cit., p. 160.

67. Albert Thibaudet, « Le liseur de romans » (1924), cité par Gabrielle Roy-Chevarier, « Albert Thibaudet et la mémoire vivante du roman », *Roman 20-50*, n° 65, 2018, § 5.

de la figure de Proust et de son œuvre. Entre Le Swann, qui suit un modèle historiographique et savant de musée, et la Maison Proust, qui radicalise un modèle scénographique et théâtralisant, existent mille reconfigurations de la figure de Proust. Toutes travaillent, à n'en pas douter, le patrimoine monumental comme le patrimoine littéraire, à partir de l'univers de l'hôtellerie touristique et de ses enjeux économiques. Dans ces lieux, il semble que se jouent autant de « reconstitutions », d'« évocations », d'adaptations créatives de l'univers et de l'atmosphère de la *Recherche*, offertes à l'expérience immersive de celui qui est lecteur, visiteur et spectateur d'hôtels aux allures de musées-bibliothèques pour certains, d'espaces hybrides de conservation, d'exposition et de valorisation d'objets usuels et d'objets d'art, de collections ou de créations contemporaines convoquant la Belle Époque, rappelant l'esprit d'un autre lieu touristique original, le musée de la Villa du Temps retrouvé, à Cabourg, consacré à la découverte de cette époque au prisme de Proust et de son œuvre⁶⁸. Triviaux, fruits de la « culture de la convergence », de l'« enrichissement » et du « capitalisme artiste »⁶⁹, ces lieux reposent sur des dispositifs de valorisation et de transmission de la littérature à géométrie variable.

Ces chambres extra-ordinaires ne sont pas sans rappeler une autre mythologie, celle de l'espace caméral intime⁷⁰ qu'un autre dandy d'intérieur représente avant Proust au sein de la vie littéraire : Oscar Wilde⁷¹. Si l'aphoriste irlandais incarne l'esprit fin-de-siècle, l'auteur de la *Recherche* incarne pour sa part la Belle Époque, appréhendée collectivement elle aussi comme un mythe, comme l'un des âges d'or⁷² du bon goût français et de l'épanouissement des arts de vivre et des arts décoratifs dans lequel l'hôtellerie de luxe contemporaine, en particulier, reconnaît l'un de ses modèles⁷³.

Bibliographie

AGAMBEN Giorgio, *Profanations*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2005.

AUDRERIE Sabine, « Jean-Yves Tadié : Il faut imaginer Proust dans son lit, écrivant sur ses genoux... », *La Croix*, 16 octobre 2013. Disponible sur www.la-croix.com

BARGAIN Solène et CAMUS Sandra, « L'expérience : une approche conceptuelle au service du tourisme », *Mondes du tourisme*, n° 13, « Tourisme et innovation », dir. Aude Ducroquet et Philippe Viallon, 2017. doi.org/10.4000/tourisme.1387

BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Seuil, 2002.

BASCH Sophie, *Rastaquarium. Marcel Proust et le « modern style » : arts décoratifs et politique dans À la recherche du temps perdu*, Turnhout, Brepols, coll. « Le champ proustien », 2014.

68. Voir le site web de la Villa du Temps retrouvé : villadutempsretrouve.com.

69. Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, coll. « Hors-série Connaissance », 2013.

70. Michelle Perrot, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 2009.

71. Charlotte Gere, *La Décoration intérieure au XIX^e siècle*, trad. Jean-François Allain, Paris, Flammarion, 1989. Voir le site web de l'hôtel londonien L'Oscar : www.loscarlondon.com.

72. Dominique Kalifa, « "Belle Époque" : invention et usages d'un chrononyme », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, vol. 52, n° 1, 2016, p. 119-132.

73. Debora L. Silverman, *L'Art nouveau en France : politique, psychologie et style fin de siècle*, trad. Dennis Collins, Paris, Flammarion, 1994.

- BERTHELOT-GUIET Karine, MARTIDE MONTETY Caroline et PATRIN-LECLÈRE Valérie, « Entre dépublicitarisation et hyperpublicitarisation, une théorie des métamorphoses du publicitaire », *Semen*, n° 36, « Les nouveaux discours publicitaires », dir. Marc Bonhomme, 2013. doi.org/10.4000/semen.9645
- BOLTANSKI Luc et ESQUERRE Arnaud, *Enrichissement : une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2017.
- CARDINAL Jacques, « Le bon ange de la certitude. À l'origine du sujet et du nom chez Proust », *Protée*, vol. 28, n° 1, « Variations sur l'origine », dir. Jacques Cardinal, 2000, p. 75-93. doi.org/10.7202/030585ar
- CLAVELL Anaïs, « Le Ritz Paris dévoile une création hommage à Proust », *Journal du luxe*, www.journalduluxe.fr, 20 février 2024.
- COUSIN Saskia, « Authenticité et tourisme », *Les Cahiers du Musée des Confluences*, t. 8, 2011, « L'Authenticité », dir. Véronique Chabert-Grangeon, p. 59-66.
- ERMAN Michel, *Le Paris de Proust*, Paris, Éditions Alexandrines, 2015.
- FABRE Daniel, « Marcel Proust en mal de mère. Une fiction du créateur », *Gradhiva*, n° 20, 2014, p. 48-83.
- FLON Émilie, *Les Mises en scène du patrimoine. Savoir, fiction et médiation*, Cachan, Hermès-Lavoisier, coll. « Communication, médiation et construits sociaux », 2012.
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », dans *Dits et Écrits II*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1571-1581.
- GAMBLE Cynthia et PINETTE Matthieu, *Ruskin, Proust et la Normandie : aux sources de La Recherche*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2022.
- GERE Charlotte, *La Décoration intérieure au XIX^e siècle*, trad. Jean-François Allain, Paris, Flammarion, 1989.
- HENRIET Jean-Paul, *Cabourg*, Rouen, Éditions des Falaises, 2024.
- HIRAMITSU Ayano, *Les Chambres de la création dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2019.
- JEANNERET Yves, *Penser la trivialité*, vol. 1 : *La Vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2008.
- KALIFA Dominique, « "Belle Époque" : invention et usages d'un chrononyme », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, vol. 52, n° 1, 2016, p. 119-132.
- LACKEY Mickael et CERNAT Laura, « Reconstructing the Author through Biofiction's Anchored Imagination », dans Alison Gibbons and Elizabeth King (dir.), *Reading the Contemporary Author: Narrative, Authority, Fictionality*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2023, p. 157-178.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- LIPOVETSKY Gilles et SERROY Jean, *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, coll. « Hors-série Connaissance », 2013.
- MURAT Laure, *Proust, roman familial*, Paris, Robert Laffont, 2023.
- NORA Olivier, « La visite au grand écrivain », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. II, *La Nation*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986, p. 563-587.
- PERROT Michelle, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », Paris, 2009.
- PORTET Séverine, « Du tourisme expérientiel au tourisme transformationnel », Agence régionale du tourisme Grand Est, www.art-grandest.fr, 2 juin 2021.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu. Le côté de Guermantes*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1920.
- « Journées de lecture », dans *Pastiches et Mélanges*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921 [1919].
- *À la recherche du temps perdu*, vol. I : *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.
- RABAUDY Nicolas de, « Comment Marcel Proust s'est inspiré de la clientèle huppée du Ritz pour écrire "À la recherche du temps perdu" », *Slate*, www.slate.fr, 2 mai 2021
- RACZYMOW Henri, *À la recherche du Paris de Marcel Proust*, Paris, Parigramme, 2021.
- RÉGNIER Marie-Clémence, « Les "hôtels littéraires" à Paris : une patrimonialisation 4 étoiles de l'objet littéraire ? », *Culture & Musées*, n° 38, « Patrimonialisations de la littérature », dir. Marcela Scibiorka, Mathilde Labbé et David Martens, 2021, p. 225-249.
- ROSENTHAL Olivia et RUFFEL Lionel, « Introduction », *Littérature*, n° 160, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », 2010, p. 3-13.

- ROULET Claude, *Tout sur le Ritz !*, Paris, La Table Ronde, 2016.
- ROUSSEL-GILLET Isabelle, « Les citations littéraires dans les expositions : usages et effets », *Lettre de l'OCIM*, n° 202-203, 2022, p. 88-91.
- ROY-CHEVARIER Gabrielle, « Albert Thibaudet et la mémoire vivante du roman », *Roman 20-50*, n° 65, 2018, p. 161-174. doi.org/10.3917/r2050.065.0161
- SAURIER Delphine, « La figure de l'auteur comme médiation littéraire. L'autoportrait de Marcel Proust », dans Audrey Alves et Maria Pourchet (dir.), *Les Médiations de l'écrivain*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- « Médiation(s) du lieu littéraire et figure(s) de Marcel Proust », *Recherches & Travaux*, n° 96, « Ancrages territoriaux de la littérature », dir. Mathilde Labbé, 2020. doi.org/10.4000/recherchestravaux.2257
- SILVERMAN Debora L., *L'Art nouveau en France : politique, psychologie et style fin de siècle*, trad. Dennis Collins, Paris, Flammarion, 1994.
- TADIÉ Jean-Yves, *Marcel Proust. Biographie*, Paris, Gallimard, 1996.
- TISSERON Serge, « Intimité et extimité », *Communications*, n° 88, « Cultures du numérique », dir. Antonio A. Casilli, 2011, p. 83-91.
- WICKERS Olivier, *Chambres de Proust*, Paris, Flammarion, 2013.

La « poétique du port d’attache » : un outil de patrimonialisation de la « marque Rimbaud » à Charleville-Mézières

Alice Kersten, Université de Liège

Résumé

Alors qu’Arthur Rimbaud fuyait constamment sa ville natale, qu’il qualifiait lui-même de « supérieurement idiote entre les petites villes de province », cette dernière le place aujourd’hui paradoxalement au centre de sa politique culturelle. Par le discours officiel qu’elle construit sur elle-même, la ville se présente comme le « port d’attache » du poète : des collages, des fresques et des photographies à son effigie ornent les murs de la cité ; sa maison et le musée qui lui est consacré sont de hauts lieux de tourisme ; des extraits de ses textes deviennent des marques et donnent leurs noms à des commerces et à un festival de musique. Tous ces éléments participent à créer une « ambiance rimbaldienne » dans la ville. Cet article souhaite rendre compte d’une enquête de terrain menée à Charleville pendant deux années. En nous fondant sur un appareil théorique articulant sociologie de la littérature et approche pragmatique du littéraire, nous tenterons d’objectiver les modes de fonctionnement d’un ensemble de médiations et de logiques d’institutions contribuant à faire jouer un rôle patrimonial à la littérature.

À l’heure actuelle, se promener à Charleville-Mézières implique de croiser Arthur Rimbaud à tous les coins de rue ou presque. Il y est paradoxalement l’enseigne de la politique culturelle municipale¹, alors qu’il qualifiait lui-même sa ville d’origine de « supérieurement idiote entre les petites villes de province² », ne cessant de la fuir tout au long de sa vie. Faisant contre mauvaise fortune bon cœur, la municipalité tente moins de souligner l’attachement du poète à sa ville natale que de le présenter comme un lieu où il n’a cessé de revenir. Toutefois, les autorités carolomacériennes restent conscientes de la difficulté de fixer Rimbaud dans un endroit, y compris dans sa ville natale. Selon la directrice du Pôle Rimbaud, Lucille Pennel, il est en effet compliqué de « figurer sur une carte la trace de “l’homme aux semelles de vent” lui qui a tant de fois quitté Charleville, mais sans jamais cesser d’y revenir³ ». Malgré tout, les discours de la politique culturelle carolomacérienne autour de Rimbaud développent ce que nous nous proposons de nommer une « poétique du port d’attache », dans laquelle Charleville apparaît comme un endroit de stabilité pour le poète, vers lequel il revient tout au long de sa vie. Ce phénomène tend à ancrer Rimbaud dans son territoire et à le patrimonialiser, mais aussi à légitimer les « dispositifs rimbaldiens » dans une ville qu’il appréciait peu.

-
1. Au sens de Vincent Dubois, *La Politique culturelle. Genèse d’une catégorie d’intervention publique*, Paris, Belin, 1999.
 2. Arthur Rimbaud, Lettre à Georges Izambard, 25 août 1870, dans *Œuvres complètes*, Paris, éd. André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 330. À noter que la ville d’origine d’Arthur Rimbaud est Charleville, mais depuis 1966, Charleville et Mézières ont fusionné. Rimbaud était donc un « carolopolitain », mais pour parler de la politique culturelle de Charleville-Mézières, nous employons l’adjectif « carolomacérien ».
 3. Claire Lignereux et Lucille Pennel, *Focus parcours Rimbaud*, Charleville-Mézières, Ville d’Art et d’Histoire, 2020, p. 3.

Des collages, des fresques ou encore des photographies à son effigie ornent les murs de la cité. Sa maison, ainsi que le musée consacré à sa vie sont des endroits emblématiques de la ville. Sa poésie décore des façades et infuse le quotidien des Carolomacériens en donnant son nom à de nombreux commerces. Elle inspire également le nom du festival de musique qui s’y organise chaque mois d’août : Le Cabaret vert. Aussi différents soient-ils, chacun de ces dispositifs permet à sa façon d’enraciner la présence de Rimbaud dans le territoire local. Tous participent à la création d’une « ambiance rimbaldienne » au sein du chef-lieu des Ardennes.

Le présent article souhaite rendre compte d’une enquête de terrain menée à Charleville pendant deux années (entre 2021 et 2023⁴). Il s’agira ici de décrire les logiques et rouages d’institutions telles que le Musée Arthur Rimbaud, le Parcours Arthur Rimbaud, la « poésie de devanture » et le cimetière où se trouve la tombe du poète en montrant comment elles utilisent une figure littéraire qu’elles contribuent à façonner en retour. En nous fondant sur un appareil théorique articulant sociologie de la littérature et approche pragmatique du littéraire, nous tenterons d’objectiver les modes de fonctionnement d’un ensemble de médiations contribuant à faire jouer un rôle patrimonial à la littérature. À travers l’exemple concret des usages de Rimbaud à Charleville, nous souhaitons exposer la façon dont la littérature peut mobiliser une politique culturelle.

Le Musée Arthur Rimbaud

Rénové en 2015, le Musée Arthur Rimbaud est le cœur du Pôle Arthur Rimbaud, composé du Parcours Rimbaud (inauguré en 2015) et de la Maison des Ailleurs (ouverte en 2004). Il occupe le Vieux Moulin du quai Arthur Rimbaud et est constitué de trois étages qui exposent l’œuvre et la vie du poète. À travers les différentes pièces, les écrits et la figure de Rimbaud sont patrimonialisés et se retrouvent au service de la politique culturelle de la ville. Sa biographie est en effet narrativisée afin de lui appliquer une image « ardennaise ». Dans l’histoire qu’elle raconte et dans son exposition, la muséographie lie le poète à son territoire. Les explications du Musée décrivent longuement son enfance dans les Ardennes, ainsi que l’importance de la ville dans cette période de vie comme l’explique le panneau biographique de la salle appelée « Rêveries » :

À Charleville, les Rimbaud déménagent à cinq reprises [...]. Arthur passe son adolescence (1869-1875) au 5 bis quai de la Madeleine, actuel quai Rimbaud (maison ouverte au public depuis 2004 et aujourd’hui appelée Maison des Ailleurs). Il loge avec sa famille au 1^{er} étage et y écrit la majeure partie de son œuvre littéraire.

La salle « Révolutions » contribue à placer le retour en Ardennes comme un moment et un lieu propices à l’écriture : « Il retourne à Roche chez sa mère, s’enferme dans le grenier de la

4. Il reprend et prolonge certains éléments développés dans notre mémoire de master intitulé *Arthur Rimbaud à Charleville-Mézières. Entre médiation et promotion d’une figure littéraire dans la politique culturelle municipale carolomacérienne*, Université de Liège, 2023.

ferme familiale et, pour expier son chagrin, rédige son œuvre la plus célèbre : *Une saison en enfer*. » Par la description de son enfance dans les Ardennes, Rimbaud est attaché au territoire. Ces différentes évocations de la vie carolopolitaine participent à la « poétique du port d'attache » qui légitime la création même d'un Musée Arthur Rimbaud à Charleville. Le discours de l'institution présuppose et réaffirme un lien entre le poète et sa ville natale, sans toutefois nier l'ennui qu'il pouvait y ressentir. Des extraits de sa correspondance avec son professeur Izambard sont d'ailleurs évoqués dans une des salles du Musée : « Je suis bien rentré à Charleville après vous avoir quitté. [...] Je meurs, je me décompose dans la platitude, dans la mauvaiseté, dans la grisaille ». Cependant, plus loin, les panneaux explicatifs insistent sur la stabilité que symbolise paradoxalement la ville dans la vie du poète : « Rimbaud a sillonné l'Europe pendant 5 ans à la recherche d'un objectif inconnu. Dans le doute, il est revenu plusieurs fois à Charleville, ville maintes fois critiquée, mais seul espace de stabilité ». Le panneau biographique de la salle « Voyages » s'achève avec les circonstances de la mort de Rimbaud tout en l'associant à son territoire, qui semble d'un côté souhaiter lui rendre hommage et de l'autre jouer un rôle décisif dans sa reconnaissance publique et littéraire :

Sa famille rapatrie son corps à Charleville [...] Le poète de génie a été oublié malgré les efforts de Verlaine pour faire connaître son œuvre, avec la publication des *Illuminations* en 1886. À Charleville, sa ville natale, 10 ans après sa mort, un monument rendant hommage au poète et à l'explorateur est inauguré [au] square de la gare, où il s'élève encore. C'est la première pierre d'un long processus de reconnaissance qui verra, au cours du xx^e siècle, son talent finalement reconnu par tous. Le jeune adolescent ardennais était devenu le précurseur de la poésie moderne.

L'institution du Musée Arthur Rimbaud n'est donc pas dupe des fuites et des voyages de Rimbaud, mais considère systématiquement la ville de Charleville comme son unique et ultime demeure. Cet argument du « port d'attache » est au fondement de la patrimonialisation de la figure de Rimbaud à Charleville et se devine en filigrane de nombreux dispositifs qui structurent sa présence dans la ville.

Le traitement de la poésie dans le Musée est également à observer. Exposée aux murs, elle prend la forme de fragments « révolutionnaires » à placarder. Par exemple, la phrase « Je est un autre » apparaît en rouge vif au centre de la pièce Révolutions, de sorte que la scénographie muséale amplifie le signal « littéraire » de l'exposition. Isabelle Roussel-Gillet explique qu'il est courant que les expositions de ce type instrumentalisent le signal littéraire, bientôt transformé en véritable slogan. Il s'agit pour elle d'une « spectacularisation » de la citation littéraire au sein du musée. Elle estime qu'un effet « marque » est présent dans ces citations-slogans et qu'elles prennent la forme du « crié littéraire⁵ ». L'œuvre de Rimbaud est donc convoquée dans l'exposition muséale à travers des extraits de poèmes ou de lettres pour la plupart célèbres (la « Lettre du voyant », « Départ », « Adieu », « Démocratie », « Matinée d'ivresse »...) et rendus compatibles avec le dispositif spectaculaire.

5. Isabelle Roussel-Gillet, « Expositions et muséographie du "littéraire" », Séminaire *De la fabrique du patrimoine littéraire à la fabrique littéraire des patrimoines*, dir. Olivier Belin, Claude Coste, Marcela Scibiorska, Mathilde Labbé et David Martens, 14 avril 2021.



FIG. 1. Mur de la salle « Révolutions » du Musée Arthur Rimbaud à Charleville-Mézières.
Photographie : Alice et Benoît Kersten.

L'œuvre de Rimbaud se prête en effet à une isolation de « formules » comme l'explique Adrien Cavallaro⁶. Les formules rimbaldiennes s'autonomisent et tendent à perdre la référence au texte-source et à obtenir une grande capacité combinatoire. Si Cavallaro s'intéresse à la reprise théorique et critique de formules rimbaldiennes entre 1880 et 1950, certains des phénomènes qu'il observe permettent d'éclairer utilement le cas qui nous occupe. Cavallaro remarque que les formules rimbaldiennes ont une « disponibilité sémantique maximale », ce qui leur donne une capacité à accueillir « les contenus sémantiques les plus divers de façon simultanée ». Une fois isolées, elles peuvent donc être reconfigurées et rapprochées, pour former des ensembles programmatiques ou critiques, ou dans notre cas touristiques et au service du patrimoine en attirant des visiteurs. Comme le rappelle Cavallaro, Rimbaud avait conçu un certain nombre d'énoncés comme des formules, investies de fonctions poétiques, programmatiques ou critiques (les énoncés formulaires de la lettre à Demeny par exemple), mais la réception a aussi annexé d'autres « fragments potentiellement formulaires », comme nous pouvons le constater avec ce mur de citations rimbaldiennes (fig. 1). À travers ces fragments, le Musée souhaite certainement faire mouche tout en misant sur la mémoire scolaire de certains visiteurs.

Le Musée Arthur Rimbaud fait preuve d'un puissant pouvoir de réinvestissement des formules rimbaldiennes, mais aussi de la structure de ses poèmes. Dans le dépliant disponible à l'entrée du Musée, il est dit que la conception du parcours évoque l'ossature du poème complexe « Adieu », lu au pied de la lettre, dans lequel Rimbaud écrit : « Moi qui me suis dit mage ou ange... je suis rendu au sol... avec la réalité rugueuse à êtreindre⁷ ». La visite commence

6. Voir le chapitre IV, « Une poétique de la réception rimbaldienne », dans Adrien Cavallaro, *Rimbaud et le rimbaldisme. XIX^e – XX^e siècles*, Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2019, p. 221-332.

7. Arthur Rimbaud, « Adieu », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 279-280.

alors dans les hauteurs du grenier, « habitations des anges », et descend lentement vers la « terre sillonnée sans fin » par Rimbaud après avoir quitté la poésie, et donc vers la salle « Voyages » qui se trouve tout en bas du Vieux-Moulin⁸.

Nous remarquons déjà à travers le Musée deux constantes propres à tous les dispositifs rimbaldiens carolomacériens. La première est la présence de ce que nous avons précédemment nommé la poétique du port d'attache, qui légitime les productions autour de Rimbaud à Charleville, dont le Musée Arthur Rimbaud. La deuxième concerne l'œuvre poétique : cette dernière est peu évoquée et médiée par différents dispositifs, permettant d'instituer avant tout une « ambiance rimbaldienne » dans la ville.

Le Parcours Arthur Rimbaud

Au-delà du Musée, la poésie rimbaldienne est également sollicitée en-dehors des institutions officielles, et notamment dans les rues. Mais avant de prendre la mesure de ces usages, il convient de s'interroger sur leurs propriétés littéraires. En effet, que reste-il de la poésie de Rimbaud dans ses usages à travers la ville ? Comment existe-t-elle en dehors du livre ? Comment est-elle transformée par les fresques du Parcours Rimbaud qui l'exposent sur les murs dans toute la cité ? Qu'entend-on par « poétique » à l'heure où justement la notion est devenue le « maître-mot des faiseurs de ville⁹ » ?

Actuellement, de nombreux chercheurs d'horizons différents s'accordent effectivement pour dire que le livre n'est pas l'unique support de la littérature. En sociologie de la littérature, Anthony Glinoyer explique que « le livre n'épuise pas les possibilités du littéraire¹⁰ ». Il ajoute qu'il existe de nombreuses activités littéraires hors du livre, comme la littérature exposée, étudiée par Lionel Ruffel et Olivia Rosenthal¹¹, qu'ils définissent comme de la « littérature en dehors du livre ». Ils font référence aux « pratiques littéraires contemporaines et multiples pour lesquelles le livre n'est ni un but, ni un prérequis¹² ». De leur côté, Carole Bisenius-Penin, René Audet et Bertrand Gervais expliquent que « le texte littéraire tisse des relations avec divers supports (du codex au site Web) et avec d'autres médias (dans un sens élargi) comme l'exposition, la scène ou les supports numériques¹³ ». Ils utilisent la notion d'« arts littéraires » qui qualifie « les formes événementielles et publiques de mise en scène de la littérature¹⁴ ».

8. Stéphane Bouquet, *Musée Arthur Rimbaud carnet d'un itinéraire*, Charleville-Mézières, Musée Arthur Rimbaud et Ville de Charleville-Mézières, 2015, p. 5.

9. Mathilde Roussigné, « Tours et détours du Grand Paris. La ronde, une commande littéraire entre immersion et distanciation », *Relief - Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 2, 2022, p. 132.

10. Anthony Glinoyer, « Les modèles de la communication dans les études littéraires », *Communication & langages*, n° 212, 2022, p. 18.

11. Voir Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel (dir.), « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n° 160, 2010 ; « La littérature exposée 2 », *Littérature*, n° 192, 2018.

12. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, « Introduction », *Littérature*, n° 160, 2010, p. 4.

13. René Audet, Carole Bisenius-Penin et Bertrand Gervais (dir.), « Introduction », *Recherches & travaux*, n° 100, « Les arts littéraires : transmédiabilité et dispositifs convergents », 2022, § 2.

14. *Ibid.*, § 4.

Les pratiques littéraires se diversifient et ne sont donc pas systématiquement attachées au livre. À Charleville, les dispositifs rimbaldiens se rapportent effectivement à de la littérature en dehors du livre. Toutefois, nous rencontrons deux problèmes quant aux appellations « littérature exposée » et « arts littéraires ». D'abord, elles valent plutôt pour des créations littéraires contemporaines et se distinguent donc des utilisations patrimoniales de la littérature, qui sont bien celles qui prévalent à Charleville. Ensuite, les deux théories peuvent se passer du livre, mais les textes demeurent grâce à d'autres méthodes de création et de diffusion. Or, à Charleville, le texte tend à disparaître au profit de la seule figure de Rimbaud, ce que nous allons observer dans le traitement de sa poésie au sein du parcours touristique intra-urbain qui lui est dédié.

Le Parcours Arthur Rimbaud a été mis en place par la municipalité en 2015 et enrichit le Pôle Arthur Rimbaud. La ville a décidé de ponctuer ses murs « d'œuvres d'art permettant de regarder différemment la ville qui a vu naître un des plus grands poètes français¹⁵ ». Selon la directrice du Pôle, le Parcours doit donner l'occasion aux touristes de découvrir la ville natale du poète, tout en explorant son œuvre, puisqu'il rend visible la poésie dans l'espace public. Pour elle, la poésie serait « ainsi à la portée de tous, sans la médiation du livre ou du musée¹⁶ ». La ville souhaite donc rendre accessible et gratuite la poésie de Rimbaud.

Le Parcours se compose actuellement de dix-sept fresques peintes sur différents murs de la cité mis à la disposition des artistes. Dans un premier temps, les fresques ont été commandées à des collectifs d'artistes ardennais, pour ensuite être réalisées par des artistes internationaux répondant à des appels à projet émis par la municipalité carolomacérienne. La première fresque date de 2015 et la dernière de 2023. Dans l'ordre chronologique de leur création, elles représentent les poèmes « Voyelles », « Ma Bohème », « Ophélie », « Le Dormeur du Val », « Le Bateau ivre », « L'Éternité », « Le Cœur supplicié », « Départ », « Sensation », « Enfance I », « Les Ponts », « Aube », « Roman », « Tête de faune », « Première soirée », « Rêvé pour l'hiver » et « Au Cabaret Vert ». Nous pouvons distinguer des fresques « régionalistes », tendant à appuyer la dimension ardennaise de l'œuvre de Rimbaud et des fresques « d'ambiance », visant à décorer la ville, quitte à parfois réorienter le sens des poèmes. Les premières permettent soit de mettre en avant une institution locale (comme la fresque « Voyelles », qui se trouve sur le mur de la Médiathèque Voyelles, qui contient le fonds Rimbaud) soit d'évoquer le paysage ardennais (comme « Ma Bohème », où se dessine la forêt ardennaise). La plupart des fresques d'ambiance tendent quant à elles à modifier le sens des poèmes. Il existe des sens que l'on pourrait qualifier de « coupés » parce qu'ils isolent à un sens unique ou premier les poèmes (notamment pour « Le Bateau ivre », qui évoque un bateau qui tangué), des contre-sens (qui par exemple détournent le sens sulfureux d'un texte en l'incluant dans un ensemble qui dilue sa portée, comme « Le Cœur supplicié » qui se trouve dans une composition avec « L'Éternité », « Départ » et « Sensation ») ou encore de véritables

15. Office de Tourisme Charleville / Sedan en Ardenne, « Le parcours Arthur Rimbaud », www.charleville-sedan-tourisme.fr, consulté le 14 mars 2023.

16. Lignereux et Pennel, *Focus parcours Rimbaud*, op. cit., p. 3.

sloganisations (comme lorsque la phrase « On n'est pas sérieux quand on a 17 ans » du poème « Roman » est reprise sur un mur de la ville).

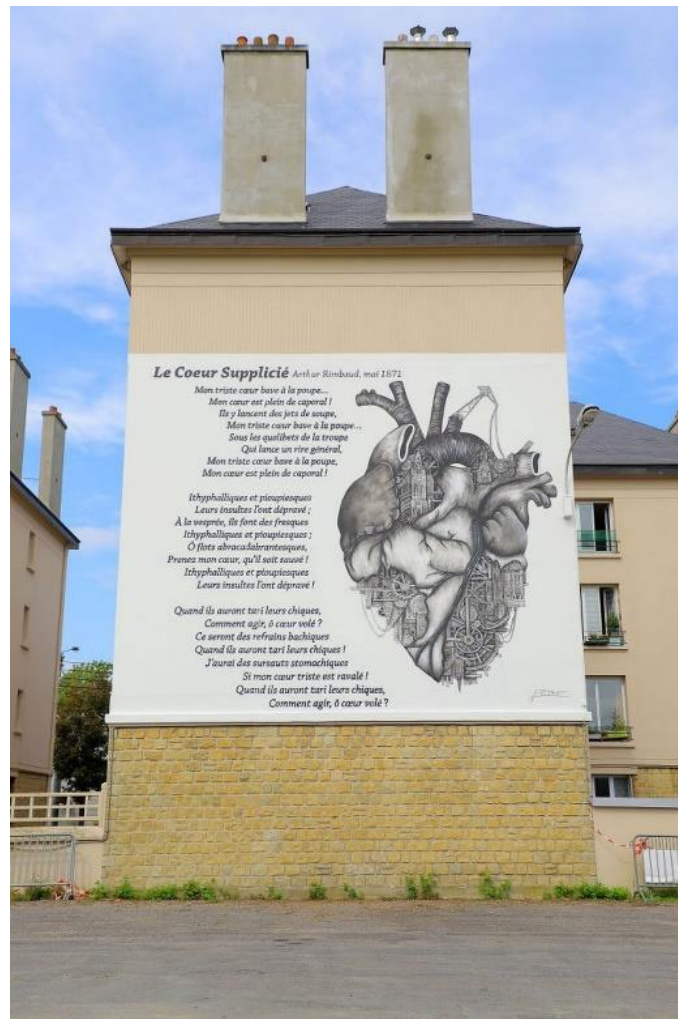


FIG. 2. Fresque « Le Cœur supplicié », réalisée par Ardif en 2019.
Photographie : Ville de Charleville-Mézières.

Nous remarquons que le Rimbaud représenté à travers les fresques est assez édulcoré. Les textes d'*Une saison en enfer* (plus complexes) ou ceux de *L'Album zutique* (sans doute trop sulfureux), sont peu ou pas représentés dans le Parcours. Ses écrits les plus mordants sont eux aussi évacués. Rien sur son engagement communard n'est en effet exposé. Le Parcours médie ou atténue le sens de la poésie rimbaldienne. L'exemple le plus marquant reste le poème « Le Cœur supplicié¹⁷ », poème qui, quelle que soit la part autobiographique qu'on lui reconnaisse, n'évoque en rien le cœur comme siège des émotions. Il s'agit d'un poème licencieux et scabreux au ton parodico-satirique. L'antithèse du cœur amoureux y est évoquée. Cependant, dans cette fresque, le cœur est entendu comme siège des émotions. De plus,

17. Voir Denis Saint-Amand, *Encore Rimbaud ?*, à paraître, p. 205-212.

quatre bâtiments du patrimoine carolomacériens sont représentés dans les mécanismes du cœur peint dans la fresque (fig. 2)¹⁸. La poésie semble alors avant tout décorer la ville. Elle convoque une image rimbaldienne et permet une forme d'attraction, qui peut contribuer au rayonnement de Charleville et à la mise en valeur de son patrimoine. La poésie de Rimbaud n'est donc pas expliquée aux touristes. Cette dernière ne nécessite d'ailleurs pas forcément un haut niveau de connaissance pour conserver une forte « valence affective¹⁹ » auprès du public. Sa poésie n'est alors pas exposée pour elle-même, mais bien pour mettre en avant le patrimoine carolomacérien, pour ancrer Rimbaud dans le territoire et attirer le public.

Les fresques profitent à Charleville-Mézières, puisqu'elles lui ont permis d'obtenir le label de Ville d'Art et d'Histoire. Ce dernier offre une plus grande visibilité, notamment dans les documents de communication diffusés par le ministère de la Culture. Seules Charleville et Sedan en bénéficient dans les Ardennes²⁰. Le Parcours Arthur Rimbaud permet donc d'apercevoir la poésie de Rimbaud, mais surtout de découvrir tous les quartiers et le patrimoine architectural de Charleville, sous la forme de ce que Nathalie Heinich nomme une « croisière touristique²¹ ».

De la poésie de devanture... au pèlerinage

En plus du traitement institutionnel de la poésie de Rimbaud, comme nous venons de le voir dans le Musée ou le Parcours Arthur Rimbaud, il existe également ce que nous appelons une « poésie de devanture » à Charleville. Il s'agit de la photographie de Carjat, d'extraits de poèmes de Rimbaud, de jeux de mots sur son nom, de stéréotypes l'entourant qui nomment des lieux et des commerces à travers la ville. Ont vu le jour à Charleville un magasin de cigarettes électroniques Vapeur de Rimbaud, une Librairie Rimbaud, un salon de coiffure Hair comme Rimbaud, ou encore un hôtel Le Dormeur du Val. Au-delà des noms de commerces, des produits dérivés de Rimbaud sont également vendus dans différentes boutiques souvenirs : la bière de la Cuvée d'Arthur (voisinant de l'absinthe dans le commerce Les Illuminations) ; des tasses, des assiettes, des cloches, des coquetiers à l'image de Rimbaud, dans une boutique souvenir au milieu de couteaux et autres produits dérivés à l'effigie du sanglier (fig. 3)²². Ce phénomène fait partie de ce que Marie-Ève Thérenty et Adeline Wrona décrivent lorsqu'elles évoquent la « littérature objectivée » ou encore « l'écrivain comme marque » sur lesquels nous reviendrons²³. Même si elle ne circule pas sous la forme du livre, la littérature

18. Lignereux et Pannel, *Focus parcours Rimbaud*, op. cit., p. 20-21.

19. Pauline Hachette, « Circulations affectives autour d'une citation littéraire à succès », *Itinéraires*, n° 1, 2022.

20. Voir la liste des Villes et Pays d'Art et d'Histoire labellisés dans le Grand Est sur le site du Ministère de la Culture, DRAC Grand Est, www.culture.gouv.fr, consulté le 21 mars 2023.

21. Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minit, coll. « Critique », 1991, p. 194-195.

22. Voir Denis Saint-Amand, « Rimbaud fétiche » dans Marie-Ève Thérenty et Adeline Wrona (dir.), *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2019, p. 27-36.

23. Voir Thérenty et Wrona (dir.), *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, op. cit., p. 27-36 ; Voir Marie-Ève Thérenty et Adeline Wrona (dir.), *L'écrivain comme marque*, Paris, Sorbonne Université Presses, coll. « Lettres Françaises », 2020.

peut infuser le quotidien et l'espace public et social grâce à des noms de commerces ou des objets dérivés fabriqués en série, ce que nous constatons à Charleville-Mézières. Tout comme dans les exemples précédents, l'image rimbaldienne dépeinte à travers les objets dérivés et les noms de commerces est également édulcorée ou entendue à contre-sens (notamment pour l'hôtel Le Dormeur du Val) et ne reprend que l'image éternelle de Rimbaud : la photographie de Carjat ou bien des stéréotypes véhiculés dans l'imaginaire collectif (comme l'alcool ou la drogue).



FIG. 3. Vitrine d'un magasin de souvenirs à Charleville-Mézières.
Photographie : Alice et Benoît Kersten.

Nathalie Heinich a montré comment Van Gogh était « remarqué en tant que singulier, admiré en tant que grand, célébré en tant que (quasi) Saint²⁴ ». Un phénomène similaire s'observe pour Rimbaud dès les années 1980 à Charleville-Mézières. La ville reprend à son compte ce qu'Heinich appelle l'« hagiographisation²⁵ » de sa biographie et devient ainsi dans un certain sens une ville de pèlerinage. Depuis au moins l'époque des Lumières, avec une accentuation durant le romantisme, le statut de l'écrivain a changé, ce qu'a notamment

24. Heinich, *La Gloire de Van Gogh*, op. cit., p. 9.

25. Le terme *hagiographisation* signifie que les biographies d'auteurs s'apparentent au fonctionnement des vies de saints excessivement élogieuses et donc au genre de l'hagiographie. La vie d'un artiste peut en effet ressembler, grâce à plusieurs motifs (vocation, homme hors du commun, isolement, pauvreté, martyr, accomplissement dans la postérité...), à une vie de saint. Voir le chapitre « La légende dorée : de la biographie à l'hagiographie », dans Heinich, *La Gloire de Van Gogh*, op. cit., p. 59-92.

thématisé Anne-Marie Thiesse dans *La Fabrique de l'écrivain national*²⁶. Michel Melot note d'ailleurs que les écrivains occupent, avec les saints, la place la plus importante dans la liste des lieux de pèlerinage²⁷.

Georges Poisson explique que le pèlerinage littéraire s'organise souvent autour de la maison dans laquelle l'auteur a vécu. Il qualifie les maisons de Rimbaud de « coques vides²⁸ », puisque la famille Rimbaud a occupé plusieurs résidences à Charleville, mais une seule est aujourd'hui ouverte au public : la Maison des Ailleurs. Cette dernière est un lieu d'accueil et d'exposition pour les artistes contemporains et non une reproduction de la maison telle que l'a connue Rimbaud. L'aura et la présence du poète à Charleville ne tiennent pas uniquement à la visite de sa maison²⁹, du Musée Arthur Rimbaud ou du Parcours Arthur Rimbaud, mais aussi et surtout à celle de sa tombe, de sa boîte aux lettres ou du square de la gare où se trouve son buste³⁰. Michel Melot souligne qu'un culte ne peut s'organiser sans son lieu : la tombe du poète serait alors un endroit idéal³¹. Des « pratiques proches de celles du culte, de la relique et du fétiche » se déroulent autour de ce lieu, comme le dit Nathalie Perrin. Pour elle, chaque ville « rapatrie ses écrivains d'une façon ou d'une autre, même après les avoir ignorés ou blâmés³² ».

Le pèlerinage littéraire à Charleville peut s'apparenter à une forme de « tourisme culturel³³ ». Ces phénomènes de pèlerinage littéraire, voire de tourisme littéraire, ne sont pas nouveaux, ni propres à Charleville, mais y sont très présents. La tombe de Rimbaud semble être le dispositif légitimant tous les autres (fig. 4). Cette dernière, sa boîte aux lettres et son buste permettent de penser qu'il est encore présent dans la ville et qu'il n'est finalement jamais parti. D'une certaine façon, sa dernière demeure accentue la poétique du port d'attache mise en place par la municipalité. Sans la tombe de Rimbaud, les touristes ne visiteraient peut-être pas le reste de la ville et les autres dispositifs rimbaldiens (la famille de Rimbaud s'était d'ailleurs opposée à la proposition de panthéonisation commune de Rimbaud et Verlaine, ainsi qu'Alain Tourneux, ancien directeur et conservateur du Musée Arthur Rimbaud³⁴). Les dispositifs et les lieux liés au corps du poète contribuent donc à renforcer les processus de fétichisation et de patrimonialisation de la figure de Rimbaud à Charleville-Mézières, ainsi que l'« ambiance rimbaldienne ».

26. Anne-Marie Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2019.

27. Michel Melot, « Un nouveau pèlerinage : la maison d'écrivain », *Médium*, n° 5, 2005, p. 59.

28. Georges Poisson, *Les maisons d'écrivain*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1997, p. 67.

29. Voir Jan Baetens, « La ville, non la maison », *Image & Narrative*, vol. 23, n° 3, 2022, p. 106-120.

30. Il s'agit de la troisième version du buste, conçue à l'origine par Paternie Berrichon en 1901. Il a été fondu deux fois durant les deux Guerres mondiales.

31. Melot, « Un nouveau pèlerinage : la maison d'écrivain », art. cit., 2005, p. 64.

32. Nathalie Perrin, *Rimbaud, Rambo, Ramuz*, Lausanne et Genève, art&fiction, coll. « ShushLarry », 2022, p. 109.

33. Voir Karolina Katsika, « Représentations de l'écrivain et de son œuvre à travers le pèlerinage, la maison d'écrivain et le tourisme littéraire (Krüger, Leopardi, Nooteboom) », *Sociopoétiques*, n° 4, 2019.

34. L'affaire s'est conclue par le refus du Président Emmanuel Macron de la panthéonisation des deux poètes. À propos de cette polémique, voir Saint-Amand, *Encore Rimbaud ?*, op. cit., p. 181-203.



FIG. 4. Tombe d'Arthur Rimbaud au cimetière de Charleville-Mézières.
Photographie : Alice et Benoît Kersten.

Quels enjeux ?

La patrimonialisation de Rimbaud et l'ambiance rimbaldienne présentes dans la ville sont dotées d'une certaine valeur symbolique qui bénéficie à la municipalité. Forcée et utilisée à bon escient, une ambiance littéraire permet une forme d'« enrichissement » au sens forgé par Luc Boltanski et Arnaud Esquerre³⁵. Dans le dernier quart du XX^e siècle, une vague de désindustrialisation a contraint les pays d'Europe occidentale, dont la France, à changer la façon dont ils créaient leur richesse, c'est-à-dire à trouver d'autres manières de la produire, dans lesquelles la plus-value n'est pas produite uniquement par le travail, mais aussi par la mise en valeur de choses existantes (logique de collection, création de récits autour de produits, exploitation du prestige patrimonial...). Le Nord de la France s'est tourné vers l'exploitation d'autres ressources plus anciennes, déjà présentes sur le territoire, mais dont la valeur économique n'avait jamais été considérée. Cette « économie de l'enrichissement » se concentre sur l'exploitation d'un gisement ou d'un héritage dormant qui n'est autre que le passé (le plus souvent un passé artistique important). Le but est de promouvoir des éléments déjà présents sur le territoire en les associant à des récits favorisant l'importance même du territoire³⁶. L'héritage dormant – ici l'auteur consacré et revendiqué en Ardennes seulement dans les années 1980, car jugé trop sulfureux auparavant – est transformé en patrimoine actif, en stimulant la capacité des acteurs politiques et culturels carolomacériens à s'approprier l'histoire

35. Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2017.

36. *Ibid.*, p. 11.

de Rimbaud, quitte à la transformer³⁷. Charleville reconnaît alors en Rimbaud un « grand écrivain³⁸ », qui peut valoriser sa région d'origine. Une partie des récits légendaires autour de Rimbaud est véhiculée dans sa promotion à Charleville-Mézières : l'enfant prodige, le poète maudit et solitaire, l'aventurier, le révolutionnaire de la poésie, etc.

Le récit de la vie de Rimbaud est orienté pour justifier le rôle cardinal de Charleville-Mézières dans sa vie, avec comme argument principal cette poétique du port d'attache : Rimbaud n'a cessé de revenir à Charleville-Mézières. La mobilisation du patrimoine littéraire utilise la célébrité de l'auteur, en fétichisant son image et en l'ancrant fortement dans le territoire. La présence de Rimbaud à Charleville-Mézières suscite une « émotion patrimoniale³⁹ » mobilisée par la politique culturelle locale. Ce dernier devient un outil de la promotion du territoire ardennais avec une finalité touristique et donc aussi un moteur économique pour la ville et la région. Ainsi Rimbaud, par sa célébrité et par l'admiration qui lui est vouée, devrait permettre d'attirer non seulement des touristes à Charleville-Mézières, mais également de la distinguer et de la légitimer par rapport à d'autres grands pôles culturels français comme Paris, Lille, Metz, Strasbourg ou encore Amiens. La littérature devient une source de fierté identitaire grâce à l'aura véhiculée par le « grand écrivain ». Le poète offre ainsi à Charleville un statut culturel et identitaire.

Boltanski et Esquerre évoquent également la « patrimonialisation provoquée⁴⁰ », dans laquelle l'effet patrimonial est d'une part suscité par l'implantation d'établissements nouveaux, comme des musées (le Musée Arthur Rimbaud ou la Maison des Ailleurs par exemples) ou des centres culturels, mais aussi par l'organisation d'événements (festivals de poésie, commémorations autour de la tombe de Rimbaud ou parcours Rimbaud dans la ville pour notre cas). D'autre part, la patrimonialisation provoquée peut être signalée par des labels, que Charleville tend à collecter. La ville possède en effet au moins trois labels octroyés par le ministère de la Culture : celui de Maison des Illustres pour la Maison des Ailleurs, et ceux de Ville en Poésie et Ville et Pays d'Art et d'Histoire. Charleville doit cocher plusieurs critères pour obtenir et conserver ces labels, qui lui offrent une belle visibilité. Les labels du ministère de la Culture permettent quatre grandes actions : 1) signaler, 2) distinguer, 3) promouvoir (des financements sont accordés afin de créer de la publicité et des prospectus autour des activités labélisées) et 4) légitimer un lieu.

L'économiste Lucien Karpik a montré que les labels font partie intégrante de ce qu'il nomme « l'économie des singularités », c'est-à-dire ces marchés de biens qui se veulent uniques et pour lesquels aucune échelle de mesure et de comparaison objective n'existe. Pour Karpik, les grands vins, les produits de luxe ou le choix d'une production culturelle relèvent de cette économie. Les labels sont donc des « dispositifs de jugement » pour orienter les individus vers des choix (par exemple celui d'une visite touristique) qui leur sembleront les bons,

37. *Ibid.*, p. 39.

38. Au sens donné par Anne-Marie Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national*, *op. cit.*

39. Daniel Fabre (dir.), *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013. Voir aussi Marcela Scibiorka, Mathilde Labbé et David Martens, « Introduction », *Culture & Musées*, n° 38, « Patrimonialisations de la littérature », 2021, p. 21.

40. Boltanski et Esquerre, *Enrichissement*, *op. cit.*, p. 38.

voire les meilleurs⁴¹. Les labels que possède Charleville permettent la visibilité du patrimoine provoqué autour de la figure de Rimbaud. Ils guident le choix des touristes. Plus un lieu dispose de labels, comme Charleville qui en réunit plusieurs, plus le public devrait être tenté de se rendre dans ce lieu.

Cette économie de l'enrichissement, ainsi que la « patrimonialisation provoquée » de la figure de Rimbaud est en lien direct avec le phénomène de *branding* de la figure littéraire défini par Thérenty et Wrona : « le nom de l'auteur, le titre d'une œuvre, ou une citation servent de marque. La littérature fait profiter l'univers marchand de son aura et de sa légitimité⁴² ». Presque tous les espaces culturels ou publics de Charleville sont « rimbal-diens », comme nous avons pu le constater. Les chercheuses expliquent que « la référence à l'écrivain fait partie des stratégies commerciales déployées par le monde de la consommation, qu'il s'agisse d'auteurs morts ou vivants⁴³. » Pour elles, la question de la marque de l'écrivain est à prendre au sérieux en tant que phénomène économique et symbolique. L'œuvre de Rimbaud, des citations, sa biographie sont aussi déclinées en produits *marketing*.

Thérenty et Wrona ont forgé les notions de « marque littéraire » et de « littérature objectivée », car « c'est aussi par ces incarnations matérielles [...] que l'œuvre littéraire agit dans la société de son temps⁴⁴ ». La mise en objet de la littérature n'est pas réservée à des univers enfantins, à des champs de la littérature délégitimés ou uniquement liée au développement des franchises transmédias. Selon les chercheuses, il faut éviter autant la valorisation de ces objets littéraires que leur répudiation. Ils sont une source scientifique, au même titre que le livre, qui permet de rentrer en contact avec la littérature et de l'étudier, sous des formes différentes mais qui agissent dans l'espace public et social comme nous le constatons à Charleville. Il existe une multiplicité d'objets littéraires. Wrona et Thérenty ont réalisé une typologie des processus qui permettent d'objectiver la littérature. Le plus souvent, ces phénomènes se recouvrent ou s'entrecroisent à Charleville. Selon elles, il en existe six : 1) la fétichisation (objets biographiques ayant appartenu à l'écrivain, parfois vénérés comme des reliques : par exemple la tombe de Rimbaud), 2) la personnification (objets dédiés aux représentations de l'auteur : les tableaux du Musée Arthur Rimbaud), 3) l'exposition (multiples manières dont la littérature et les arts plastiques entrent en relation et la façon dont un artiste peut, en mobilisant la médiation littéraire, transformer un objet en œuvre d'art : l'exposition du littéraire dans le Musée et le Parcours Arthur Rimbaud), 4) la dérivation (objets commercialisés et souvent produits en chaîne à partir des œuvres, c'est-à-dire tous les objets dérivés portant l'image de Rimbaud), 5) le *branding* (le nom de l'auteur, le titre d'une œuvre, ou une citation servent de marque), 6) l'objectualité (multiples supports qui font la vie matérielle des œuvres, brouillons conservés, éditions livresques ou médiatiques, carnets, lettres et manuscrits). La notion de marque permet également de penser la littérature dans

41. Voir Lucien Karpik, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2007 ; Anthony Glinier, « Vers une sociologie économique des singularités littéraires », *COntEXTES*, 2010.

42. Thérenty et Wrona, *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, op. cit., p. IX.

43. Thérenty et Wrona, *L'écrivain comme marque*, op. cit., 2020, p. 7.

44. Thérenty et Wrona, *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, op. cit., p. I.

ses médiations, puisque tout acte marchand suppose des médiations et donc la modification de l'œuvre, mais aussi de la figure de l'auteur, ce que nous constatons à Charleville.

La sociocritique parle, elle, de « médiations institutionnelles⁴⁵ » du texte. Les institutions de la vie littéraire ne sont pas de purs lieux de détermination extérieurs au texte. Au contraire, elles touchent de près au texte lui-même, à son écriture (en amont et en aval) et à sa lecture. Il existe une circulation sociale du texte et une articulation entre réception et médiation. Le texte passe à travers de multiples médiations institutionnelles, qui en sédimentent le sens (et qui sont également des outils de patrimonialisation de la littérature). À Charleville-Mézières, ces dernières (le Musée, le Parcours, le cimetière ou encore les commerces) modifient le texte de Rimbaud en aval, mais aussi sa lecture. Le texte est évoqué et médié à Charleville pour l'image de marque qu'il apporte. La ville cherche à évoquer une marque Rimbaud et une ambiance rimbaldienne au sein de sa politique culturelle.

Quelle littérature ?

Est-ce à dire qu'il faudrait considérer ces phénomènes comme des processus de réception ou de consommation, ou à tout le moins comme des phénomènes sans impact sur notre ontologie de la littérature ? Selon Thérenty et Wrona, la circulation de la littérature par l'objet contribue à sa diffusion et à sa mise en mythe. Les objets participent donc à la connaissance du monde littéraire à un moment où le nombre de lecteurs diminue. En effet, les notions de « marque littéraire », d'« économie de l'enrichissement », ou encore de « médiations institutionnelles » permettent de penser la littérature dans ses médiations et ses usages sociaux. Nous constatons à travers les dispositifs rimbaldiens à Charleville que la définition de la littérature ne se limite pas à une œuvre contenue dans un livre, mais peut être plus large et avoir un pouvoir d'action dans l'espace social.

Dans *Explore*, Florent Coste développe d'ailleurs une philosophie pragmatiste de la littérature, inspirée notamment par Dewey et Wittgenstein, construite explicitement en réponse au régime néolibéral auquel se trouvent inféodées selon lui la littérature et les études littéraires⁴⁶. Comme il le souligne dans son introduction, la littérature doit constamment répondre aux injonctions identitaires, autoritaires ou gestionnaires, rendre des comptes et prouver son utilité. Or, les littéraires ont trop souvent tendance à minorer la nature foncièrement collective, publique et politique du travail littéraire. Pour Coste, contrer les injonctions à « servir » du néolibéralisme doit passer non par le repli (c'est-à-dire réaffirmer l'inutilité naturelle de l'art contre toute tentative de l'instrumentaliser), mais par une revalorisation de l'inscription de la littérature et des études littéraires dans la vie sociale. Autrement dit, il s'agit de montrer combien la littérature est toujours une affaire collective, qui mobilise des publics, permet des usages dans l'espace urbain, etc.

45. Le Gremlin, « Sociocritique, médiations et interdisciplinarité », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45/46, 2009, p. 177-194.

46. Florent Coste, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden beach », 2017, p. 3-26.

À travers cet article, nous avons souhaité tenter de répondre à l'impératif de Florent Coste : explorer d'autres possibilités de l'objet littéraire, en évitant les « crampes » dont les études littéraires sont victimes. Nous remarquons que Charleville réserve une place très limitée aux textes de Rimbaud (des extraits ou des slogans choisis pour leur célébrité ou pour illustrer le patrimoine ardennais). La littérature apparaît comme « objectivée⁴⁷ » dans la cité carolomacérienne. L'objet littéraire à Charleville ce sont les textes de Rimbaud dans leurs médiations institutionnelles, ainsi que les différents usages de sa figure dans la politique culturelle et l'espace public carolomacériens. Une telle exploration nécessite la convocation de disciplines extérieures aux études littéraires (comme les sciences de la communication, la sociologie, l'anthropologie, la muséographie, mais aussi l'urbanisme, les sciences politiques, ou encore l'histoire de l'art), ce qui ne signe pas la fin de ces dernières ou leur mort.

Nous avons aussi tenté de démontrer la dimension pragmatiste que peut revêtir la littérature. Cette dernière agit dans la société. Comme le dit Coste, elle « active des réseaux, interagit avec d'autres objets, et recompose possiblement le maillage social⁴⁸ ». Pour lui, la littérature possède une forme d'« agentivité », entendue comme l'ensemble des puissances d'actions offertes par la littérature, indépendamment de toute question d'intentionnalité (et donc d'auctorialité). Notre article tente de faire entrevoir une partie de l'agentivité de l'œuvre et de la figure de Rimbaud en réfléchissant à ce qu'elle fait faire à Charleville : quelles personnes elle mobilise, quels enjeux culturels et économiques elle noue, quels pouvoirs et forces elle donne (y compris à celles et ceux qui ne la lisent pas). Rimbaud, son œuvre, sa vie et sa légende ont une grande puissance d'action. La seule figure littéraire rimbaldienne a su mobiliser une grande partie de la politique culturelle de Charleville-Mézières autour d'elle. Elle représente des enjeux culturels et économiques importants dans la cité. Par leurs médiations institutionnelles carolomacériennes, Rimbaud et son œuvre sont certes transformés, mais existent également à travers ces dernières et cela y compris pour les personnes qui ne le lisent pas. La littérature n'est donc pas morte, comme nous pourrions le croire, elle est au contraire bien vivante dans l'espace public, social et collectif. Dans ses implications culturelles, politiques et économiques, la littérature est un objet certes médié, mais qui offre une puissance d'action qui ne peut être négligée.

Bibliographie

- AUDET René, BISENIUS-PENIN Carole et GERVAIS Bertrand (dir.), « Les arts littéraires : transmédiabilité et dispositifs convergents », *Recherches & travaux*, n° 100, 2022. doi.org/10.4000/recherchestravaux.4689
- BAETENS Jan, « La ville, non la maison », *Image & Narrative*, vol. 23, n° 3, 2022, p. 106-120. Disponible sur www.imageandnarrative.be
- BOLTANSKI LUC et ESQUERRE Arnaud, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2017.

47. Au sens de Thérenty et Wrona, *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, op. cit.

48. Justine Huppe, « "La littérature ne fait rien toute seule". Entretien avec Florent Coste », *CONTEXTES*, n° 22, 2019, § 18.

- BOUQUET Stéphane, *Musée Arthur Rimbaud carnet d'un itinéraire*, Charleville-Mézières, Musée Arthur Rimbaud et Ville de Charleville-Mézières, 2015.
- CAVALLARO Adrien, *Rimbaud et le rimbaldisme. XIX^e – XX^e siècles*, Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2019.
- COSTE Florent, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden beach », 2017.
- DUBOIS Vincent, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999.
- FABRE Daniel (dir.), *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013.
- GLINOER Anthony, « Vers une sociologie économique des singularités littéraires », *CONTEXTES*, Notes de lecture, 2010. doi.org/10.4000/contextes.4589
- « Les modèles de la communication dans les études littéraires », *Communication & langages*, n° 212, 2022, p. 5-20. doi.org/10.3917/comla1.212.0005
- LE GREMLIN, « Sociocritique, médiations et interdisciplinarité », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45/46, 2009, p. 177-194. Disponible sur ressources-socius.info
- HACHETTE Pauline, « Circulations affectives autour d'une citation littéraire à succès », *Itinéraires*, n° 1, 2022. doi.org/10.4000/itineraires.11883
- HEINICH Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1991.
- HUPPE Justine, « "La littérature ne fait rien toute seule". Entretien avec Florent Coste », *CONTEXTES*, n° 22, 2019. doi.org/10.4000/contextes.6961
- KARPIK Lucien, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2007.
- KATSIKA Karolina, « Représentations de l'écrivain et de son œuvre à travers le pèlerinage, la maison d'écrivain et le tourisme littéraire (Krüger, Leopardi, Nooteboom) », *Sociopoétiques*, n° 4, 2019. doi.org/10.52497/sociopoetiques.1003
- SCIBIORSKA Marcela, LABBÉ Mathilde et MARTENS David (dir.), « Patrimonialisations de la littérature », *Culture & Musées*, n° 38, 2021. doi.org/10.4000/culturemusees.6543
- LIGNEREUX Claire et PENNEL Lucille, *Focus parcours Rimbaud*, Charleville-Mézières, Ville d'Art et d'Histoire, 2020.
- MELOT Michel, « Un nouveau pèlerinage : la maison d'écrivain », *Médium*, n° 5, 2005, p. 59-77. doi.org/10.3917/mediu.005.0059
- PERRIN Nathalie, *Rimbaud, Rambo, Ramuz*, Lausanne et Genève, art&fiction, coll. « ShushLarry », 2022.
- POISSON Georges, *Les Maisons d'écrivain*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1997.
- RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, éd. André Guyaux (avec la collaboration de Aurélia Cervoni), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- ROSENTHAL Olivia et RUFFEL Lionel (dir.), « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n° 160, 2010.
- « La littérature exposée 2 », *Littérature*, n° 192, 2018.
- ROUSSEL-GILLET Isabelle, « Expositions et muséographie du "littéraire" », Séminaire *De la fabrique du patrimoine littéraire à la fabrique littéraire des patrimoines*, dir. Olivier Belin, Claude Coste, Marcela Scibiorska, Mathilde Labbé et David Martens, 14 avril 2021. doi.org/10.58079/tobg
- ROUSSIGNÉ Mathilde, « Tours et détours du Grand Paris. La ronde, une commande littéraire entre immersion et distanciation », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 2, 2022, p. 126-137. doi.org/10.51777/relief13502
- SAINT-AMAND Denis, « Rimbaud fétiche », dans Thérénty Marie-Ève et Wrona Adeline (dir.), *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2019, p. 27-36.
- *Encore Rimbaud ?*, à paraître.
- THÉRENTY Marie-Ève et WRONA Adeline (dir.), *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, Paris, Édition des archives contemporaines, 2019.
- *L'Écrivain comme marque*, Paris, Sorbonne Université Presses, coll. « Lettres Françaises », 2020.
- THIESSE Anne-Marie, *La Fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2019.

Les jardins du château de Versailles comme motif poétique : continuité et renouveau d'un outil de patrimonialisation

ANABELLE MACHOU, CY Cergy Paris Université

Résumé

Cet article propose d'étudier le poids de la poésie contemporaine comme outil de patrimonialisation pour les jardins du château de Versailles. Le corpus d'étude comprend les poèmes du recueil *Poètes en majesté à Versailles*, publié en 2013 aux Éditions des Busclats, à l'occasion de la quinzième édition du Printemps des poètes. À partir d'une étude stylistique du recueil et de l'analyse du projet éditorial, je démontrerai que le processus de patrimonialisation opéré ici par l'anthologie poétique s'inscrit à la fois dans un rapport de continuité et de rupture avec les textes poétiques des siècles précédents. Afin d'étayer cette hypothèse, j'envisagerai d'abord d'étudier les poètes qui s'inscrivent dans un procédé de patrimonialisation du lieu et ce notamment par la perpétuation d'un discours établi et d'imaginaires connus sur les jardins. Je confronterai ensuite ces représentations à de nouvelles lectures du monument, montrant ainsi la réticence de certains poètes à s'inscrire dans un travail de patrimonialisation de l'espace muséal et de ses collections. Ainsi, je montrerai que l'anthologie *Poètes en majesté à Versailles* participe au renouvellement des imaginaires sur les jardins du château de Versailles bien plus qu'à leur patrimonialisation. C'est bien la poésie, genre encore minoritaire dans le corpus contemporain s'intéressant au motif versaillais, qui profite ici en réalité du rayonnement de ce haut lieu patrimonial.

Les jardins du château de Versailles sont une partie du domaine très plébiscitée par les visiteurs¹. En 2022, le temps moyen de présence du public sur cet espace est égal à celui du château, voire légèrement supérieur : 2h13 pour le château contre 2h23 pour les jardins². Les extérieurs du château occupent une place importante dans la politique du développement du tourisme menée par l'Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles (EPV). À la suite des « Grandes Eaux Musicales » et des « Jardins Musicaux », les extérieurs du château sont de nos jours le cadre d'expériences culturelles de plus en plus immersives pour le visiteur, comme en témoigne la création des « Fêtes Galantes » ou du « Grand bal masqué », deux événements qui se déroulent au mois de juin de chaque année. Source d'inspiration importante dans la littérature, les jardins sont célébrés par les auteurs dès l'édification du château, au XVII^e siècle. Ces écrits dithyrambiques renforcent la propagande royale et le culte du règne de Louis XIV (*La Promenade de Versailles* de Madeleine de Scudéry ou *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de Jean de la Fontaine). La poésie du XIX^e siècle met quant à elle en lumière l'abandon des espaces extérieurs et décrit un Versailles désincarné (Théophile Gautier), parfois moqué par les poètes (Alfred de Musset)³. La litté-

-
1. Ce travail a bénéficié d'une aide de l'État gérée par l'Agence Nationale de la Recherche au titre du programme d'investissements d'avenir intégré à France 2030 (référence ANR-17-EURE-0021 – École Universitaire de Recherche Paris Seine Humanités, Création, Patrimoine – Fondation des sciences du patrimoine).
 2. Château de Versailles, *Rapport annuel d'activité 2022*, www.chateauversailles.fr, p. 13.
 3. Théophile Gautier, « Versailles », dans *La Comédie de la mort, poèmes*, Paris, Le Chat rouge, 2021 [1838]; Alfred de Musset, « Sur trois marches de marbre rose », dans *Poésies nouvelles*, Gallimard, 1976 [1858].

rature contemporaine mobilise à nouveau le motif des jardins dans le cadre de ses récits, plus particulièrement le genre du roman policier qui en exploite la complexité et les méandres (*Intrigue à Versailles* d'Adrien Goetz, *Le moine et le singe-roi* d'Olivier Barde-Cabuçon) ou bien du roman historique qui en fait parfois un symbole d'opulence et d'excès mis au service d'une critique politique (*14 juillet* d'Éric Vuillard). L'apparition du motif versaillais dans la création poétique contemporaine se fait beaucoup plus rare, limitée à une seule anthologie.

Notre analyse prend appui sur ce recueil de poésie, *Poètes en majesté à Versailles* publié en 2013 aux Éditions des Busclats, à l'occasion de la quinzième édition du Printemps des poètes. Depuis sa parution, l'ouvrage est vendu sur la boutique en ligne du château de Versailles et dans la librairie-boutique principale située dans la cour d'honneur, la Librairie des Princes. Le recueil possède un statut hybride. Il est à la fois une œuvre issue d'un festival de poésie reconnu, ce qui lui confère la légitimité et le prestige de l'objet littéraire, et un produit dérivé des activités menées au château répondant à des enjeux commerciaux et touristiques. Le recueil est un projet éditorial inédit, né de la collaboration entre Jean-Pierre Siméon, directeur artistique du Printemps des poètes, et Catherine Pégard, ancienne présidente du château de Versailles. La demande formulée par l'EPV envers les poètes n'implique d'ailleurs pas l'éloge du château. Les poètes ne se font pas mécènes du lieu patrimonial. La démarche est davantage spontanée et dirigée vers la valorisation de la création contemporaine à Versailles et vers l'investissement du lieu par les artistes. Il s'agit ici de faire venir les créateurs sur le lieu, de la même manière que Catherine Pégard a fait revenir les artistes d'art contemporain dans les espaces du musée, non sans susciter de vives polémiques⁴. Ce retour à Versailles apparaît comme d'autant plus nécessaire que, comme on l'a rappelé, les poètes ont pendant longtemps déserté le lieu.

Les liens entre la littérature et les musées ne cessent de se multiplier et de se renouveler. On observe l'apparition d'une littérature inspirée par les musées et leurs collections, produite sur commande par des écrivains en étroite collaboration avec les musées concernés. Soulignant la récurrence de cette pratique, Chiara Zampieri a récemment développé le concept de « muséo-littérature⁵ » pour illustrer ce phénomène. Des expositions littéraires à l'ouverture pour le public des maisons d'écrivains, étudiés notamment par Marie-Clémence Régnier⁶, ces interactions viennent témoigner d'un double mouvement, à la fois d'une patrimonialisation de la littérature et d'une véritable fabrique littéraire du patrimoine, soit d'une utilisation de la littérature comme outil de patrimonialisation pour d'autres objets ou d'autres pratiques culturelles⁷. Cette mise en relation entre l'espace géographique de manière plus

4. Voir Julie Bawin, « Le "vagin de la reine" souillé à Versailles. L'affaire Anish Kapoor », dans *Art public et controverses, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2024, p. 261-268.

5. Chiara Zampieri, « Muséo-littératures. Les musées et la commande aux écrivains », *La Lettre de l'OCIM*, n° 207, 2023, p. 18-24.

6. Marie-Clémence Régnier, « Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire », *Interférences littéraires*, n° 16, 2015, p. 7-20 ; *Vies encloses, demeures écloses : le grand écrivain français en sa maison-musée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023.

7. Marcela Scibiorska, Mathilde Labbé et David Martens, « Introduction. Patrimonialisations de la littérature. Institutions, médiations, instrumentalisations », *Culture & Musées*, n° 38, 2021, p. 11-28. Cet axe de réflexion est au cœur des travaux menés par le groupe de recherche [PatrimoniaLitté](#).

large et littérature a également été documentée par Bertrand Westphal, par le biais d'une nouvelle approche développée par lui, la géocritique. Cette méthodologie vise notamment à mieux appréhender l'importance du texte dans la construction du lieu : « Poussant jusqu'au bout la question de la référentialité, je me demanderai qui du texte ou du lieu... fait l'autre ? Au crépuscule du structuralisme, le texte fictionnel est rentré dans le monde pour s'y installer à son aise. Se peut-il qu'il s'engage dans la création du monde⁸ ? »

Cet article propose d'étudier la mise en valeur des jardins du château de Versailles à travers un corpus de poésie contemporaine limité à un seul ouvrage. Le recueil participerait, parmi d'autres écrits, à la patrimonialisation du monument. De surcroît, le choix de la poésie – parce que le genre est porteur de valeurs, d'imaginaires et de connotations positives – serait un puissant outil de valorisation pour un monument comme le château de Versailles. J'interroge cependant l'existence d'un véritable procédé de patrimonialisation par la littérature du château de Versailles, lieu connu et réputé internationalement. Mon hypothèse est que, face à cet objet déjà patrimonialisé, le recueil ne constituerait pas uniquement un nouvel outil de ce processus. Je tenterai ainsi de démontrer que l'anthologie *Poètes en majesté à Versailles* est un objet complexe qui participe, bien plus qu'au rayonnement du monument, au renouvellement de ses imaginaires. À travers ce projet qui prend appui sur un lieu très visité, il s'agit également de valoriser le genre de la poésie qui peine à se vendre. Je soulignerai dans un premier temps qu'une partie des poèmes du recueil réutilisent certains stéréotypes attachés aux jardins du château de Versailles. Parce qu'il crée un discours établi sur un lieu donné, ce phénomène de répétition d'imaginaires figés s'inscrit dans une logique de patrimonialisation du lieu par la littérature. Enfin je démontrerai qu'à l'inverse, plusieurs poètes se distancient de ces représentations homogènes des jardins en proposant de nouvelles thématiques telles que la liberté du corps du visiteur dans l'espace du musée.

L'anthologie poétique comme patrimonialisation des jardins

Le statut de l'œuvre *Poètes en majesté à Versailles* est ambigu. Il s'agit d'un projet éditorial né à l'occasion du Printemps des poètes, lors de sa quinzième édition en mars 2013. Cet événement littéraire francophone, créé par Jack Lang, Emmanuel Hoog et André Velter, se déroule chaque année au mois de mars en France et au Québec et vise à promouvoir la poésie sur le territoire national et international. Pour chaque édition, l'évènement met en avant un thème particulier et les actions menées autour de ce thème sont diverses : ateliers de lecture, rencontres entre le public et les poètes, sensibilisation à la lecture de poésie dans les écoles, projets pédagogiques, concours de poésie, etc. Le Printemps des poètes dispose chaque année de nombreux partenaires parmi lesquels figurent des municipalités, des médias, des fondations d'entreprise, mais aussi des maisons d'édition de poésie reconnues, comme les éditions Bruno Doucey ou encore Le Castor Astral, avec lesquelles le comité collabore et

8. Bertrand Westphal, *La Géocritique : Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p. 18.

publie plusieurs anthologies littéraires. C'est donc parmi d'autres projets éditoriaux⁹ que le recueil *Poètes en majesté à Versailles* voit le jour pour l'édition de 2013. Préfacé par l'acteur et metteur en scène Denis Podalydès¹⁰, l'ouvrage est publié aux Éditions des Busclats. Dans le recueil, douze poètes proposent leurs perspectives poétiques sur le monument : Marc Alyn, Marie-Claire Bancquart, Tahar Ben Jelloun, Philippe Delaveau, Alain Duault, Abdellatif Laâbi, Werner Lambersy, Nimrod, Jean Orizet, Salah Stétié, Zoé Valdès et André Velter. Ces auteurs n'ont pas été choisis pour la présence du motif versaillais dans leurs œuvres antérieures mais davantage pour leur amitié et leur proximité humaine avec Jean-Pierre Siméon, directeur artistique du Printemps des poètes. Catherine Pégard, présidente du château de Versailles de 2011 à 2023, résume l'ambition de ce projet poétique :

Les poètes peut-être n'y venaient plus. J'ai pensé qu'il fallait qu'ils y reviennent « l'espace d'une rêverie », comme le dit joliment Denis Podalydès qui a tant déclamé vers et poèmes en ces jardins. Il y fallait un complice, ce fut Jean-Pierre Siméon qui, avec une passion inextinguible depuis quinze ans, défend chaque printemps et en toutes saisons la poésie. Je veux lui dire toute ma gratitude d'avoir su convaincre ses amis de flâner en ces lieux, promeneurs du XXI^e siècle, à la recherche du temps perdu, du temps retrouvé. Et du temps présent¹¹.

Il s'agit donc d'un projet d'écriture initié à la demande de la présidente du château, une démarche qui place alors le recueil du côté de l'œuvre de commande. Il faut souligner que cette logique est inhérente à celle du roi Louis XIV qui commande dès 1664 auprès des auteurs des textes pour les fêtes qu'il organise à Versailles¹². Cette invitation à la création poétique en territoire versaillais témoigne également du déséquilibre qui existe au sein de la production contemporaine. Fréquemment repris comme cadre dans les romans policiers, le domaine de Versailles est au contraire délaissé par les poètes de la fin du XX^e et du XXI^e siècle. L'ambition du recueil est grande puisque le projet littéraire fait référence à l'œuvre de Marcel Proust et notamment à la thématique du passage du temps. On voit donc qu'en dépit de la commande sans contrainte formulée par l'EPV, les auteurs s'inscrivent malgré tout dans une double filiation qui les engage, à la fois celle des poètes courtisans missionnés par le monarque et celle de Marcel Proust qui réactive le topos du promeneur solitaire dans le parc et sa perception méliorative de l'espace¹³. La figure du promeneur est en effet un poncif de la littérature versaillaise. Le personnage qui arpente les extérieurs du château de Versailles est celui d'un

9. *Les Voix du poème*, éd. Christian Poslaniec et Bruno Doucey, Paris, Bruno Doucey, 2013 ; Sophie Neauleau (dir.), *Je voudrais tant que tu te souviennes. Poèmes mis en chansons, de Rutebeuf à Boris Vian*, éd. Sophie Neauleau, Paris, Gallimard, 2013.

10. Né à Versailles, l'acteur a un attachement particulier au château. On le retrouve dans le court-métrage *Versailles Rive-Gauche*, réalisé par son frère Bruno en 1992, et le long-métrage *Les Grands Esprits*, tourné en partie au château de Versailles en 2016. Il incarne alors le rôle d'un professeur agrégé, muté dans une zone d'éducation prioritaire.

11. Collectif, *Poètes en majesté à Versailles*, Paris, Éditions des Busclats, 2013, p. 10. Toutes les références dans le texte courant se rapportent à cette édition.

12. André Félibien, *Relation de la fête de Versailles du 18 juillet 1668*, Paris, Imprimerie royale, 1679 ; Madeleine de Scudéry, *Conversations nouvelles sur divers sujets dédiées au roy*, t. I, Paris, C. Barbin, 1684.

13. Voir Marcel Proust, « Versailles », dans *Les Plaisirs et les Jours*, Paris, Éditions de Fallois, 2020 [1896].

visiteur charmé et sa vision du domaine est bien souvent amplifiée et magnifiée. La posture du visiteur à Versailles est tantôt celle d'un narrateur émerveillé, louant les nouveaux aménagements du domaine (les quatre amis dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de Jean de la Fontaine ou *La Promenade de Versailles* de Madeleine de Scudéry), du promeneur à l'avidité intellectuelle débordante (le duo d'amis de *L'Âme d'un parc* de Jean des Vignes Rouges, ouvrage oscillant entre l'œuvre littéraire et le guide touristique de Versailles) ou encore celle du promeneur archéologue découvrant les mystères du lieux (Roger Nimier, *Le Palais de l'ogre*). Toutes ces postures de promeneur à Versailles sont valorisantes et visent à développer chez le lecteur un fort sentiment d'admiration pour le monument. Les poètes du recueil sont donc amenés à se placer dans la lignée de ces auteurs et à adopter ainsi une attitude à la fois attentive et recueillie face au monument. Après tout, ne sont-ils pas invités « en majesté » au château ? On notera à ce titre la différence entre le projet du recueil *Poètes en majesté à Versailles* et la collection « Ma nuit au musée » des éditions Stock, initiée en 2018. Dans ce projet éditorial, les institutions muséales partenaires invitent les auteurs à passer une nuit entière dans leurs locaux, permettant ainsi une plus grande proximité avec l'espace et un degré d'intimité bien différent que celui développé lors du parcours de visite classique.

Si la notion de commande inhérente au projet éditorial et les références littéraires mobilisées par l'institution constituent une « tradition littéraire versaillaise » qui incite implicitement les auteurs à valoriser l'espace du château, le processus de patrimonialisation des jardins et par extension du château implique une réflexion sur le choix des espaces représentés. Le processus de patrimonialisation du monument par la littérature s'appuie sur une représentation très diversifiée des espaces du domaine, des plus connus aux moins visités : la galerie des Glaces dans « La galerie des Glaces » d'Alain Duault, la chambre du roi dans « Fragments d'un tarot de Versailles » de Marc Alyn, le domaine de Trianon dans « Rires et désirs versaillaisques » de Zoé Valdès, la chapelle royale dans le poème de Nimrod, mais aussi la Grande et la Petite Écurie dans « Les Écuries du Roi-Soleil à Bartabas » d'André Velter. Marie-Claire Bancquart, dans « Au-delà des fables », se tourne quant à elle vers une véritable *ekphrasis* de plusieurs tableaux de Charles de la Fosse faisant partie des collections du château : *Clytie changée en tournesol*, *Le Sacrifice d'Iphigénie* et *Apollon et Thétis*.

Le domaine de Versailles fait l'objet d'une description dans une grande partie du recueil et plusieurs procédés sont utilisés par les poètes : tantôt le tableau statique et méthodique à la manière d'une nature morte que le regard de l'écrivain ressuscite, tantôt la description itinérante du narrateur en mouvement qui découvre les espaces au fur et à mesure de sa visite. Car comment décrire un espace si étendu et si riche artistiquement ? Les poètes sont confrontés à une double difficulté, celle de rendre compte de l'immensité du château de Versailles, mais aussi de sa beauté. « À la croisée des perspectives, là même où la chambre du roi marquait le centre du monde, l'œil possessif voudrait pouvoir tout embrasser » affirme Jean Orizet dans son poème « Éloge du jardin français » (p. 75). La chambre du roi et la figure royale demeurent encore pour les auteurs le point central de leur description. Plusieurs titres de poèmes du recueil témoignent de l'embarras des auteurs face à cet espace si particulier, un espace qu'ils doivent morceler, découper (« Fragments d'un tarot de Versailles » de Marc

Alyn, « Petite Suite pour Versailles » de Philippe Delaveau) ou encore parcourir à la hâte (« Versailles, en passant » d'Abdellatif Laâbi). Le genre poétique semble particulièrement se prêter à une mise en forme de l'espace versaillais et à sa célébration, notamment grâce à la force des images que les poètes mobilisent. Jean Orizet choisit ainsi d'offrir une vision en kaléidoscope des jardins de Versailles dans son poème « Éloge du jardin français ». On assiste à l'effacement du narrateur face à la figure de l'« œil » qui scrute l'ensemble de l'espace du château et des jardins. Ainsi, la découverte du lieu se fait uniquement par le biais de la vue, un sens que l'écrivain décline sous diverses thématiques : *œil possessif*, *œil courtisan*, *œil jardinière* ou encore *œil ébloui*. La vue est un sens fort important à Versailles puisqu'il vient mobiliser la notion d'interdit dans l'institution muséale et les différentes règles qui accompagnent le circuit de visite. Pendant son parcours, le visiteur est invité uniquement à contempler les œuvres, la vue se trouvant ainsi la seule zone non frappée d'interdit. Selon la formule de Roger Nimier : « D'aucune façon, Versailles ne se laisse toucher. Cependant, il est permis de regarder¹⁴. » Le visiteur est placé dans une posture de retenue et d'attention, pleine de déférence pour le lieu qu'il parcourt. On citera à nouveau la collection « Ma nuit au musée » et notamment l'un des textes parus récemment, *Rue du Premier-Film*, où Thierry Frémaux revendique la distance prise avec les consignes de sécurité du Musée Lumière à Lyon¹⁵ :

J'ai prévenu tout le monde, j'ai dit que j'allais traîner partout. On m'a montré comment fonctionne le complexe tableau électrique qui ressemble à un ready-made de Duchamp, on a coupé les alarmes et j'ai proposé qu'on avertisse le commissariat d'arrondissement : si quelqu'un les sonne pour s'émouvoir de la présence d'un rôdeur, que personne ne s'inquiète, ça serait moi¹⁶.

Le genre poétique, par ses différents procédés métaphoriques, permet donc aux auteurs d'évoquer plusieurs espaces du domaine de Versailles et de déjouer les contraintes de l'institution muséale en termes d'accès aux œuvres.

L'anthologie poétique participe également à une réutilisation de certains stéréotypes attachés aux jardins du château de Versailles. C'est en s'appuyant sur une mémoire collective qu'il réactive que le recueil s'inscrit dans une longue tradition de patrimonialisation du monument. Les imaginaires les plus repris dans l'œuvre sont celui du jardin comme chef-d'œuvre architectural et celui du topos du jardin d'amour. Le recueil *Poètes en majesté à Versailles* met à l'honneur les espaces extérieurs comme modèle du jardin à la française. L'utilisation de la perspective, le percement de canaux et de bassins dans une relation étroite à la lumière et aux jeux d'ombre sont des motifs récurrents de l'anthologie. « Les jardins de Versailles » (p. 59) du poète belge Werner Lambersy est consacré tout entier aux jardins et reprend le lieu commun de l'astre solaire comme emblème de ces espaces et du Roi Soleil :

14. Roger Nimier, « Le palais de l'ogre », dans *L'Élève d'Aristote*, Paris, Gallimard, 1981, p. 56.

15. Une prise de distance facilitée par la position de Thierry Frémaux, délégué général du Festival de Cannes et directeur du Musée Lumière.

16. Thierry Frémaux, *Rue du Premier-Film*, Paris, Stock, coll. « Ma nuit au musée », 2024.

Mieux que les rois
Le soleil
Maintenant règne
En maître absolu sur ces lieux.
Les jardins s'ouvrent aux lumières dont ils reçoivent
L'esprit
La forme la matière
De l'âme

Dans « Éloge du jardin français », le poète Jean Orizet célèbre la présence de l'Antiquité, élément important de l'esthétique classique, dans les jardins versaillais :

Et maintenant *l'œil mythologue* file à l'ouest, entre les deux parterres d'eau, descend vers le bassin de Latone, mère protectrice de Diane et d'Apollon qui perceront de leurs flèches, pour venger l'insulte faite à cette mère, les filles et fils de Niobé. Ovide le raconte en ses *Métamorphoses*. C'est qu'ici la mythologie est partout sur le chemin : les Dioscures Castor et Pollux, Laocoon et ses fils étouffés par deux serpents, Vénus à la coquille, Andromède délivrée par Persée. (p. 75)

Le poète montre que la célébration de l'antiquité fonctionne comme un moyen de glorification du souverain : « De la statue équestre au bassin d'Apollon, à Versailles, Louis XIV est partout, royale ubiquité. Il est le fils du soleil, il est le soleil lui-même, régnant sur l'Océan sous les traits de Neptune. Imperator des bois, des bosquets et des parcs [...] » (p. 77). On retrouve également le thème de l'ordonnement mathématique de la nature et de la rectitude dans le poème « Écouter Versailles » de Salah Stétié : « La beauté a été posée en plein soleil. / Parmi des bassins et des arbres, dans les géométries / de l'homme » (p. 79) ou encore « Versailles est installé dans la volupté abstraite / de ses mathématiques rayonnantes » (p. 81).

En outre, les jardins du château de Versailles sont fortement associés à la thématique de l'amour. Cette connotation est rappelée par Aragon dans *Le Paysan de Paris* en 1926 : « À l'encontre de l'idée courante ce n'est pas pour le faste que Louis XIV fit construire Versailles, mais pour l'amour qui a aussi sa majesté, avec les cachettes du feuillage taillé, les promenoirs des grottes, et le peuple dément des statues¹⁷. » Dès 1662, le roi ordonne de nouvelles constructions et de nombreux embellissements dans les jardins dédiés à la détente et aux plaisirs, la première Orangerie (1662-1664), la Grotte de Thétis (1664) ou encore le Trianon de Porcelaine (1670). Le programme iconographique des extérieurs est d'avantage tourné vers l'amour et les représentations d'Éros. En effet, la statuaire de style galant correspond aux années de jeunesse du roi, une période où Versailles, encore résidence secondaire, est destiné aux fêtes éphémères en extérieur souvent données en l'honneur des maîtresses royales. La disposition de l'espace des jardins de Versailles offre un cadre propice à l'isolement et à l'épanchement des sentiments, ce qui fait du topos du jardin d'amour un thème aujourd'hui privilégié par la fiction contemporaine. À l'image de la « Carte de tendre » de Mademoiselle de Scudéry (1654) qui propose une spatialisation allégorique des états amou-

17. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2019 [1926], p. 174.

reux, une véritable topographie amoureuse se dessine dans les différents recoins du domaine de Versailles. Dans le poème de Salah Stétié, la thématique de la femme-fleur est reprise :

Louis qui aimait les jolies femmes leur préférait
sans doute les fleurs.
Ainsi, sous les tapisseries de verdure, naîtront
pour la beauté du jour les tapis de bijoux
mortels dont Le Nôtre fit sa substance
insubstantielle :
Joyaux sans cesse renouvelés car la terre aime les
colliers neufs, à ses puissants bras de
Gaïa les bracelets de frais pétales, et son
pubis est de miroir, partout au regard
des bassins, brûlant de roses et de lauriers. (p. 82)

La métaphore filée de l'art des jardins comme art de la parure célèbre l'excellence et le raffinement des jardins édifiés par André Lenôtre. Les fleurs sont ici associées aux bijoux qui parent le corps féminin : « bijoux », « colliers », « bracelets de frais pétales ». La nature apparaît sous les traits de la déesse mère Gaïa. Tout comme l'évocation du « pubis », cette image poétique prolonge le rapprochement entre la femme et les jardins. Le renouvellement des fleurs, caprice de la Divinité, peut dès lors être associé aux amours illégitimes de Louis XIV et à l'alternance perpétuelle des maîtresses royales au château. Chez Salah Stétié, les jardins de Versailles sont donc indissociables d'un certain érotisme. Le topos du jardin d'amour est aussi présent à travers l'expression du désir féminin à Versailles. Dans « Rires et désirs versaillais », Zoé Valdès choisit le Petit Trianon comme espace privilégié de la passion. Elle met en scène le personnage d'une jeune promeneuse, en visite au parc par une chaude journée d'été. La jeune femme est accompagnée de son mari et d'un ami pour qui elle éprouve une attirance secrète. Dans les jardins du Petit Trianon, l'interdit sexuel tombe :

C'était un copain de travail de mon mari
Et pour l'anecdote vulgaire
Nous étions tombés amoureux devant le Petit Trianon
Pendant que mon mari nous racontait la vie de la Reine
Une Reine adultère et épouvantable disait-il
Une Reine comme je les aime
Et j'ai toujours apprécié Marie-Antoinette
Et aussi toutes les Reines coquines, les Maîtresses Royales,
Et les courtisanes à la vie « dure et secrète » (p. 88)

L'identification de la narratrice à la première personne au personnage de Marie-Antoinette dans le poème permet l'expression du désir féminin et la transgression des interdits. L'immersion dans le passé s'opère ici grâce aux sens et notamment à celui de l'ouïe, « Et j'ai entendu les rires d'une autre époque / Les frou-frous de grandes robes qui se frottaient les / unes aux

autres / Les mélodies dansantes et les murmures intimes... » (p. 89), mais aussi par le symbole de la fleur :

Mon futur amant avait dans sa main une rose
Pour toi une rose du jardin de Versailles a-t-il dit
Et je l'ai cru car Dieu sait que c'est seulement à Versailles
Et à Venise que nous les femmes croyons les yeux fermés
À tous les amants futurs. (*ibid.*)

Le rapprochement entre les deux villes ne vient pas ici renforcer comme chez Théophile Gautier l'idée d'une déliquescence et d'une obsolescence de Versailles¹⁸, mais convoque ici Venise comme cliché, ville de l'amour par excellence. Le texte de Valdès réemploie le topos de l'amour dans les jardins de Versailles mais de manière ironique. De même que Venise, la ville royale prédispose les amants à un état d'abandon. Le Petit Trianon apparaît donc dans l'imaginaire de Zoé Valdès comme un lieu théâtral, le lieu de la fiction amoureuse par excellence où les passions érotiques peuvent être librement explorées. La promotion de l'espace du Petit Trianon est encore aujourd'hui intimement liée au sentiment amoureux et au personnage de la reine Marie-Antoinette.

La reprise de ces poncifs participe donc à un double mouvement : d'une part la patrimonialisation du château de Versailles et le renforcement positif de son image dans une logique promotionnelle à partir de symboles déjà consacrés et d'autre part la consolidation d'un *ethos* particulier des poètes du recueil qui tirent profit de leur contribution à façonner le prestige de l'objet versaillais. Ces derniers viennent s'inscrire dans une longue lignée d'« écrivains courtisans » qui, à la manière de Madeleine de Scudéry, Charles Perrault ou d'André Félibien, tirent parti du caractère exceptionnel du lieu et de sa renommée pour construire une certaine image d'eux-mêmes. Les poètes se trouvent ainsi valorisés par cette inscription dans une lignée réputée. Au regard de la diversité et de l'exhaustivité des lieux extérieurs représentés dans les poèmes, mais aussi de la reprise du topos de la posture du visiteur attentif, le recueil *Poètes en majesté à Versailles* peut donc apparaître comme un véritable outil promotionnel pour l'institution et participe à sa mise en valeur.

Des nouveaux regards

On tentera ici de relativiser l'impact du recueil comme outil de patrimonialisation. La démarche de cette anthologie poétique consacrée à Versailles relève aussi d'une forme de liberté de représentation du référent réel, encouragée par les initiateurs du projet. Les auteurs sont invités à dire ce que le monument représente pour eux en dehors des stéréotypes. C'est la diversité des représentations du monument qui finalement prime. Dans un entretien donné au magazine *Carnet de Versailles* à la sortie du recueil, Jean-Pierre Siméon réaffirme cette volonté :

18. « Versailles, tu n'es plus qu'un spectre de cité ; Comme Venise au fond de son Adriatique, Tu traînes lentement ton corps paralytique » (Gautier, *op. cit.*, p. 173).

Il y a un texte de Tahar Ben Jelloun un peu caustique. Pour être sincère il y a des écrivains que j'ai sollicités et qui m'ont répondu « non, je suis trop sans-culotte pour écrire sur Versailles ». Mais nous n'avions pas demandé un éloge. [...] Versailles est un lieu symbolique fort. Donc forcément un écrivain, artiste, un poète, a quelque chose à en dire. Ça peut être en réfraction, en empathie. Peu importe. [...] Cela fait un très beau livre parce que chacun s'est senti libre de penser ce qu'il a à penser de Versailles. La poésie c'est la parole libre. Cela permet de célébrer, d'admirer, de refuser, pourquoi pas de rire ? Je trouvais bien que les poètes investissent ce lieu. En plus, ce lieu, il faut le dire, a été fréquenté par tellement et tellement de poètes¹⁹.

Cet « investissement » du lieu par les poètes, évoqué par Jean-Pierre Siméon, excède la simple présence physique. Il est ici pris au sens d'une pleine liberté de parole dans l'espace muséal. Jean-Pierre Siméon revendique ainsi la présence de postures d'écrivains²⁰ alternatives et de représentations plus bigarrées de l'espace versaillais. Malgré l'invitation « en majesté » des auteurs à Versailles, l'ancienne présidente Catherine Pégard, dans un entretien avec l'auteur Érik Orsenna, valorisait également cette représentation personnelle du monument :

E.O. : C'est l'apaisement. Pour moi, Versailles, c'est Bach. Quand je suis angoissé, j'y viens et brusquement je suis dans une cantate. Le Canal est une cantate.

C.P. : C'est votre sentiment à vous, unique. Et cela tous les sondages, qui sont censés nous apprendre les attentes de nos visiteurs, en temps réel, ne nous le diront jamais. C'est toute la complexité d'accueillir 7,5 millions de visiteurs qui, chacun, ont une « certaine idée de Versailles ». Il faut que la réalité ne frustre aucune attente, qu'elle soit celle d'une émotion, soleil couchant sur la galerie des glaces ou d'une expertise politique de l'allégorie de Latone, ou simplement d'un moment partagé dans l'ombre d'un bosquet²¹.

Le choix de la maison d'édition des Busclats est également en adéquation avec cette volonté d'originalité de la part des auteurs. La ligne éditoriale de cette petite structure repose en effet sur la publication de textes inédits : « Les éditions des Busclats se proposent de publier des écrivains reconnus à qui elles demandent de faire un pas de côté. D'écrire en marge de leur œuvre, un texte court, récit, essai, nouvelles, lettres... qui sera, selon leur cœur, une fantaisie, un coin de leur jardin secret, un voyage inattendu dans leur imaginaire²². » Le recueil a également été pensé comme œuvre poétique incluant des auteurs issus d'horizons très différents. On retrouve ainsi des autrices comme Zoé Valdès mais aussi des auteurs francophones comme Tahar Ben Jelloun (Maroc), Salah Stétié (Liban), Abdellatif Laâbi (Maroc), et Nimrod (Tchad). Quel regard sur le monument peut ainsi porter Zoé Valdès, née à la Havane où elle a fait ses études, arrivée à Paris en 1995, ou encore Salah Stétié, poète, diplo-

19. « Douze griffures de vers », *Carnets de Versailles*, n° 3, avril-septembre 2013, tiré de la [revue de presse](#) de la 15^e édition du Printemps des poètes.

20. Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Paris, Slatkine, 2007.

21. Château de Versailles, « Avant-propos. Conversation entre Erik Orsenna et Catherine Pégard », *Rapport annuel d'activité 2013*, www.chateauversailles.fr, p. 7.

22. EDIT, « Busclats (éditions des) », www.edit-it.fr, consulté le 27 février 2024.

mate et ambassadeur de son pays auprès de diverses capitales et organisations internationales dont l'Unesco ? Quel rapport avec Versailles, emblème du pouvoir royal, peut entretenir Abdellatif Laâbi, poète et traducteur marocain arrêté et torturé puis emprisonné dans son pays de 1972 à 1980 et qui s'exilera en France dès 1985 ? Pour cet auteur, le monument traduit un rêve d'unité et de paix. Dans son poème « Versailles en passant », il développe l'idée d'une communauté à Versailles qui fait écho au rôle du patrimoine lorsqu'il est défait de ses enjeux nationalistes :

Les guerres se sont évanouies
et ce qui subsiste des préjugés
ne peut être là
que dérisoire
Même la différenciation entre sexes
a perdu de son acuité
Hommes et femmes n'ont pas à s'épier
Ils regardent dans la même direction (p. 54)

Le cadre assez restreint de la sortie de *Poètes en majesté à Versailles* amène aussi à relativiser l'impact de l'œuvre comme outil de patrimonialisation. En parcourant la revue de presse de l'édition 2013 du Printemps des poètes on s'aperçoit que seuls les *Carnets de Versailles*, magazine semestriel gratuit produit par le château, ont consacré un article sur l'anthologie. La publication aux Éditions des Busclats, une petite maison d'édition, peut expliquer la faible médiatisation de l'œuvre. Ce projet sort donc du circuit commercial des grandes maisons d'édition et de leur appareil de distribution efficace. En termes d'impact et d'envergure, *Poètes en majesté à Versailles* diffère ainsi du recueil de poésie consacré au Louvre publié en mars 2024, *Poésie du Louvre*. Coédité en français en partenariat avec les éditions Seghers, l'ouvrage offre plus d'une centaine de poèmes d'auteurs différents, venus cette fois du monde entier. Le texte connaît également une publication en anglais avec la *New York Review of Books*, parue en novembre 2024. Ce projet éditorial choisit également de dépasser le *medium* du livre papier en proposant au public une exposition sonore. Du 21 mars au 21 septembre 2024, les visiteurs du musée peuvent ainsi accéder à une vaste installation dans les sous-sols du Louvre au Pavillon de Sully. Le projet de patrimonialisation du monument est ici tout autre puisqu'il propose, par le biais d'une exposition qui prolonge le matériel littéraire, une véritable expérience immersive dans le lieu.

Le recueil *Poètes en majesté à Versailles* propose de nouvelles lectures du monument, notamment celle d'une corporalité plus libre du visiteur versaillais. Malgré le renouveau du circuit touristique au château de Versailles ces dernières années à travers les visites thématiques, l'organisation de manifestations exceptionnelles dans des espaces différents du musée ou encore l'ouverture de salles souvent fermées, le parcours n'en demeure pas moins codifié. Le corps du visiteur est soumis à certaines règles : droit de parole, démarcation entre les œuvres et le public dans certaines salles, sens de visite imposé etc. Ces règles peuvent être explicites ou implicites, comme le souligne Roger Nimier :

Le voyageur ne circulera pas les armes à la main. La tenue de séminariste, d'Anglais ou d'étudiant est souhaitable. La démarche doit être lente et, de même que la semelle traînera sur le gravier, il est bon que l'œil, indolemment, flotte d'un horizon à l'autre. Un regard trop perçant, un enthousiasme trop vif, une remarque intelligente seraient décelés par les génies du lieu ; l'immense coquille se refermerait sur l'imprudent²³.

La visite des jardins peut suivre l'itinéraire proposé dans *Manière de montrer les jardins de Versailles*, véritable guide, genre littéraire patrimonial par excellence, rédigé dans plusieurs versions entre 1689 et 1699 par Louis XIV et ponctué de nombreuses pauses imposées (« Il faut faire une pause », « on considérera »). Plusieurs poètes se distancient toutefois du parcours de visite imposé par le souverain et l'institution muséale et créent des postures de visiteur plus inhabituelles. Dans poème d'Abdellatif Laâbi, le narrateur imagine une visite en compagnie d'un enfant. Dès le début du poème, l'intérêt du narrateur n'est pas porté sur l'histoire et sa compréhension, mais sur le ressenti des corps, la conscience des langues, des bruits en dehors du récit versaillais imposé par le parcours de visite :

Lui comme moi ne nous préoccupons pas de l'Histoire,
À ceux qui la plaquent sur leurs oreilles et en prennent fébrilement les images,
nous abandonnons les ors et les pompes,
les armoiries et les lits illustres.
De l'humanité entière qui se côtoie et avance au coude à coude,
nous prêtons plutôt une oreille charmée,
à la polyphonie des langues, par elle parlées [...] (p. 53-54)

L'audio-guide et son récit officiel sont abandonnés. Abdellatif Laâbi offre dans son poème un regard distancié, un visiteur presque frondeur qui se détourne de la posture attendue. Le personnage de l'enfant, ici dépossédé des codes de conduite, permet de représenter une posture plus libre dans les jardins de Versailles : « Retournées à l'air libre, il prend à mon guide, – ce qui est de son âge –, l'envie de courir et sauter dans les jardins, de cracher par terre et de parler breton ou arabe marocain, de cueillir une fleur à seule fin de l'effeuiller » (p. 55). Le narrateur opère une mise à distance de l'attitude soumise et servile qui est pour lui celle du visiteur classique et lui substitue une visite libre des corps où le château de Versailles devient un symbole de diversité. Abdellatif Laâbi crée ainsi un nouveau circuit touristique, celui d'une « caravane des rêveurs invétérés » (p. 56) dans un rapport plus sensible à l'institution muséale. Le refus du parcours touristique classique mène aussi au refus de l'image conventionnelle de Versailles, symbole de raffinement et de pouvoir. Dans son poème « Le prof d'histoire a de la fièvre » Tahar Ben Jelloun adopte une attitude de profond désintérêt envers le palais :

La perfection m'ennuie.
L'équilibre parfait me laisse froid.
L'ordre absolu des pierres et des plantes me contrarie.

23. Nimier, « Le palais de l'ogre », *op. cit.*, p. 56.

La majesté des lieux répudie le poème.
La rigueur est un leurre.
La beauté ainsi érigée m'indiffère. (p. 37)

On retrouve dans cette énumération tous les substantifs qui se rattachent à l'esthétique classique, « l'équilibre », « l'ordre », « la rigueur », avec en balancement la posture de désintéret de l'écrivain. Tahar Ben Jelloun opère dans son poème une véritable démythification des extérieurs du château de Versailles :

Les jardins sont dessinés avec une règle d'ivresse.
Ils sont taillés dans les chiffres.
Dans l'équivalence.
L'horrible symétrie.
Chassées les herbes folles.
Les mauvaises graines du hasard.
Pas le moindre coquelicot sauvage.
Pas la trace d'une fleur du pauvre. (*ibid.*)

Le poète critique ici le topos littéraire des jardins de Versailles comme modèle d'harmonie et de raffinement. Par l'évocation d'une nature indomptée (« herbes folles », « graines du hasard », « coquelicot sauvage »), il oppose à la rigueur et à l'austérité du classicisme une idée de liberté et d'aléatoire dans la création poétique. Si Jean Davallon définit le patrimoine comme un don – « La tradition est procès de reconnaissance de paternité²⁴ » – Tahar Ben Jelloun ne se fait ni l'héritier de Versailles, ni son continuateur.

Conclusion

Cette étude n'a pas cherché à nier la place du recueil *Poètes en majesté à Versailles* comme outil promotionnel et communicationnel mais plutôt à en relativiser l'impact. Le rejet des stéréotypes attachés au château par les poètes et la création de nouvelles représentations sur le monument font de cette anthologie une œuvre littéraire à part entière. La négation des anciennes stéréotypies attachées au château et la création de nouveaux imaginaires sur cet espace peuvent ainsi participer à une forme de patrimonialisation, non plus tournée vers la perpétuation et la fixation d'un discours établi, mais vers l'acceptation de regards et d'expériences nouvelles sur le patrimoine. Il s'agit d'une forme de patrimonialisation qui admet la non-homogénéité de son objet culturel afin d'assurer sa transmission aux futures générations. Pour Bertrand Westphal, la diversité des représentations d'un espace est le garant de sa pérennité dans le temps : « En définitive, les lieux répondent aux critères d'une constante déterritorialisation, qui leur assure une paradoxale pérennité en les rendant labiles²⁵. »

24. Jean Davallon, *Le Don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier, 2006, p. 97.

25. Westphal, *La Géocritique, op. cit.*, p. 233.

Bibliographie

- ANONYME, « Douze griffures de vers », *Carnets de Versailles*, n° 3, avril-septembre 2013.
- ARAGON Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2019 [1926].
- BAWIN Julie, « Le "vagin de la reine" souillé à Versailles. L'affaire Anish Kapoor », *Art public et controverses, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2024, p.261-268.
- COLLECTIF, *Poètes en majesté à Versailles*, Paris, Éditions des Busclats, 2013.
- CHATEAU DE VERSAILLES, « Avant-propos. Conversation entre Erik Orsenna et Catherine Pégard », *Rapport annuel d'activité 2013*, www.chateauversailles.fr, p. 6-7.
- *Rapport annuel d'activité 2022*, www.chateauversailles.fr.
- DAVALLON Jean, *Le Don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier, 2006.
- FÉLIBIEN André, *Relation de la fête de Versailles du 18 juillet 1668*, Paris, Imprimerie royale, 1679.
- FONTAINE Jean de la, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche », 2009 [1669].
- GAUTIER Théophile, *La Comédie de la mort, poèmes*, Paris, Le Chat rouge, 2021 [1838].
- LOUIS XIV, *Manières montrer les jardins de Versailles par Louis XIV*, Paris, ArtLys Éditions, 2013 [1689].
- MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Paris, Slatkine, 2007.
- MUSSET Alfred de, *Poésies nouvelles*, Gallimard, 1976 [1850].
- NIMIER Roger, *L'Élève d'Aristote*, Gallimard, 1981 [1958].
- PROUST Marcel, « Versailles », dans *Les Plaisirs et les Jours*, Paris, Éditions de Fallois, 2020 [1896].
- RÉGNIER Marie-Clémence, *Vies encloses, demeures écloses : le grand écrivain français en sa maison-musée*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023.
- « Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire », *Interférences littéraires*, n° 16, 2015, p. 7-20. Disponible sur www.interferencelitteraires.be
- SCIBIORSKA Marcela, LABBÉ Mathilde et MARTENS David, « Introduction. Patrimonialisations de la littérature. Institutions, médiations, instrumentalisations », *Culture & Musées*, n° 38, 2021, p. 11-28.
- SCUDÉRY Madeleine de, *Conversations nouvelles sur divers sujets dédiées au roy*, t. I, Paris, C. Barbin, 1684.
- VIGNES ROUGES Jean des, *L'Âme d'un parc, le secret d'un roi : Versailles, Louis XIV*, Paris, J. Vigneau, 1947.
- WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.
- ZAMPIERI Chiara, « Muséo-littératures. Les musées et la commande aux écrivains », *La Lettre de l'OCIM*, n° 207, 2023, p. 18-24.

La littérature en marche pour une préservation des paysages : les randonnées Jean Giono et Marcel Pagnol

MARION BRUN, Université Paul-Valéry Montpellier 3

Résumé

La randonnée littéraire en Provence donne la primeur à Jean Giono et Marcel Pagnol, qui deviennent des acteurs de la préservation des paysages. En labellisant un territoire au nom des écrivains, les acteurs du patrimoine contribuent à transformer l'espace en territoire de culture, en lieu aménagé, en espace de performance. Ils rendent sensible la nécessité de retrouver les chemins d'autrefois, d'opérer un travail mémoriel dans l'espace. S'opère donc une archéologie des traces du passage de l'écriture qui fait de la randonnée un objet patrimonial alors même que les pas des écrivains restent invisibles.

La randonnée littéraire est un exemple canonique du pouvoir de la littérature d'agir sur son environnement, de fabriquer les espaces¹. Cette médiation de la littérature hors du livre² a déjà fait l'objet de plusieurs études, notamment sur Jean Giono³. Ces études poursuivent des orientations géocritiques qui s'intéressent encore beaucoup à la cartographie littéraire et textuelle. Cet article aura au contraire l'ambition de se concentrer sur les pouvoirs performatifs de la littérature sur le territoire. Nous nous intéresserons aux randonnées littéraires en Provence, plus particulièrement sur les auteurs qui suscitent le plus de parcours, Marcel Pagnol et Jean Giono. Ces deux auteurs ont un rapport privilégié à la marche, tant comme pratique concrète que comme thématique de leur œuvre littéraire. Si Giono propose une Provence imaginaire, Pagnol se réfère aux lieux réels. Il n'en demeure pas moins que les deux auteurs suscitent pareillement une prolifération de randonnées à leur nom. La Provence est un espace de tourisme de masse, dont les représentations imaginaires sont solidement ancrées déjà dans les mémoires collectives. Espace de la couleur et de la sensation, des senteurs, de la lumière, la Provence n'a peut-être pas besoin de la promotion des écrivains pour être un territoire touristique et patrimonial, tant il a déjà été valorisé par les peintres ou pour la douceur de son climat méditerranéen. L'article d'Antoine Marsac qui balise déjà le sujet des randonnées littéraires chez Giono remarque cette notoriété tout en différenciant l'arrière-pays de l'écrivain moins connu :

-
1. Voir Géraldine Molina, « La fabrique littéraire des territoires : quand l'Oulipo renouvelle les pratiques de l'aménagement urbain », *Territoire en mouvement. Revue de géographie et aménagement*, n° 31, 2016.
 2. Voir Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel (dir.), « La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n° 160, 2010.
 3. Voir le colloque « [Penser la promenade littéraire](#) », organisé par Mathilde Labbé, Tom Williams et Brigitte Diaz (Université de Nantes, Angers et Caen, 11-12 mars 2021), ainsi que les actes : Mathilde Labbé, Tom Williams et Brigitte Diaz (dir.), *La Promenade littéraire*, à paraître en 2025. Sur Jean Giono, voir par exemple Maria Luisa Mura, « Giono, Manosque et le Luberon », *Cahiers d'études romanes*, n° 46, 2023.

La marque « Provence » étant ancienne et possédant déjà des niveaux élevés de notoriété internationale et de sympathie, les élus locaux de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur (PACA) confirment que la côte ne constitue plus l'unique relais prioritaire. Ce tourisme hors des sentiers battus engendrerait des effets bénéfiques sur le territoire des Haut-Pays, car il permettrait de combiner des dimensions culturelles et sportives en un même produit. En outre, il participerait de l'attractivité d'une offre territorialisée en termes d'identification de l'image de la destination⁴.

Aussi, c'est moins la légitimité ou l'attractivité que la littérature vient générer pour ce territoire déjà valorisé. Nous voudrions étudier en quoi la littérature façonne le territoire pour en faire un espace culturel. La randonnée contribue à ériger en patrimoine une zone géographique, agit pour sa conservation. Il sera donc aussi question de la capacité performative de la littérature d'agir pour la préservation du paysage : la conservation des lieux littéraires s'articule à un souci environnemental. Cela ne va pourtant pas sans paradoxe car la médiation qui transforme la nature en culture transforme le territoire, dévalorise peut-être sa sauvagerie et son authenticité. Le tourisme littéraire peut contribuer à dénaturer l'espace. Peut-on dès lors véritablement faire patrimoine avec la randonnée, tant elle nécessite justement que l'espace ne soit pas transformé ? Enfin, cet article reviendra sur le travail archéologique mené par les guides pour faire ressortir les chemins du passé. La randonnée, autre lieu de mémoire de l'écrivain⁵, agit pour commémorer les vestiges et traces du passage de la littérature.

Un patrimoine invisible : de la nature à la culture

La randonnée littéraire met le marcheur « sur les traces de... » ou « dans les pas de... » l'écrivain, selon une formule qui indique le caractère spectral, invisible de l'écrivain dans les lieux. Ce passage, qui est généralement son propre parcours⁶, ne doit pas laisser de marque dans le paysage sous peine d'endommager l'expérience vécue. C'est donc une visite purement fictive d'une présence-absence, dont la trace serait dans les textes, dans les témoignages, mais qui n'aurait pas modifié ou changé l'environnement lui-même. L'expérience est dès lors surtout un fantasme puisqu'il n'y a rien de tangible si ce n'est l'espérance de passer sur les mêmes lieux restés intacts. Le fantasme est d'autant plus évident que les lieux sont susceptibles d'avoir été transformés par l'urbanisme et s'éloignent donc de l'expérience vécue de l'écrivain. La randonnée littéraire, qui ne se fonde pas toujours sur les lieux de vie de l'écrivain mais sur les espaces décrits dans l'œuvre, peut prendre un tour particulièrement impressionniste, puisqu'il est difficile d'attester la cartographie fictionnelle. C'est particulièrement le cas pour certaines « balades littéraires » de Jean Giono proposées par Jean-Louis Carribou qui imagine

4. Antoine Marsac, « Genèse et mémoires des randonnées littéraires. Sur les pas de Jean Giono dans les Alpes-de-Haute-Provence », *Téoros*, vol. 37, n° 1, 2018.

5. Voir Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, 3 t., Paris, Gallimard, 1986.

6. Voir Aurore Bonniot, *Imaginaire des lieux et attractivité des territoires : Une entrée par le tourisme littéraire : Maisons d'écrivain, routes et sentiers littéraires*, Thèse de doctorat, Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II, 2016, p. 150 : « [...] le sentier de paysages littéraires [...] propose une approche plus sensible et "récréative" des lieux. Il recouvre une large zone géographique et il implique souvent des partenaires multiples, incluant des collectivités locales, des offices du tourisme, associations ou groupes communautaires et, de plus en plus, le secteur privé ».

un itinéraire propre à l'œuvre *Que ma joie demeure*, « du côté d'Entrevennes ». Il écrit ainsi : « Dos à la forêt qui pourrait être celle de Grémone, face à la ferme de Codaret, que nous baptiserons « la Jourdan » en référence au texte de Giono⁷ ». Il ajoute : « Certes, il n'y a pas vraiment d'étang ni d'étable au début de cette balade, juste un petit marais et un bouquet de saules, mais nous pouvons aisément imaginer la scène⁸ ». De même, les gorges d'Oppedette que l'on trouve aussi dans des circuits gioniens⁹, sous prétexte qu'elles se situent « dans son pays », ont un intérêt géologique et esthétique qui se distingue pourtant de la mémoire proprement dite de cet écrivain (itinéraire attesté des marches de l'écrivain, lieux évoqués précisément dans ses œuvres). Si l'on peut remettre en question la validité de ces lieux de mémoire de la littérature, on peut aussi mesurer que l'expérience issue de la randonnée littéraire est une forme de mise en image du texte, le territoire venant illustrer ce qui n'avait pas été nettement identifié à la lecture. Elle répond au besoin scopique de transmuier l'image mentale de la lecture en images réelles et attestées par le territoire.

Dès lors, le bâti va permettre de donner une assise épistémologique à la randonnée littéraire, justifiant véritablement la « trace » et le parcours. En cela, la randonnée littéraire devient une variante des visites des lieux de mémoire, en passant par la tombe, la maison, autant de lieux obligés qui permettent d'autoriser l'ancrage du parcours dans le territoire. Aurore Bonniot appelle ce type de randonnée « the biographical trail » : « construit autour des lieux chers à l'auteur, il se destine à constituer une expérience profonde et digne d'intérêt pour le visiteur, visant à mieux lui faire connaître la vie de l'auteur et son impact sur son travail d'écriture¹⁰ ». Pour les randonnées Giono cataloguées par Jean-Louis Carribou, ces parcours passent par exemple par le cimetière de Manosque, la maison Le Paraïs, la ferme des Graves et la ferme La Margotte ; autant de lieux qui permettent de commémorer la vie de l'écrivain. Le guide des Éditions Alexandrines intitulé *La Provence des écrivains* reste en ce sens un florilège des lieux de mémoire bâtis qui ne dessine pas un itinéraire ou parcours mais permet ponctuellement la mention des plaques et lieux de visite¹¹. La randonnée littéraire ne peut se faire qu'en optant pour un parcours anthologique qui va d'écrivain en écrivain, selon un florilège qui n'a d'unité que la ville – Marseille, Aix, pour n'en citer que quelques-unes. Dès lors, voulant passer sur ces lieux biographiques, la randonnée littéraire s'infléchit vers la promenade urbaine, marquant une certaine difficulté ontologique de rendre sensible le patrimoine en milieu naturel.

La randonnée littéraire entre dans le paysage et transforme la nature si l'espace est aménagé et balisé. Rachel Bouvet l'indiquait déjà dans un précédent article :

7. Jean-Louis Carribou, *10 balades littéraires à la rencontre de Jean Giono*, Marseille, Le bec en l'air, 2004, p. 162.

8. Bonniot, *Imaginaire des lieux et attractivité des territoires*, op. cit., p. 171.

9. Hum Média, « Randonnées immortelles au pays de Jean Giono », hum-media.com, consulté le 7 juillet 2024.

10. Bonniot, *Imaginaire des lieux et attractivité des territoires*, op. cit., p. 150.

11. Marie-Nicole de Noël, *La Provence des écrivains*, Paris, Les Éditions Alexandrines, coll. « Sur les pas des écrivains », 2013.

Cela dit, la promenade littéraire peut avoir sa place dans la première catégorie définie par Molina, celle des aménagements littéraires d'espaces, quand des panneaux sont installés sur des murs, en forêt, etc. ; ou encore dans la catégorie des événements littéraires intégrés dans la politique culturelle des territoires, quand ce sont des événements ponctuels organisés lors de célébrations diverses par exemple. Cogez (2011), de son côté, la définit comme un « texte informatif [qui] vise à la diffusion d'une connaissance centrée sur une thématique patrimoniale et littéraire »¹².

Ce balisage littéraire est bien attesté par exemple du côté de Giono, grâce à la création de la route à son nom inaugurée en 2020 à l'occasion du cinquantenaire de sa disparition¹³. Principalement sur la Montagne de la Lure, cette route semble le produit d'une collaboration entre divers acteurs du patrimoine : des acteurs politiques issus de la municipalité de Saint-Etienne des Orgues et de l'agence régionale des Alpes de Haute-Provence, des ayants-droits Sylvie Giono et des amateurs de randonnées comme Jean-Louis Carribou. Nous trouvons également un parcours « Jean Giono, poète de l'olivier », comprenant huit panneaux sur le Mont d'Or installés en mars 2009, faisant figurer des citations de *Colline* et *Manosque-des-plateaux*. Depuis 2015, la ville de Manosque organise un « Trail des collines de Jean Giono¹⁴ » dessinant trois parcours de 7, 15 et 24 km, offrant autant de cartes littéraires à décliner. De façon analogue, le balisage est également bien avéré pour Marcel Pagnol pour qui on trouve facilement un circuit à Aubagne¹⁵. On peut noter par exemple les noms des itinéraires inspirés de l'œuvre fictionnelle de Marcel Pagnol : « La Ferme d'Angèle et Aubignane », ou « La Grotte de Manon ». Plusieurs lieux-dits sont aussi tirés des *Souvenirs d'enfance*, comme « la Grotte du Grosibou » sur le Taoumé. On peut également dénombrer la création de toponymie à partir de son œuvre littéraire et cinématographique comme le « puits de Raimu » (*La Fille du Puisatier*) et le Mas de Massacan (*Manon des sources*). La géographie qu'il évoque dans son œuvre autobiographique n'est pas imaginaire : aussi, les lieux comme le village des Bellons ou le Vallon de Passe-temps contiennent la marque Marcel Pagnol tant le nom est devenu célèbre par le récit de l'écrivain.

Certes, le balisage littéraire transforme la cartographie en désignant de nouveaux noms ou en relisant les toponymies à l'aune de l'œuvre fictionnelle. La transformation de l'espace naturel en espace culturel s'opère aussi par l'inscription sur le territoire d'événements littéraires. La littérature se transmet ainsi à ciel ouvert. On peut d'abord penser que les randonnées littéraires sont l'occasion de lectures à voix haute qui jalonnent le parcours. Ces lectures peuvent être proposées par le balisage comme le parcours « Jean Giono, poète de l'olivier », qui permettent de citer les descriptions de Giono sur le Mont d'or, « beau sein rond

12. Rachel Bouvet, « La promenade littéraire, un dispositif pour des lecteurs en mouvement », *Enjeux et société*, vol. 6, n° 2, 2019, p. 109-140.

13. Office de Tourisme Forcalquier – Haute Provence, « La route Jean Giono », haute-provence-tourisme.com, consulté le 21 juin 2024.

14. EPM Athlétisme, « Trail des collines de Giono », trailedcollinesdegiono.fr, consulté le 21 juin 2024.

15. Office de Tourisme du Pays d'Aubagne et de l'Étoile, « Garlaban topo-guide balades et randonnées », tourisme-paysdaubagne.fr, consulté le 21 juin 2024 (voir fig. 1).

[qui] est une colline¹⁶ ». Le guide de randonnée littéraire offre lui aussi un florilège qui invite à accompagner la marche de la lecture d'extraits, comme c'est le cas dans *La Provence des écrivains*. La lecture peut également se faire à l'appréciation du guide qui accompagne des groupes de randonneurs, comme Arnaud Poupounot, créateur de randonnées littéraires en Provence, qui définit l'expérience par l'insertion de la lecture pendant la marche : « La randonnée littéraire est un moment partagé entre marche et lecture¹⁷ ». Aussi, passer sur un extrait de texte revient à passer sur les lieux : la randonnée littéraire est une façon de feuilleter les textes et les paysages. Ces lectures sont autant de performances d'amateurs sur les lieux d'inspiration.

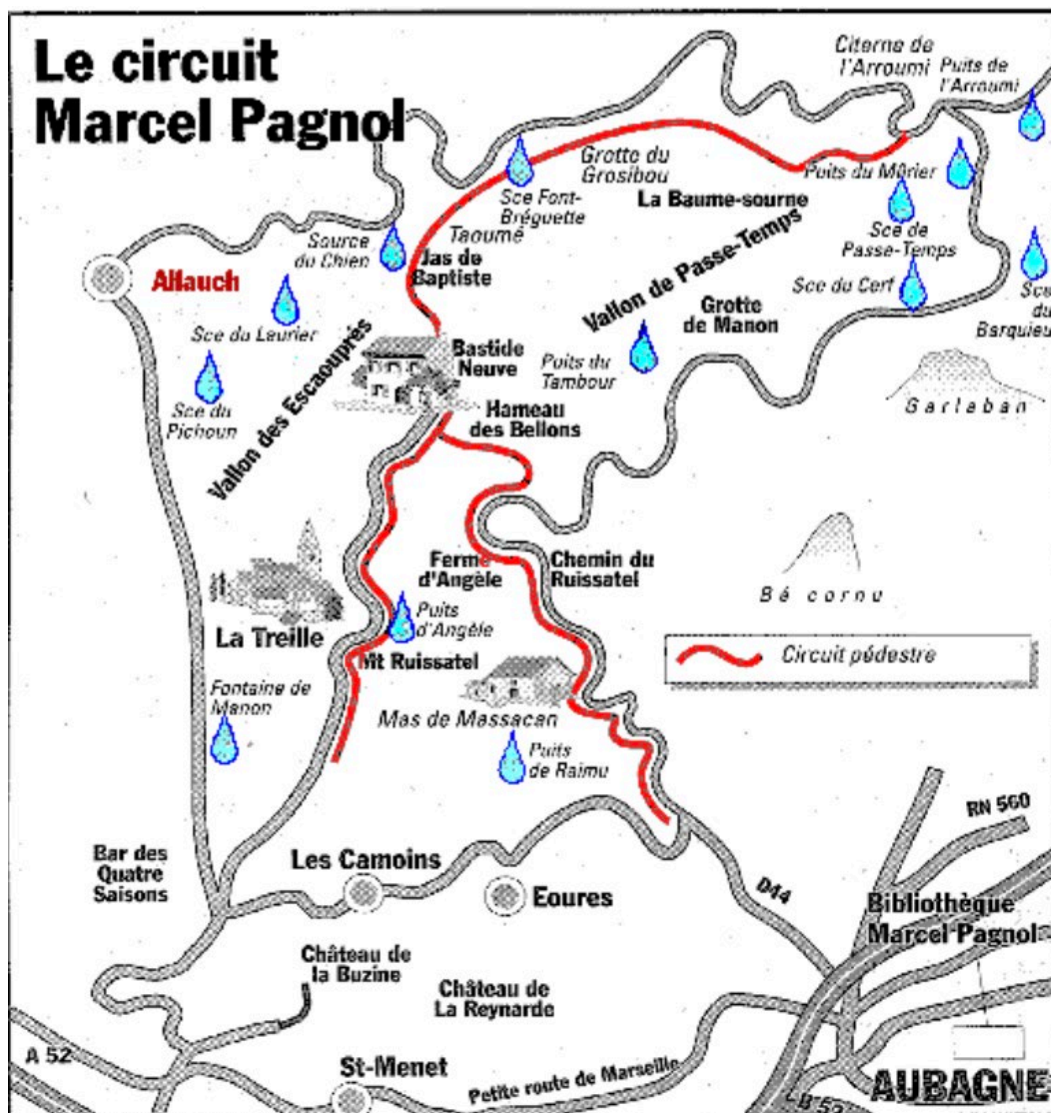


FIG. 1. Le circuit Marcel Pagnol sur le site Tourisme-Marseille.com.

16. Jean Giono, *Manosque-des-plateaux* [1954], dans *Récits et Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. VII, 1988, p. 17.

17. Artisans de la randonnée, « Les randonnées littéraires », artisansdelarandonnee.com, consulté le 21 juin 2024.

Le passage de l'écrivain peut institutionnaliser des événements littéraires plus remarquables, comme l'Estival des rencontres méditerranéennes à Lourmarin ou Les Rencontres internationales de Lure. Ce festival littéraire inclut dans son rituel organisationnel une promenade gionienne. C'est ce que précise Jean-Louis Carribou, qui écrit : « Aujourd'hui encore, les organisateurs de ce regroupement annuel rendent hommage aux deux hommes en inaugurant leurs Rencontres par un apéritif servi sur cette promenade, qu'ils ont joliment rebaptisée "promenade du coup de bleu"¹⁸. » Les randonnées théâtrales Marcel Pagnol organisées par la compagnie [Dans la cour des grands](#) sont un autre exemple de la transformation de l'espace naturel en lieu de représentation et de performance littéraire.

Si ce genre de médiation fait penser aux origines grecques du théâtre, à la volonté de la compagnie de faire un théâtre populaire, non de rue mais de verdure, aux pratiques cinématographiques en plein air que Marcel Pagnol fait ressurgir du fait de son accointance avec les deux médias (théâtre et cinéma), la randonnée est surtout valorisée par les spectateurs et les créateurs pour ses possibilités immersives. Le spectateur est « comme [...] un habitant du village », « entre la fiction et la réalité »¹⁹, et cherche, pendant la marche, entre les tableaux immobiles où la pièce se déroule, à parler encore aux personnages. La randonnée ménage des interstices, des entractes dans une œuvre qui se présente en mouvement.

Giono fait l'objet d'une adaptation dramatique du même type sous l'impulsion de Romain de Becdelièvre et Clara Hedouin en 2022. Il s'agit du roman *Que ma joie demeure* joué à l'air libre, en faisant alterner jeu et marche²⁰. Le projet s'est aussi inscrit dans une étude documentaire visant à interroger les paysans contemporains pour faire dialoguer la vision de la ruralité proposée par Giono dans les années 1930 et celle d'aujourd'hui²¹. Le décor à l'air libre offre le paysage actuel en contraste et comparaison avec le texte gionien. Toujours est-il que l'espace naturel devient aussi décor documentaire. La littérature transforme donc les lieux en décors, en toile de fond immersive pour vivre la fiction. C'est dire donc combien la randonnée littéraire contribue à faire de l'espace naturel un lieu culturel, un espace scénique, un lieu de performance et de commémoration. La randonnée ritualise l'espace selon des codes artistiques qui contreviennent aux usages sportifs. Si le panneau institutionnalise et essaie de pérenniser dans le temps le passage de l'écrivain, la performance de la lecture se donne de façon plus éphémère et volatile dans le paysage. Aussi, c'est surtout le panneau lui-même qui peut susciter des réactions dans la mesure où il aménage et artificialise l'espace.

De ce fait, le balisage n'est pas univoquement apprécié et conduit des habitants à défendre la nécessité de conserver la nature intacte. C'est dans cette perspective que l'on peut interpréter le fait divers advenu dans le Mont d'or en 2010. Les panneaux du sentier aménagé Giono ont été vandalisés, détruits à la masse et pas seulement tagués. Le président du

18. Carribou, *10 balades littéraires à la rencontre de Jean Giono*, op. cit., p. 112.

19. France Info, « Randonnée théâtrale sur les traces de Marcel Pagnol au pied du Garlaban », france3-regions.francetvinfo.fr, consulté le 21 juin 2024.

20. Festival d'Avignon, « Que ma joie demeure d'après Jean Giono de Clara Hedouin », festival-avignon.com, consulté le 7 juillet 2024.

21. Podcast *Que ma joie demeure // Manger le soleil*, soundcloud.com, 4 juillet 2023.

groupement des oléiculteurs Yves Mévouillon s'était exprimé dans *La Provence* pour interpréter ce délit : « certains préféreraient qu'il reste naturel²² ».

La littérature actrice du patrimoine écologique

Malgré cet aménagement de l'espace, la création de la randonnée littéraire contribue également et paradoxalement à la préservation de l'espace naturel. Ces randonnées littéraires s'inscrivent dans un paysage rural et/ou naturel mais ne sont identifiées comme « littéraires » que par la présence paradoxale du patrimoine bâti. La conservation porte donc à la fois sur les ruines et vestiges du passage de l'écrivain et sur le paysage lui-même. Labellisés comme territoire d'un écrivain, les lieux deviennent les vestiges de sa présence dont on cultive les traces, comme les restes des tournages de Marcel Pagnol dans les collines d'Aubagne, la ferme d'Angèle, le puits de Raimu, les ruines d'Aubignane. De même, on peut compter parmi les ruines à préserver le vieux Redortiers, qui a inspiré *Regain*. Comme l'expliquent Jean-Pierre Babelon et André Chastel, « le sens du patrimoine national est moins éveillé par la fidélité à l'œuvre des siècles que par une dimension funèbre sur leur caducité²³ ». Un rapport de la Direction Régionale de l'environnement, de l'Aménagement et du Logement (DREAL) est paru sur le plateau d'Albion et cite le village de Giono qui nécessite « aménagement » et « sécurisation »²⁴. De même, la ferme d'Angèle de Marcel Pagnol devait être « sauvée » en 2020 par le lancement d'une campagne de financement à l'initiative de l'association Aubagne Art et culture mais le projet n'a pas récolté tous les fonds espérés pour créer ce musée à ciel ouvert²⁵. Ces lieux de mémoire qui se situent dans le paysage des randonnées de ces deux écrivains font donc l'objet de préservation, marquant leur inscription patrimoniale.

Mais c'est moins le bâti que la nature elle-même qui pourrait faire de la littérature une actrice de la constitution d'un patrimoine écologique. Si la lecture écocritique de l'œuvre de Jean Giono est courante du fait de la nouvelle *L'Homme qui plantait des arbres*²⁶, peu d'études ont relevé l'influence concrète de la littérature sur des actions politiques et écologiques. Jean-Louis Carribou note par exemple que dans les collines de Manosque un panneau « arborea » a été installé au centenaire de la naissance de Jean Giono, en 1995. Cet hommage consistait à planter mille cèdres en souvenir de la nouvelle de l'écrivain²⁷. S'il est difficile d'évaluer les conséquences écologiques en termes de biodiversité que cette initiative politique a eues, il n'en demeure pas moins que le nom de Giono s'insère dans une politique environnementale

22. Emmanuel Fabre, « Mont d'or : les panneaux des sentiers Giono vandalisés », *La Provence*, 1^{er} février 2010.

23. Jean-Pierre Babelon et André Chastel, *La Notion de patrimoine*, Paris, Liana Levi, 1994, p. 69.

24. DREAL Provence-Alpes-Côte d'Azur, « Le plateau d'Albion », donnees.paca.developpement-durable.gouv.fr, consulté le 30 juin 2024.

25. Lorraine Fournier, « Il manque de l'argent pour sauver la ferme d'Angèle de Marcel Pagnol », *Capital*, www.capital.fr, 30 juillet 2020 ; « La Ferme d'Angèle de Marcel Pagnol bientôt rénovée par des passionnés », *Le Figaro*, 25 juillet 2020.

26. Voir par exemple Jacques Mény, « Jean Giono, la passion des arbres », *Revue des Deux Mondes*, avril 2020, p. 98-102.

27. Carribou, *10 balades littéraires à la rencontre de Jean Giono*, op. cit., p. 59.

qui agit sur le paysage pour le façonner à l'image de ce que l'écrivain a souhaité, une reforestation de la Haute-Provence.

Dans une perspective semblable, la randonnée littéraire est associée à la défense de pratiques agricoles, qui sont considérées comme des leviers de préservation du paysage rural. L'œuvre de Giono est par exemple également rapprochée de la préservation des oliviers du Mont d'or comme en témoigne le chemin « Jean Giono poète de l'olivier ». Ce chemin, soutenu par les oléiculteurs de la région de Manosque, contribue à la préservation des olivettes comme de sa tradition agricole : ce sont donc autant les arbres eux-mêmes, le paysage méditerranéen de l'olivier que le geste artisanal qui font l'objet d'une conservation. Le guide touristique de Jean-Louis Carribou consacre plusieurs images et pages sur le ramassage à la main et rappelle que l'huile d'olive fait l'objet d'une appellation d'origine contrôlée²⁸. On pourrait dès lors aussi lire dans ces pages une forme de publicité pour la consommation des produits du terroir, qui entre dans la logique d'un tourisme vert et insère aussi l'œuvre de Giono dans un imaginaire folklorique régional. Il y a ainsi une filiation littéraire en Provence qui se tisse entre Jean Giono et Alphonse Daudet, témoins de la disparition des traditions agricoles. L'écrivain qui célèbre l'olivier se trouve associé à la valorisation du patrimoine immatériel de l'oléiculture symbolique de l'imaginaire et paysage méditerranéen. Son nom est mentionné plusieurs fois dans *Le Guide des routes de l'olivier*²⁹ : on y apprend qu'en 1964, à Nyons, à l'occasion des olivades, Jean Giono a été président de la confrérie des chevaliers de l'olivier, statut qui rappelle que lui-même a pratiqué l'oléiculture. La page Facebook des Alpes de Haute-Provence Tourisme publie des photographies des olivades en les accompagnant de citations de Giono : « C'est un plaisir des doigts et c'est un plaisir de l'esprit. C'est le plaisir de toucher les olives grasses et d'en avoir les mains pleines³⁰ » (fig. 2).

Sur le parcours des randonnées dans les collines de Manosque se trouve également la maison de la biodiversité du Domaine de la Thomassine. Si le lieu ne valorise pas particulièrement le nom de l'écrivain, il n'en demeure pas moins que l'œuvre se trouve dès lors inscrite dans un tourisme vert et écologique du Parc naturel régional du Lubéron. Notons néanmoins que l'auteur a fait l'objet d'une exposition dans la Maison Nature & Patrimoines de Castellane dans le Parc naturel régional du Verdon en 2024. Cette exposition intitulée « [Comme une marée – Regard de Jean Giono sur la transhumance](#) » associe des photographies d'Emmanuel Breteau, Marcel Coen et François-Xavier Emery à des textes de Jean Giono tirés de *Serpents d'étoiles* et *Iris de Suse*. La littérature devient donc bien une actrice dans des champs politiques qui défendent les traditions agricoles et d'élevages et la préservation de biodiversité, les deux actions étant intimement liées dans la mesure où la domestication des espaces naturels permet d'entretenir et réguler la faune et la flore.

28. *Ibid.*, p. 42.

29. Dominique Bottani, *Le Guide des routes de l'olivier*, Lyon, La Manufacture, 1994.

30. Jean Giono, *Noé* [1947], dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 651.

De façon similaire, le nom de Pagnol labellise le territoire des collines d'Aubagne, le Garlaban, et contribue de façon performative à l'inscrire dans un patrimoine écologique³¹. L'affaire de l'urbanisation au pied du Garlaban qui a suscité la polémique en 2004 est emblématique de l'influence déterminante du nom de l'écrivain pour défendre la préservation du territoire³². De même, le long des chemins de randonnées de Marcel Pagnol, à partir du Font de Mai (route d'Éoures, dans les environs d'Aubagne), plusieurs panneaux de la société de chasse éourienne jalonnent le parcours (fig. 3) où l'on peut lire le texte suivant : « Selon le désir de Marcel Pagnol, ces terrains sont cultivés tous les ans depuis 1950 par la Sté de chasse l'Éourienne ! La récolte laissée sur pied sert de nourriture complémentaire à la Sauvagine de nos collines. Nous souhaitons perpétuer ce vœu et vous demandons de bien respecter ces lieux ». Ce panneau de sensibilisation qui vise à dissuader le promeneur de cueillir les récoltes laissés sur pied s'inscrit plus largement dans un souci de préservation de terrains entre agriculture et espaces sauvages. C'est aussi désigner cet espace provençal, entre ruralité et garrigue, comme un territoire médian qui fait correspondre culture agricole et maintien de la biodiversité, et notamment de la grive, gibier emblématique de *La Gloire de mon père*. Certes, l'on peut douter qu'une société de chasse puisse contribuer à la préservation de la biodiversité, vu son but cynégétique, qui consiste justement à réduire la population d'une espèce. On conçoit dès lors tout le paradoxe de ce panneau, qui combine entretien du paysage, volonté de conserver la population de la « sauvagine » des collines et maintien de la tradition de la chasse. Le panneau permet en tout cas, quels que soient les doutes que peut susciter ce paradoxe, de désigner l'influence de l'écrivain sur le paysage provençal, que l'on fantasme, à l'image des *Souvenirs d'enfance*, comme terrain riche de gibiers, entre monde agricole et sauvage.

Malgré ces initiatives, ces vœux, dictés par l'interprétation écologique des textes de Pagnol et de Giono, peut-on croire que la randonnée littéraire parvient à conserver le paysage ? Un récent article paru dans *Le Huffpost* constate que, malgré l'argument culturel et touristique qui s'ajoute au souci environnemental, les collines ont bel et bien été transformées depuis la mort de Pagnol en 1974 : le pin d'Alep a colonisé les garrigues, la saison des cigales est déplacée du fait du réchauffement climatique³³. La faune a changé du fait de la colonisation du pin, que ce soit perdrix ou lézard, moins présents en zone plus forestière. N'en revenons-nous pas au constat que la randonnée littéraire ne fait que traverser des territoires qui ne peuvent être des conservatoires de la mémoire de la littérature ? Ces musées à ciel ouvert vendent l'idée d'un lieu de mémoire alors même qu'il a disparu ou que l'on ne peut que constater sa transformation. Sur les randonnées de Giono, Jean-Louis Carribou déplore par exemple la disparition d'un arbre remarquable : « Si le beau chêne de la Magotte n'existe plus (il a été abattu récemment après avoir été foudroyé), on en trouve de très beaux aux abords

31. Voir à ce sujet Marion Brun, « Vers une réhabilitation du roman régionaliste français : une lecture écocritique de Marcel Pagnol », *Loxias*, n° 52, 2016.

32. Marie Cousin, « Collines sacrées », *L'Express*, 5 juillet 2004.

33. Pauline Brault, « Marcel Pagnol est mort il y a 50 ans : l'écrivain ne reconnaîtrait pas tous les paysages du pays d'Aubagne », *Le Huffpost*, www.huffingtonpost.fr, 21 avril 2024..

mêmes de la ferme et tout le long de cette promenade³⁴ ». La randonnée littéraire appelle un registre nostalgique, où le promeneur déplore le recul de la faune et de la flore telle que les a connues l'écrivain dont il célèbre la mémoire.



FIG. 2. Publication sur la page Facebook des Alpes de Haute-Provence Tourisme, www.facebook.com, 8 novembre 2021.



FIG. 3. Panneau de société de chasse l'éourienne sur les chemins de Pagnol, Éoures, Marseille, 2024.

34. Carribou, *10 balades littéraires à la rencontre de Jean Giono*, op. cit., p. 78.

Littérature et archéologie des chemins du passé

Ce régime de la déploration confère souvent un caractère funèbre à ces randonnées : elles font le deuil de l'écrivain que l'on cherche à ressusciter en retrouvant sa présence sur le territoire. Le parcours pour les Bellons, « qui durait quatre heures³⁵ » sans le raccourci salvateur de Bouzigue (« nous venons de faire en vingt-quatre minutes, un parcours qui nous prend d'habitude deux heures quarante-cinq³⁶ »), prend dans l'œuvre de Marcel Pagnol le sens d'une reconstitution de la mémoire de sa mère disparue. Il est déjà dans les *Souvenirs* une trace de l'ombre des défunts comme en témoigne l'illustration de Dubout, qui dessine le tracé des silhouettes de la famille Pagnol à la façon de fantômes (fig. 4). L'épilogue du *Château de ma mère* raconte la redécouverte des lieux plusieurs décennies après alors que l'écrivain-cinéaste achète le domaine et retrouve par hasard la porte fermée par le garde :

Oui, c'était là. C'était bien le canal de mon enfance, avec ses aubépines, ses clématites, ses églantiers chargés de fleurs blanches, ses ronciers qui cachaient leurs griffes sous les grosses mûres grenues...

Tout le long du sentier herbeux, l'eau coulait sans bruit, éternelle, et les sauterelles d'autrefois, comme des éclaboussures, jaillissaient en rond sous mes pas. Je refis lentement le chemin des vacances, et de chères ombres marchaient près de moi³⁷.

Par conséquent, le randonneur de ce chemin est mis en position de revivre l'émotion même de Pagnol lors de la redécouverte, où il s'agit de reconnaître son souvenir littéraire des pages qui imaginent l'ombre toujours terrifiée de sa mère derrière la porte du garde :

Mais dans les bras d'un églantier, sous des grappes de roses blanches et de l'autre côté du temps, il y avait depuis des années une très jeune femme brune qui serrait toujours sur son cœur fragile les roses rouges du colonel. Elle entendait les cris du garde, et le souffle rauque du chien. Blême, tremblante, et pour jamais inconsolable, elle ne savait pas qu'elle était chez son fils³⁸.

Le site de Jacky Romelot qui reconstitue l'itinéraire entend « faire revivre l'émotion de Marcel Pagnol ». Lui-même, en retrouvant la grille documentée par Georges Berni dans son ouvrage de 1988³⁹, paraît dédoubler cette euphorie de la reconnaissance des lieux. Ce caractère mémoriel est particulièrement souligné par le discours commercial des randonnées organisées depuis le Château de la Buzine par Damien Chancereul, guide touristique qui communique via le groupe Facebook « [Authentic Pagnol](#) ». Dans la présentation de ces randonnées, c'est moins un voyage dans l'espace que dans le temps qui est évoqué. Il est question de « chemins oubliés », de « voyage à travers le temps », d'être « à la recherche des chemins du passé » et de « découvrir les traces encore visibles » des *Souvenirs* et particulièrement du

35. Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*, Monte-Carlo, Pastorelly, 1958, p. 190.

36. *Ibid.*, p. 207.

37. *Ibid.*, p. 307.

38. *Ibid.*, p. 309.

39. Georges Berni, *Dans les pas de Marcel Pagnol*, Aubagne, Office du tourisme, 1988.

*Château de ma mère*⁴⁰. On entend l'expression de Pagnol lui-même : il s'agit par cette randonnée de nous faire passer « de l'autre côté du temps », de faire cette « course folle à travers la prairie et le temps⁴¹ ». Le guide qui porte des bretelles et un béret imite les costumes employés par l'adaptation cinématographique d'Yves Robert : il incarne le passeur du roman autobiographique, le personnage de Bouzigue, l'homme qui détient la clé du raccourci, le secret du chemin.

Le pèlerinage est une sorte de reconstitution archéologique du souvenir d'enfance relaté dans *Le Château de ma mère*. Comme l'évoque l'article paru dans le magazine *Lire*, retrouver cette randonnée revient à mener la « quête du raccourci perdu⁴² ». Se joue en plus du pèlerinage la question de la fiabilité des souvenirs autobiographiques et de la part d'invention littéraire. Se tranche ici par le travail topographique conjoint de Bruno Lizé, Michel Drujon et Jacky Romelot l'énigme non seulement de la porte où le père de Marcel Pagnol est humilié par le garde mais aussi du canal évoqué le long du raccourci. Plusieurs sites sont consacrés à l'identification du chemin véritable⁴³, relevant, de fait, l'extrême transformation du paysage par l'urbanisation depuis le début du xx^e siècle. Cette prolifération de recherches sur la porte des *Souvenirs d'enfance* témoigne du fait que le sentier suscite la fascination tant il est secret, interdit, introuvable : c'est l'aventure de « l'illégalité⁴⁴ ». La randonnée se transforme en chasse au trésor de l'enfance disparue de l'écrivain. Jacky Romelot, dans cette quête, propose un tracé du canal invisible en le documentant par les vestiges de bassins et rigoles photographiés aujourd'hui. Ce contenu vidéo s'accompagne de la musique du film d'Yves Robert, d'un registre particulièrement nostalgique⁴⁵.

La reconstitution de ce tracé exhume aussi les vestiges du canal de Marseille qui permettait d'acheminer l'eau de la Durance. Comme le documente Michel Drujon, Bruno Lizé avait alerté en 2010 lors des travaux réalisés pour le musée de la Buzine qui négligeait la valorisation de ce patrimoine⁴⁶. Ce dernier avait pourtant fait l'objet d'une rénovation en restaurant les cascades de la Reynarde. S'il écrivait que c'était sans « une quelconque dévotion à la mémoire de Marcel Pagnol », on peut pourtant relever que c'est l'évocation du canal dans les *Souvenirs d'enfance* qui pousse ces amateurs de l'œuvre à évoquer ce système hydraulique. Ce réseau faisait déjà l'objet d'un travail de restauration et d'entretien dans le roman autobiographique : il se donnait comme un objet patrimonial. Le chemin lui-même, accompagné de ses canaux et portes, est un espace à restaurer, à entretenir, que l'on exhume parfois de l'abandon. De même, Jean-Louis Carribou relève le travail géographique qui néces-

40. La Buzine, « Randonnées accompagnées sur les pas de Pagnol par Damien », labuzine.com, consulté le 6 juillet 2024.

41. Pagnol, *Le Château de ma mère*, *op. cit.*, p. 307.

42. Pierre Patabruy, « La quête du raccourci perdu », *Lire Magazine*, n° 17, mai 2024, p. 80-84.

43. Voir leschateauxdepagnol.jimdofree.com et jackyromelot.fr/micheldrujon/lesportesduchateaudemamere.

44. Pagnol, *Le Château de ma mère*, *op. cit.*, p. 223.

45. Jacky Romelot, « Système hydraulique du château de la Buzine et des parcs des sept collines », [YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=...), 3 novembre 2019.

46. « Les portes du *Château de ma mère* », jackyromelot.fr/micheldrujon/lesportesduchateaudemamere, consulté le 6 juillet 2024.

site de superposer les cartes du passé et d'opérer « une longue prospection⁴⁷ » pour retrouver les itinéraires gioniens. L'étude de Jack Romelot relève aussi d'une longue prospection qui compare les lieux à plusieurs époques. C'est donc entre le va-et-vient des documents photographiques passés et les relevés de terrain que s'opère cette archéologie du territoire.

Ainsi, la randonnée littéraire relève de trois formes performatives, trois puissances d'agir de la littérature sur le territoire. D'abord, la littérature impose sa modalité culturelle dans le territoire, par l'aménagement et la performance. La randonnée littéraire se développe pourtant plus aisément en milieu urbain où le terrain biographique vient aider à concevoir les itinéraires. Ensuite, la randonnée littéraire rend sensible aux enjeux environnementaux et permet de favoriser la conservation du patrimoine écologique comme des savoir-faire agricoles. Pourtant, le constat de la disparition des paysages et de leur transformation implique souvent une déploration et une nostalgie pendant les marches. Les guides se trouvent en position d'archéologues à la recherche des vestiges et traces des parcours des écrivains. Dans cette perspective, la randonnée, plutôt rétive à devenir un objet culturel, entre dans une logique patrimoniale où il s'agit de restaurer les chemins d'autrefois.

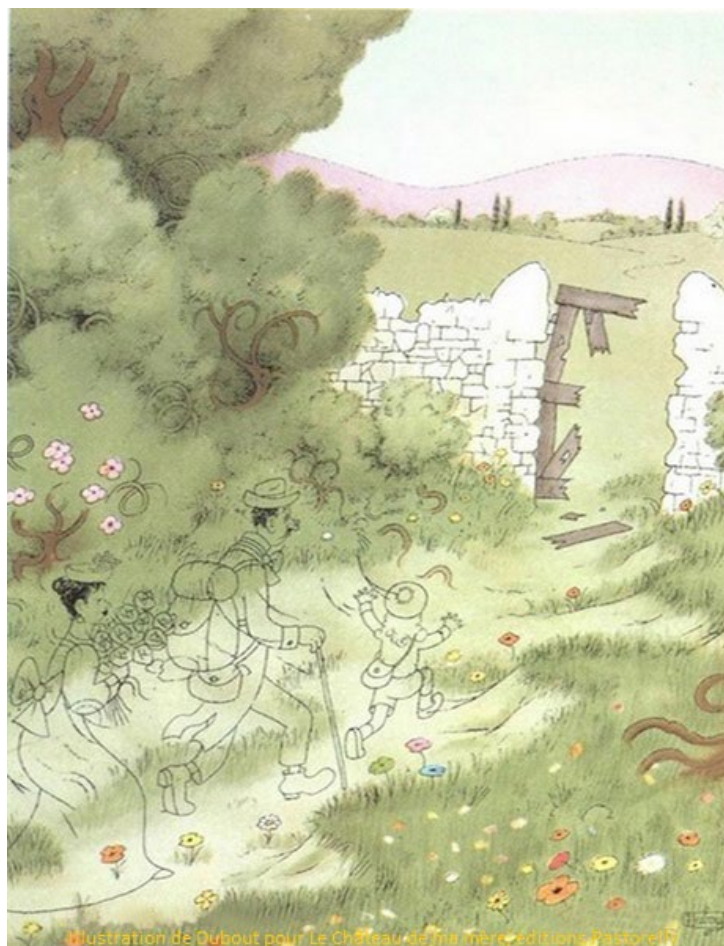


FIG. 4. Illustration d'Albert Dubout dans Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*, Monte Carlo, Pastorelly, 1958.

47. Carribou, *10 balades littéraires à la rencontre de Jean Giono*, op. cit., p. 7.

Bibliographie

- ANONYME, « La Ferme d'Angèle de Marcel Pagnol bientôt rénovée par des passionnés », *Le Figaro*, 25 juillet 2020. Disponible sur www.lefigaro.fr
- BABELON Jean-Pierre et CHASTEL André, *La Notion de patrimoine*, Paris, Liana Levi, 1994.
- BERNI Georges, *Dans les pas de Marcel Pagnol*, Aubagne, Office du tourisme, 1988.
- BONNIOT Aurore, *Imaginaire des lieux et attractivité des territoires : Une entrée par le tourisme littéraire: Maisons d'écrivain, routes et sentiers littéraires*. Thèse de doctorat, Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II, 2016. theses.hal.science/tel-01517269
- BOTTANI Dominique, *Le Guide des routes de l'olivier*, Lyon, La Manufacture, 1994.
- BOUVET Rachel, « La promenade littéraire, un dispositif pour des lecteurs en mouvement. » *Enjeux et société*, vol. 6, n° 2, 2019, p. 109-140. doi.org/10.7202/1066695ar
- BRAULT Pauline, « Marcel Pagnol est mort il y a 50 ans : l'écrivain ne reconnaîtrait pas tous les paysages du pays d'Aubagne », *Le Huffpost*, www.huffingtonpost.fr, 21 avril 2024.
- BRUN Marion, « Vers une réhabilitation du roman régionaliste français : une lecture écocritique de Marcel Pagnol », *Loxias*, n° 52, 2016. Disponible sur revel.unice.fr
- CARRIBOU Jean-Louis, *10 balades littéraires à la rencontre de Jean Giono*, Marseille, Le bec en l'air, 2004.
- DE NOËL Marie-Nicole, *La Provence des écrivains*, Paris, Éditions Alexandrines, coll. « Sur les pas des écrivains », 2013.
- FABRE Emmanuel, « Mont d'or : les panneaux des sentiers Giono vandalisés », *La Provence*, 1^{er} février 2010. Disponible sur laprovence.com
- FOURNIER Lorraine, « Il manque de l'argent pour sauver la ferme d'Angèle de Marcel Pagnol », *Capital*, www.capital.fr, 30 juillet 2020.
- GIONO Jean, *Noé* [1947], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1974.
- *Manosque-des-plateaux* [1954], dans *Récits et Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. VII, 1988.
- MARSAC Antoine, « Genèse et mémoires des randonnées littéraires. Sur les pas de Jean Giono dans les Alpes-de-Haute-Provence », *Téoros*, vol. 37, n° 1, 2018. Disponible sur journals.openedition.org
- MÉNY Jacques, « Jean Giono, la passion des arbres », *Revue des Deux Mondes*, avril 2020. Disponible sur www.revuedesdeuxmondes.fr
- MOLINA Géraldine, « La fabrique littéraire des territoires : quand l'Oulipo renouvelle les pratiques de l'aménagement urbain », *Territoire en mouvement/ Revue de géographie et aménagement*, n° 31, 2016. doi.org/10.4000/tem.3374
- MURA Maria Luisa, « Giono, Manosque et le Luberon », *Cahiers d'études romanes*, n° 46, 2023. doi.org/10.4000/etudesromanes.16045
- NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, 3 t., Paris, Gallimard, 1986.
- PAGNOL Marcel, *Le Château de ma mère*, Monte Carlo, Pastorelly, 1958.
- PATABRUY Pierre, « La quête du raccourci perdu », *Lire Magazine*, n° 17, mai 2024, p. 80-84.
- ROSENTHAL Olivia et RUFFEL Lionel (dir.), « La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n° 160, 2010. Disponible sur shs.cairn.info

Les ambiguïtés de la patrimonialisation littéraire. Entre paysage, art et écologie

GUY SAEZ, Université Grenoble Alpes

Résumé

Un arrêt du Conseil d'État vient de confirmer le refus d'autorisation de la construction d'un parc d'éoliennes tout proche du village d'Illiers-Combray, au nom de l'importance symbolique du « paysage littéraire » issu de l'œuvre de Marcel Proust. Le droit se mettrait-il au service du patrimoine littéraire et du paysage contre les énergies renouvelables prônées par l'écologie ? Cet article a pour but d'interroger différentes interprétations que l'on peut faire de la récente décision du Conseil d'État. Je propose d'éclairer quelques ambiguïtés de la question de la patrimonialisation des paysages littéraires selon les trois dynamiques révélées par cette innovation jurisprudentielle : la dynamique écologique-patrimoniale et son assise juridique, la dynamique de liaison territoire-patrimoine, la dynamique artistique-écologique.

Un arrêt du Conseil d'État vient de confirmer le refus d'autorisation de la construction d'un parc d'éoliennes tout proche du village d'Illiers-Combray – le seul village à porter le nom d'une fiction –, au nom de l'importance symbolique du « paysage littéraire » issu de l'œuvre de Marcel Proust. Le droit se mettrait-il au service du patrimoine littéraire et du paysage contre les énergies renouvelables prônées par l'écologie ? Quel conflit de valeurs se dessine-t-il derrière les évolutions et les interactions dans la conception du patrimoine, de l'art, et de l'art littéraire en premier lieu, de l'écologie, et des changements dans les sensibilités contemporaines ?

Les rapports du droit avec l'art, le patrimoine et la « nature », le « paysage » et aujourd'hui « l'écologie » s'inscrivent dans une riche tradition. Un récent article dans *Télérama* rappelait la mobilisation d'artistes peintres de l'École de Barbizon pour la sauvegarde de la forêt de Fontainebleau¹. La protection de la nature a, en France d'abord été obtenue grâce à l'art et grâce à l'engagement des artistes qui remonte au XIX^e siècle, comme en témoigne le décret protégeant mille hectares de forêt avant 1861. On peut lire sur le site onf.fr :

Biodiversité remarquable, mosaïque de paysages, forêt historique... il n'en fallait pas plus pour attirer de nombreux artistes dans ces allées. Qu'ils soient peintres : Corot, Millet, Rousseau ; photographes : Le Gray, Cuvelier, Balagny ; poètes ou écrivains : Sand, Musset, Flaubert, Hugo... Tous ont succombé au charme de la forêt de Fontainebleau, et tous ont laissé leur art s'y exprimer.

Le message est clair : l'art au service de l'écologie et du patrimoine naturel, le droit en sanction d'une juste mobilisation. « La patrimonialisation de la nature participe aujourd'hui pleinement de l'explosion patrimonialisante... elle correspond à une étape dans un mouvement

1. Jean-Luc Majouret, « Les peintres de Barbizon, écolos avant l'heure ? », *Télérama*, www.telarama.fr, 6 août 2011.

plus ancien, sous-tendu par des représentations successives de la nature qui ont eu tendance à se superposer, sinon même à se combiner, en dépit de leurs contradictions essentielles². »

La littérature est un pilier majeur du patrimoine dès lors que les auteurs sont célébrés, étudiés, leurs œuvres transmises par les institutions officielles, etc. Les objets qui entourent l'œuvre (du manuscrit à la maison et au jardin) ont fait à leur tour leur entrée dans le patrimoine. Il existe une appétence pour la France littéraire qui se nourrit « à la fois du mouvement régionaliste, de son exploitation éditoriale et de la mode des promenades littéraires par les sociétés savantes tout au long du xx^e siècle³ » écrit Mathilde Labbé en introduction au dossier consacré aux « Ancrages territoriaux de la littérature ». Est bien soulignée ici la structure de réciprocité qui instaure le livre en ressource du développement territorial, essentiellement prise en charge par le marketing du tourisme et, facette moins connue, l'exploitation du territoire en ressource éditoriale. Je souhaite ici prolonger et élargir les analyses fournies dans ce dossier en interrogeant différentes interprétations que l'on peut faire de la récente décision du Conseil d'État. Je propose d'éclairer quelques ambiguïtés de la question de la patrimonialisation des paysages littéraires selon les trois dynamiques révélées par cette innovation jurisprudentielle : la dynamique écologique-patrimoniale et son assise juridique, la dynamique de liaison territoire-patrimoine, la dynamique artistique-écologique. Celle-ci, prise en charge par les approches émergentes de l'écopoétique et de l'écocriticisme qui traitent spécifiquement des relations entre nature/environnement et création littéraire et impliquent une dimension émotionnelle et territoriale qui signale de nouvelles formes de réception à l'œuvre dans les publics. Tous ces mouvements sont bien entendu étroitement imbriqués et dépendants les uns des autres, mais on maintient leur distinction par souci heuristique. Dans la mesure où l'on ne peut s'accorder ni sur ce qui fait « objectivement » patrimoine ni sur une définition stable de ce qu'est le patrimoine, tant il est évolutif, changeant et toujours plus élargi⁴, c'est sur le processus de patrimonialisation qu'on fera porter notre attention."

Le paysage, le paysage littéraire et le droit

Il faut remonter à la loi Beauquier du 21-24 avril 1906 sur la protection des sites et monuments naturels à caractère artistique pour trouver l'amorce d'une politique artistique du paysage. Le paysage est défini comme « une partie du territoire dont les divers éléments forment un ensemble pittoresque ou esthétique par la disposition des lignes, formes et couleurs ». Le site est une portion de paysage d'un aspect particulièrement intéressant et le monument « naturel » est un assemblage formant un aspect « digne d'être conservé ». Alain Corbin et la plupart

-
2. Pierre Derioz, « Les ambiguïtés de la patrimonialisation des "paysages naturels" ». *Sud-Ouest Européen*, 30, 2010, p. 19-36. Signalons également le récent séminaire de Nantes (Audencia, 2023) : « Au "Bonheur des valeurs" : les lieux littéraires, de la sanctuarisation à l'ère du soupçon ? ».
 3. Mathilde Labbé, « La construction d'une France littéraire : ancrage, réception et création littéraires », *Recherches & Travaux*, n° 96, 2020.
 4. On gardera présente à l'esprit cette pensée d'André Chastel : « Cette évolution ne fait peut-être que traduire le trouble de la conscience collective face à des menaces, plus ou moins précises et plus ou moins obscures, pour son intégrité. » (« La notion de patrimoine », dans Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, t. II, Paris, Gallimard, 1986, p. 405).

des commentateurs s'accordent à reconnaître dans la loi de 1906 un transfert des techniques juridiques et des conceptions dominantes utilisées pour la protection des monuments historiques par la loi de 1887. La dimension esthétique et visuelle, appréciée selon les codes de l'époque, est privilégiée mais pas encore la « défense de la nature », bien qu'un des promoteurs de la loi, Jean Lahor, alerte en ces termes : « L'homme du XIX^e siècle est entré dans la nature comme un bourreau⁵ », faute à ne pas récidiver au XX^e siècle. Le beau paysage est goûté par les membres du Touring Club de France, le Club alpin français ou la Société de protection des paysages (née en 1901), selon les normes de dilection de l'élite sociale. Si la grande loi de 1913 sur les monuments historiques ne concerne pas les sites naturels, la jurisprudence entend bien protéger non seulement le site classé mais aussi ses « abords » dans la mesure où « l'objet protégé, œuvre artistique ou naturelle ne peut être isolée du cadre qui l'entoure⁶ ».

En France, la loi du 2 mai 1930 sur la protection des monuments naturels et des sites est une avancée majeure. Elle institue une Commission départementale des sites, perspectives et paysages et précise : « Il est établi dans chaque département une liste des monuments naturels et des sites dont la conservation ou la préservation présente, au point de vue artistique, historique, scientifique, légendaire ou pittoresque, un intérêt général ». La loi concerne plusieurs domaines de mémoire, et ses critères de patrimonialité sont à la fois étendus et divers y compris le « légendaire » (en écho à la forêt de Brocéliande) ou tout ce qu'on considérerait aujourd'hui comme patrimoine immatériel⁷. De même, la jurisprudence du Conseil d'État va s'efforcer d'étendre aux paysages la protection des abords des monuments historiques instituée par la loi de 25 février 1943, puis renforcée par la loi Malraux du 4 août 1962 sur les secteurs sauvegardés. Un arrêt du Conseil d'État du 13 mars 1970 considère que la protection peut s'étendre à un paysage sans intérêt particulier dès lors qu'il constitue « l'environnement ou encore l'écrin d'un ensemble particulièrement remarquable » qui sinon « compromettrait la mise en valeur de l'ensemble principal, et diminuerait la satisfaction esthétique qu'on éprouve en le contemplant⁸. » La reconnaissance d'un « patrimoine d'intérêt local » donnant la possibilité aux maires, après la réforme de décentralisation de 1982-83 de protéger un ensemble homogène – bâtiment plus abords (naturels éventuellement) – complète la volonté initiale du législateur. Enfin, la loi LCAP du 7 juillet 2016, évoque un « périmètre délimité » pour les nouveaux *sites patrimoniaux remarquables*, périmètre qui peut s'étendre au-delà des 500 mètres, à condition d'être décidé par un décret en Conseil d'État.

5. Cité par Alain Corbin, « Naissance de la politique du paysage en France », *Revue des Deux Mondes*, mars 2022, p. 11.

6. Cité par Marie Cornu et Vincent Negri, « La protection des abords », dans Jean-Pierre Bady, Marie Cornu, Jérôme Fromageau (dir.), *De 1913 au code du patrimoine, une loi en évolution sur les monuments historiques*, Paris, La Documentation française, 2018, p. 103.

7. Voir Amy Rouso, « Le droit du paysage. Un nouveau droit pour une nouvelle politique », *Courrier de l'environnement INRA*, n° 26, 1995, p. 29-41.

8. Conclusions du commissaire du Gouvernement, arrêt du 13 mars 1970, Dame Benoist d'Anthenay, cité par Cornu et Negri, « La protection des abords », art. cit., p. 103.

Avec la création du ministère de l'environnement en 1971, une inflexion vers la protection de grands sites pour leur valeur écologique s'est manifestée de façon soutenue. Il revient maintenant au code de l'environnement d'établir les règles régissant le patrimoine naturel, c'est-à-dire l'inventaire des richesses écologiques, faunistiques, géologiques, pédologiques, minéralogiques et paléontologiques (article L 411-1A du code de l'environnement). Le code comprend une disposition qui peut intéresser le cas d'Illiers-Combray. En effet, il prévoit que des projets d'installation de production d'énergies renouvelables sont réputés répondre à une raison impérative d'intérêt public majeur (article L 411-2-1). Cela concerne bien entendu les parcs d'éoliennes, auxquels un décret ministériel peut reconnaître la qualité d'intérêt national majeur. On voit déjà ici poindre des tensions et une possible contradiction entre le patrimoine naturel-paysage tel que le gère le code du patrimoine et le patrimoine naturel-écologique tel que le gère le code de l'environnement.

Ainsi, pour comprendre la décision du Conseil d'État, il faut rappeler qu'elle participe de toute la tradition de la patrimonialisation. L'existence d'un patrimoine littéraire est connu de multiples façons, ce qui pose question en soi, comme invitent à le penser, après Nathalie Heinich, et Daniel Fabre, divers auteurs critiques des pratiques de patrimonialisation de la littérature⁹.

L'arrêt du Conseil d'État : pas d'éoliennes du côté de chez Proust

L'arrêt du 4 octobre 2023 concernant la Société Combray Énergie vient conforter la décision de la Cour administrative de Versailles qui avait jugé légal le refus de la préfète d'Eure-et-Loir d'autoriser la construction d'un parc d'éoliennes sur les communes de Montigny-le Chartif et Vieuvicq, voisines d'Illiers-Combray en la justifiant par « une composante immatérielle liée à son évocation au sein d'une œuvre littéraire reconnue » (CAA Versailles, 11 avril 2022, n° 20VE03265). À son tour, le Conseil d'État rejette la contestation de la firme industrielle Combray Énergie en jugeant que la décision préfectorale est légale en raison de plusieurs arguments. En premier lieu, il estime que les éoliennes doivent être assimilées à des installations qui, au terme de l'article L 511-1 du code de l'environnement sont susceptibles de présenter des « dangers ou des inconvénients [...] pour la conservation des sites et des monuments ». Enfin, il précise que l'autorisation porterait atteinte aux sites classés de la commune, à savoir le clocher de l'église et le jardin du Pré Catelan. Il conclut en énonçant que la cour est dans son rôle en prenant en considération des éléments présentant le cas échéant, des dimensions historiques, mémorielles, culturelles, artistiques, y compris littéraires ». Ainsi, le classement de Combray « trouve son fondement dans la protection et la conservation de paysages étroitement liés à la vie et l'œuvre de Marcel Proust, dont un parcours pédestre favorise la découverte ». Pour se prémunir d'une avalanche de recours d'associations et de sociétés littéraires, il précise : « la seule existence d'œuvres littéraires et artistiques faisant état de paysages ne saurait suffire à justifier un refus d'autorisation ou l'annulation d'une

9. Voir le dossier « Patrimonialisations de la littérature », dir. Marcela Scibiorska, Mathilde Labbé et David Martens, *Culture et Musées*, n° 38, 2021.

autorisation environnementale ». Si un industriel désirait créer un parc d'éoliennes à proximité de la maison et du parc Chateaubriand à Chatenay-Malabry, on peut penser que la même jurisprudence s'appliquerait puisque l'ensemble a été classé aux monuments historiques le 24 janvier 1978. Pourtant les amoureux de Cézanne et Van Gogh et de la montagne Sainte Victoire, qui est site classé depuis 1983, n'ont pas eu gain de cause face à l'administration. En effet, celle-ci n'a pas annulé l'exploitation du parc de 22 éoliennes construit au pied de la célèbre montagne en 2020, après que le tribunal administratif de Toulon eut condamné le chantier au motif de défaut du permis de construire. La Cour administrative d'appel de Marseille avait alors exigé la délivrance d'une autorisation environnementale, ce que le préfet s'était empressé de publier. Les défenseurs de l'environnement ont eu ensuite une sorte de lot de consolation avec le doublement de la superficie de la réserve naturelle nationale de la Sainte Victoire, rendant toute construction d'éolienne impossible dans cette réserve.

On voit ici toute la complexité de ce genre d'affaires qui oppose des raisons et des valeurs environnementales, économiques, artistiques, patrimoniales, associatives que le droit doit trancher. Ici, la société des amis de Marcel Proust et les riverains de la rivière la Thironne peuvent se réjouir d'une reconnaissance qui ajoute encore à l'éclat de leur écrivain préféré, de la sauvegarde du paysage, des bénéfices que le village d'Illiers-Combray pourra en tirer en attractivité touristique. Comme il existe de nombreux lieux de mémoire littéraire qui ne possèdent pas un jardin ou une maison classée et dont les abords, selon le raisonnement du juge, ne sauraient être protégés bien qu'ils soient « étroitement liés à la vie et l'œuvre de [tel] écrivain », les tribunaux administratifs ne crouleront pas sous les demandes.

Le trouble qu'ajoute l'arrêt du Conseil d'État vient de ce qu'il mêle trois registres de patrimonialisation. Les paysages de Combray sont-ils protégés au titre de leur valeur symbolique, auquel cas, ce patrimoine relève plutôt de qu'on appelle « l'immatériel ». Si c'est au titre de leur matérialité physique, ils le seraient alors selon les règles de la protection des sites. Mais dans la mesure où le juge s'appuie sur des éléments déjà classés, comme le clocher de l'église, on admet que c'est la catégorie des « Monuments historiques » qui en serait la base. Le juge peut cependant venir en aide aux défenseurs de la nature et du patrimoine littéraire s'il s'appuie sur la jurisprudence Dame Ebri du 2 mai 1975 qui considère que l'on peut classer un espace naturel considéré comme « pittoresque ».

Dans les deux derniers cas, le juge ne ferait qu'appliquer la loi et une longue tradition jurisprudentielle que personne ne songe à remettre en cause. Même si le juge ne peut toujours éviter la « tentation de fonder en morale ou en esthétique des jugements autoritaires¹⁰ » il reste, comme le dit Marie Cornu, « coproducteur de la règle esthétique¹¹ ». Mais s'il estime que c'est en considération de la valeur « littéraire », immatérielle de ces lieux qu'il décide qu'il faut les protéger, alors il s'inscrit lui-même dans le système des acteurs-entrepreneurs du patrimoine. Sa pratique de régénération du passé en dit alors beaucoup sur la représentation

10. Arnaud Montas, « Le juge et la liberté de création artistique », *Les Cahiers de justice*, n° 4, 2018, p. 740.

11. Marie Cornu, « Le jugement de l'esthétique et l'intérêt d'art et d'histoire devant le Conseil d'État », dans *Droit public et patrimoine, le rôle du Conseil d'État*, Paris, La Documentation française, 2019, p. 118.

qu'il se fait de son milieu et qu'il veut donner aux autres¹². Il défend une cause – la littérature, l'écrivain Proust, un roman, des évocations dans ce roman – qui renvoie non au droit mais à une sorte de consensus social sur la valeur de cette littérature, de cet auteur, etc. Mais il est tout aussi légitime de se poser la question de savoir si, derrière cet apparent et si évident consensus, il n'y a pas en réalité les préférences du juge, préférences liées à son éducation, son statut social, son milieu, bref son habitus. Cela ne ferait aucun doute pour un Bourdieu ou un Denis Cosgrove qui estime que le paysage, comme manière de voir, est la manière de voir bourgeoise, individualiste, liée à l'exercice d'un pouvoir sur l'espace. Le paysage révèle une idéologie visuelle, des structures de domination à l'œuvre¹³. Dans le cas du paysage d'Illiers-Combray, la mission du juge est, au-delà des lecteurs de Proust, de révéler cette beauté à l'ensemble de la société. Il contribue ainsi à l'artialisation-patrimonialisation des paysages.

Artialisation et patrimonialisation des paysages

Qu'est-ce qu'un paysage ? Le code de l'environnement le définit ainsi à l'article L. 350-1 : « Le paysage désigne une partie du territoire telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels ou humains et de leurs interrelations dynamiques ». Il entre dans la conscience nationale à travers la cartographie des géographes, le recensement des démographes et des ethnologues et enfin sa patrimonialisation via son artialisation. Si le paysage « est une étendue qui s'offre à la vue », comme le dit le dictionnaire Robert « la partie d'un pays qui se présente à l'œil », alors c'est celui qui le regarde, « les populations » ou telle personne dans ces populations, qui lui donne ses qualités, notamment mémorielles et artistiques. Elles seront probablement très différentes selon un regard d'exploitant agricole, d'industriel, d'écologiste, de Proust ou de celui qui a lu Proust. C'est donc dans le type de ressources dont disposent ceux qui le regardent que s'établit une hiérarchie susceptible, en bout de course, d'imposer le regard du lettré. Et ce regard n'est pas d'abord porté sur la « défense de la nature » mais sur les aspects visuels, esthétiques, « pittoresques ». C'est cette dilection des riches premiers touristes qui entrera comme catégorie juridique dans la loi du 21 avril 1906. C'est en ce sens que Denis Cosgrove dit du paysage qu'il participe d'une idéologie visuelle issue de l'humanisme géographique que les arts, la peinture, la littérature ont étendue à l'ensemble de la société.

La Fondation Facim nous offre un bon exemple du processus d'artialisation¹⁴. Elle délivre un prix littéraire « paysages écrits » destiné à « Écrire le lieu, décrire quelque chose du lieu qui unit l'acte créateur à l'environnement dont il procède, explicitement ou non... ». Il a

12. En particulier Hervé Glévarec et Guy Saez, *Le Patrimoine saisi par les associations*, Paris, La Documentation française, 2022, p. 322.

13. Denis Cosgrove, « Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea », *Transactions of the Institute of British Geography*, vol. 10, n° 1, 1985, p. 46.

14. La Fondation Facim, reconnue d'utilité publique, œuvre pour la connaissance et la valorisation du patrimoine et de la culture en Savoie Mont Blanc et instaure un dialogue entre ce territoire et des créateurs contemporains, écrivains et artistes. Elle propose des visites de découverte des patrimoines, organise les Rencontres littéraires en Savoie Mont Blanc, une résidence d'écrivain, et publie régulièrement dans diverses collections.

été décerné en 2023 à Valentine Goby pour *L'île haute* (Actes Sud, 2022). Le commentaire qui justifie le prix dit : « Images et perceptions qui nous traversent comme autant d'émotions, nous élèvent vers ces ailleurs bouleversants, ces montagnes dont la démesure change et libère les hommes – et sauve un enfant¹⁵ ». Le prix littéraire décerné tend à lier les paysages de montagne à l'art littéraire. Il correspond à ce que Jacques Van Waerbeke constate quand il décrit la patrimonialisation symbolique comme « le processus de circulation et d'appropriation de représentations proposées par des artistes. Il s'agit donc d'un développement de l'ordre de l'artialisé¹⁶. » Selon Alain Roger, la nature n'est dotée de propriétés esthétiques que par le regard qu'on lui porte ; elle ne naît pas belle, elle le devient, oserait-on dire :

Notre regard, même quand nous le croyons pauvre, est riche, et comme saturé d'une profusion de modèles, latents, invétérés, et donc insoupçonnés : picturaux, littéraires, cinématographiques, télévisuels, publicitaires, etc., qui œuvrent en silence pour, à chaque instant, *modeler* notre expérience, perceptive ou non¹⁷.

La position de sauvegarde et d'esthétisation des paysages consacrés peut alors entrer en conflit avec d'autres regards sur les paysages. Ainsi selon Bernard Sève l'argument principal d'Alain Roger est relativiste en ce sens « qu'il appartient aux artistes contemporains d'inventer les schèmes artistiques qui nous permettront d'éprouver un plaisir esthétique à la vue d'un champ d'éoliennes ou d'un échangeur d'autoroutes – à certains égards d'ailleurs, ces schèmes existent déjà¹⁸ ».

L'artialisé des représentations des paysages proposées par des artistes doit-elle pour autant déboucher sur un classement « patrimonial » ? À ce titre, l'artiste fait partie de la cohorte des entrepreneurs du patrimoine, comme la Facim ou les associations, et il tient sa place au sein de ce système d'acteurs. C'est ce que soutient le rapporteur de l'arrêt devant le Conseil d'État. « Il s'agit bien en effet toujours de préserver un paysage réel, mais dont l'intérêt réside dans la correspondance qu'il entretient avec le paysage, imaginaire, de l'œuvre¹⁹. » Dans la mesure où c'est le juge qui institutionnalise cette correspondance, il donne une éclatante illustration de sa contribution au processus d'artialisé. En bon lecteur de Proust, le juge sait très bien que le paysage de Combray que nous voyons a peu de rapport avec celui que Proust décrivait. Du reste, Proust ne le décrit pas, ce paysage, il le réinvente, le retrouve. En le patrimonialisant, le juge ne nous convie pas à apprécier le paysage mais à actualiser une expérience de lecture, une émotion artistique. Bien entendu, tous les touristes qui se rendent à Combray ne sont pas forcément des lecteurs de Proust. À défaut de saisir ce qu'est « l'existence idéale » de la Vivonne, probablement verront-ils une jolie rivière.

15. Fondation Facim, « Prix Littéraire Paysages écrits », www.fondation-facim.fr, consulté le 5 décembre 2024.

16. Jacques Van Waerbeke, « La Patrimonialisation du paysage », *Travaux de l'Institut de géographie de Reims*, n° 105-106, 2001, p. 31.

17. Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard 1997, p. 15-16.

18. Bernard Sève, « "Artialisé" : ce qu'Alain Roger doit à un *hapax* de Montaigne », *Essais*, hors-série 3, 2016, p. 112.

19. Nicolas Agnoux, Conclusions sous arrêt Société Combray Énergie, www.conseil-etat.fr, 2023, p. 3.

Les ambiguïtés de la patrimonialisation des paysages naturels résultent de la concomitance entre la définition collective d'une valeur et un processus d'appropriation – juridique, institutionnel ou simplement symbolique. Alain Roger cite à ce propos Oscar Wilde : « De nos jours les gens voient les brouillards, non pas parce qu'il y a des brouillards mais parce que peintres et poètes leur ont appris le charme mystérieux de tels effets²⁰. » Il cite également Proust qui explique très bien le travail de l'artiste sur le paysage :

Maintenant regardez. Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît différent de l'ancien, mais parfaitement clair. [...] Il durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux²¹.

Ce que propose un paysage patrimonialisé, c'est une offre à un regard déjà connaissant avant d'être une expérience ou une sentience.

Cette citation de Proust illustre parfaitement le phénomène d'artialisation décrit par Alain Roger. L'artialisation est le mouvement le plus spontané, le plus naturaliste, en ce qu'il projette sur la nature nos propres dispositions, à la trouver belle ou effrayante. Ou encore à la personnaliser comme le font beaucoup d'écrivains. Évoquant Giono, tenu pour un « précurseur de l'écopoétique », la prière d'insérer de l'éditeur précise : « Et c'est donc moins à la cartographie de l'œuvre de l'écrivain qu'à la rencontre avec le véritable "personnage" qu'est la montagne dans ses écrits que nous convie René Bourgeois, sur les pas de Giono²². » Ainsi l'artialisation est la porte d'entrée de la patrimonialisation, avec cette contradiction que, par sa sophistication, elle met encore plus à distance la nature « naturante ». Le seul fait de la *représenter*, suffit à arracher la nature à sa nature. Ce sera le fond de la critique écologiste : si l'art tend à ployer la nature sous ses règles, à lui imposer notre regard, alors il est le complice le plus dangereux, ou aussi dangereux que les émissions de gaz carbonique, puisqu'il nous voile ce qu'elle est vraiment, et même lorsqu'il déplore les outrages que la civilisation lui inflige, il parle encore d'autre chose que d'elle²³. Mettre fin à cette contradiction est le projet des écologistes qui prônent une position anti-naturaliste ou anti-artificialiste, comme on le verra plus loin.

La difficulté d'évaluer le pouvoir d'un paysage, c'est qu'on peut le penser comme une forme artialisée, un artefact purement culturel, et vouloir le préserver, le patrimonialiser au titre de son existence symbolique, ou, au contraire, comme un élément de la nature, abîmé, « anthropocénisé », qu'il faudrait préserver au titre de son appartenance à l'écosystème.

20. Alain Roger, « Nature et culture. La double artialisation », *Interfaces, Image Texte Langage*, n° 11-12, 1997, p. 25.

21. Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes, À la recherche du temps perdu*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 327.

22. René Bourgeois, *Giono et les Alpes*, Grenoble, Le Dauphiné, coll. « Les Patrimoines », 2010.

23. Claire Dutrait met ainsi en tension la beauté du paysage méditerranéen et l'agonie de la vallée de l'Orbiel (*Vivre en arsenic. Écopoétique d'une vallée empoisonnée*, Arles, Actes Sud, 2024).

Une des conséquences sociologiques que l'on peut tirer de cette situation c'est que si les lieux « inspirants » ne le sont que par le travail de l'art, si notre regard sur ces lieux est déjà un regard médié par l'art, cela signifie qu'il emmène avec lui toutes les distinctions et inégalités sociales propres au monde de l'art. Autre conséquence : l'arrêt du Conseil d'État ne vise pas *d'abord* à artialiser la nature à Illiers-Combray mais à reconnaître qu'elle l'est *déjà* puisque notre regard sur elle est indissociable de l'art de Proust. Il reconnaît que le sentiment de la nature est une émotion littéraire en la patrimonialisant au nom de l'intérêt général, il affirme que « le sentiment de la nature n'est pas le monopole des gens cultivés²⁴ » même si lui donner un nom, une couleur et des mots reste le monopole des lettrés.

Littérature, géographie et territoire

La plupart des écrivains qui exposent leur sentiment de la nature évoquent ce qu'on appelle maintenant un territoire ou une partie du territoire comme l'énonce le code de l'environnement. De ce fait ils donnent d'eux-mêmes l'image d'êtres « territorialisés ». Cette notion de sentiment de la nature que l'on doit selon Justine de Reyniès au géographe Alexander von Humboldt (*Naturgefühl*) donnera au romantisme des schèmes et des normes poétiques où s'expriment passions, affects, sensations et aspirations²⁵. Désormais, la nature est un lieu de projection de sentiments humains et non plus une simple matérialité extérieure.

L'éco-poétique, de même que l'écocritique font toujours un usage abondant de métaphores géographiques. Celles-ci sont quasiment inévitables dans la description littéraire des paysages. Mais la méthode cartographique apporte aussi de précieux enseignements²⁶. Notamment, la tendance à la « territorialisation » du texte littéraire et de la parole poétique. La géographie a été particulièrement sensible à l'effet conjoint du tournant territorial et du tournant culturel, ce qui a conduit des géographes comme Paul Claval, Armand Frémont, Jean-Bernard Racine, Claude Raffestin, pour ne citer que les plus connus, à délaisser la géographie descriptive pour mieux rendre compte des qualités de l'espace perçu et vécu. Cela les a conduits à modifier leur façon d'écrire, leur style, au point d'être considérés, c'est le cas pour Augustin Berque par exemple, comme de véritables écrivains, au même titre que des écrivains qui se font géographes comme Sylvain Tesson, Nicolas Bouvier ou Kenneth White... Michel Sivignon établit d'ailleurs un parallèle entre écrivain et géographe, ce dernier étant partagé entre l'expérience de terrain et une écriture comme une forme d'art : « Caché derrière la thèse ou le texte scientifique, il y a place pour un autre texte, plus intime, plus personnel qui rendrait compte d'une expérience qui dépasse le cadre académique ou autre

24. Bernard Charbonneau et Jacques Ellul, *Nous sommes révolutionnaires malgré nous*, Paris, Seuil, 2013 [1937], p. 1.

25. Justine de Reyniès citée par Michel Collot « Romantisme et écopoétique », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 1, « Littératures francophones & écologie : regards croisés », dir. Aude Jeannerod, Pierre Schoentjes et Olivier Sécardin, p. 11.

26. Voir Christine Baron, « Littérature et géographie : Lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula LHT*, n° 8, « Le partage des disciplines », dir. Nathalie Kremer, 2011.

qui constitue sa raison officielle²⁷. Cela conforte la remarque de Michel Collot sur la relation à double sens qui se joue entre la contemplation « projective » de la nature et l'effet qu'elle produit en retour²⁸. Nul doute que ce désir de littérature, souvent exprimé par les spécialistes de sciences sociales et particulièrement les géographes, peut être source de tensions douloureuses²⁹.

Si maintenant on examine la question du côté des littéraires et non plus des géographes, on est vite débordé par la profusion des voies d'approche du paysage, et du regain d'intérêt pour une thématique qu'on pensait reléguée sur les rayons « romans d'avant-guerre ». Michel Tournier a dit son amour pour le « roman géographique » à propos de Jules Verne et Karl May. Son *Vendredi*, comme *Le Roi des Aulnes*, est indubitablement habité par cette idée. Il remarque que les romanciers régionalistes ont ce qu'on appellerait aujourd'hui une conscience écologique car pour eux, « la terre, les rivages, les eaux et les forêts, la pluie et la lumière jouent un rôle aussi vivant que les hommes et les femmes³⁰ ». Si M. Tournier nous parle ici d'indifférenciation entre humains et non-humains, la problématique la plus actuelle de l'écoart, d'autres évoquent au contraire une « altérité radicale » : le paysage surgit dans la confrontation du sujet à une « altérité radicale – qu'on appelle celle-ci Nature, Être, Cosmos³¹ ». Le naturalisme est encore très présent qui fait de la nature inhumaine l'objet d'une appropriation par le travail (réel ou imaginaire) productrice de représentations.

Engagement écologique et littérature ou l'art entre les deux écologies

Si l'on assiste sans conteste à un nouvel élargissement du patrimoine avec l'arrêt du Conseil d'État, on peut s'interroger sur la dimension écologique de protection du paysage. La notion de paysage littéraire manifeste-elle le moment d'une conscience écologique de la littérature ? Selon la définition qu'en donne Ruth Wallen, les propositions éco-artistiques, qui concernent encore très majoritairement les arts visuels en raison même des matériaux physiques et biologiques qu'elles exploitent, devraient être enracinées dans une éthique et une théorie écosystémique. Mais elles s'étendent à la littérature avec l'écocriticisme. Wallen a produit une définition englobante et programmatique de ce que serait un mouvement écoartistique : « ecological art is grounded in an ecological ethic and system theory, adressing the web of interrelationships between the physical, biological, cultural, political work in remote and historical aspects of ecosystems³². » Si cette définition permet de qualifier les propositions

27. Michel Sivignon, « L'expérience du voyage et son récit, à propos de *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier », *Bulletin de l'Association des géographes français*, vol. 84, n° 3, 2007, p. 251.

28. Collot, « Romantisme et écopoétique », art. cit., p. 13.

29. Henri Desbois, « Introduction : Territoires littéraires et écriture géographique », *Géographies et Cultures*, n° 44, 2002, p. 3-4.

30. Michel Tournier, « Préface. L'Histoire et la géographie », dans Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), *Le Génie du lieu. Des Paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005, p. 4.

31. Baldine de Saint-Girons citée par Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau, « Introduction. L'inspiration géographique en littérature française et francophone », dans *Le Génie du lieu*, op. cit., p. 7.

32. Ruth R. Wallen, « Ecological art. A Call for Visionary Intervention in a Time of Crisis », *Leonardo*, vol. 45, n° 3, 2012, p. 235.

d'artistes revendiquant une conscience écologique, elle passe sous silence des oppositions profondes entre deux attitudes, deux approches. Les divisions les plus actuelles du rapport entre écologie, création et perception des œuvres d'art écologiques revisitent les principes qu'avait posés Arne Naess. Cet auteur faisait une distinction entre *deep ecology* et l'approche *surface-nature*, terme qui a remplacé celui qu'il avait employé jadis : *shallow ecology* ou écologie superficielle. Pour la *deep ecology*, les œuvres doivent proposer une critique radicale du mode de production actuel. La politisation de l'art sous-entend une « décolonisation » de la culture³³, c'est-à-dire la déconstruction des imaginaires qui ont été imposés par les pouvoirs et le marché et ont plongé les créateurs dans l'illusion de leur autonomie. Si les artistes et leurs œuvres préfèrent s'échapper vers l'utopie, alors ils ignorent les fondements et les exigences de l'écologie pratique (profonde), qui est toujours « systémique ». Il faut de même que la dimension participative irrigue tout le processus de création et de réception de l'œuvre. Celle-ci doit analyser les causes et les raisons profondes de la crise écologique sans les trivialisier par des réponses « symptomatiques » ou de beauté artistique. Dans la mesure où ces exigences sont loin d'être atteintes, l'écoart, quand il n'est pas catégoriquement contre-productif vis-à-vis d'une critique écologique profonde est loin de pouvoir y contribuer, voire détourne l'écocriticisme de ses défis conceptuels majeurs³⁴.

Au-delà de leurs divisions, les mouvements d'écologie artistique reconnaissent comme un principe fondamental commun que la perception d'une œuvre suppose son immersion complète dans un environnement avec lequel elle serait en interaction constante, active et multisensorielle. D'une manière générale, le mouvement écologiste cherche à concrétiser le rôle de l'art en espérant qu'il puisse inspirer de nouvelles manières d'atteindre la soutenabilité, de rendre conscient des enjeux, etc. En ce sens, il participe d'une *cultural ecology* qui s'exprime selon deux dimensions contradictoires : la culture est déterminée par les interactions de l'homme avec son environnement ; la culture est « anthropogénique », déterminée par la lutte des humains contre leur environnement. D'un côté, on pense une humanité écosystémique, intégrée dans l'équilibre des écosystèmes, de l'autre on pense une humanité culturelle « objectivant » la nature dans sa beauté ou ses malheurs³⁵. Dans les deux cas, la vision instrumentale de l'art au service de l'écologie, actualise le débat ancien et jamais résolu ni sur le plan méthodologique ni sur le plan théorique de savoir comment au juste telle orientation instrumentale contribue effectivement au but recherché.

L'écocritique littéraire n'échappe pas au partage entre différentes approches de l'écologie. S'il fallait ancrer ces différences dans l'histoire littéraire et l'histoire des idées, le débat

33. Victor Vich, *Desculturalizar la cultura. La gestion cultural como forma de accion politica*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014. L'anthropologue Jean-Loup Amselle demandait de même dans un entretien au *Nouvel Obs* : « Il faut donc "décoloniser" et à l'inverse politiser et historiciser les rapports sociaux. » (« Le communautarisme a-t-il gagné ? », *Le Nouvel Obs*, www.nouvelobs.com, 27 novembre 2014).

34. Voir à ce sujet la réflexion sans concession de Julia Martin, *Ecocritical Art in Time of Climate Change. Tracing Ecological Relationship Between Humans and Nonhumans Through the Hyperextension of objects*, Thèse de doctorat, Goldsmiths, University of London, 2014.

35. J'emprunte cette distinction de l'humanité à Virginie Tournay, *Le vivant est-il gouvernable ? La politique à l'épreuve d'un monde saturé de traces*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2024, p. 101 sq.

se situerait entre partisans d'une conception *rousseauiste et sentimentale* qui conserve une métaphysique de la nature, un sentiment et des expressions artistiques encore humanistes, proches du courant de *nature-surface* et une conception que je qualifierais d'*hobbesienne et instrumentale*, fondée sur une *practical deep ecology*. Cette seconde conception adresse un certain nombre de critiques au premier courant, le plus nombreux encore actuellement. Il lui reproche de ne pas proposer une critique profonde du mode de production actuel et de préférer la fuite dans l'utopie de la belle nature, saccagée, souffrante mais pourtant sublime. À cette distinction s'ajoutent des différences dans l'expérience de la nature selon des contextes géographiques et historiques. Quand une Heide Estes évoque, par exemple, les paysages de la littérature anglo-saxonne, elle montre un rapport culturel opposé entre l'Angleterre et les États-Unis où la « *wilderness* » semble constitutive de la littérature américaine alors qu'elle est pratiquement absente du corpus anglais.

Montrer la nature en danger ne permettrait pas d'analyser les causes et les racines profondes de la crise écologique car on se contenterait de traiter des problèmes réels par des réponses de beauté artistique. La « nature » peut donc être abandonnée aux nostalgiques et aux superficiels tandis que c'est l'écosystème qui deviendrait la nouvelle source d'inspiration. En ce sens, l'artiste, s'il veut être réellement écologiste, doit donner une idée du continuum écosystémique, de la cohabitation et de la lutte entre différentes entités, une idée qui, selon Tim Morton, inclurait la négativité et l'ironie, la laideur et l'horreur, des points de vue qu'il faudrait inclure pour dépasser nos sentiments condescendants de compassion et de pitié³⁶. S'inspirant d'Adorno, il écrit : « The allergy of aura, from which no art today is able to escape, is inseparable from the eruption of inhumanity³⁷. » En plus de la déculturation de la culture, il faudrait aussi dénaturer la nature.

Le sort du paysage littéraire se joue entre plusieurs acteurs. D'abord, dans quelle mesure la posture de l'engagement écologique et l'écocritique sont-ils en rapport avec le patrimoine ? Sont-ils des défenseurs de la patrimonialisation du paysage, et du paysage littéraire (ou artistique plus généralement) ? Une première réponse tient à l'histoire même du mouvement écopoétique, si on ose l'anachronisme, où l'émotion du paysage n'est pas seulement un sentiment personnel mais ouvre sur les réalités du monde. Ensuite, il rencontre le mouvement écologiste qui a fait de la conservation et de la protection des paysages sa mission. La littérature régionaliste fournit d'abondants exemples d'une attitude également conservatrice de la nature mais politiquement traditionaliste. À rebours du traditionalisme, la littérature contemporaine embrasse des univers de sens très divers : elle s'exprime à la fois sur le beau, le juste et le vrai, lie ensemble la connaissance scientifique de l'anthropocène, la sensibilité esthétique et une éthique étendue à tout le monde vivant. C'est précisément l'attitude que Bertrand Guest décèle chez des poètes comme Jean-Claude Pinson et des romanciers comme Erri de Luca, qui dans le combat écologique contre le tunnel sous les Alpes a subi un procès

36. Timothy Morton, *The Ecological Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 2010, p. 17.

37. Timothy Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Harvard University Press, 2007, p. 153.

devant la justice italienne³⁸. Tout en conservant la foi dans l'esthétique littéraire, cette posture engage à rendre les lieux (aux) publics³⁹, à préserver une forme d'habitabilité, trois dimensions communes à la patrimonialisation.

Ensuite, remarquons que la vogue actuelle des ouvrages touristico-culturels sur les paysages⁴⁰ semble enjoindre les lecteurs-touristes à « profiter » pendant qu'il en est encore temps des beautés paysagères⁴¹. Pour un tourisme patrimonial/écologique, par exemple, il s'agit de montrer comment les paysages sont des objets inscrits dans une culture sociale et politique de l'anthropocène, inscrits dans de profondes interdépendances. Il convient, pour « captiver » le visiteur, de lui montrer les séduisantes formes esthétiques qu'ils peuvent prendre. Le paysage est censé externaliser la pensée de l'artiste. Et c'est lui qui, agissant comme un piège, impose l'intentionnalité de l'artiste, qu'on ne peut en aucune manière confondre avec celle de l'écologiste.

Trois statuts semblent se dégager. Le premier correspond à la manière la plus fréquente de traiter du paysage comme un objet culturel construit, auquel s'appliquent les notions les plus communes de l'esthétique. Le deuxième explore le monde physique perçu, dans son état de délabrement plus ou moins avancé, ce qu'on nomme « surface-nature ». Le troisième enfin renvoie culture et perceptions à une conscience dépassée pour chercher sa voie dans une « *deep ecology* » fondée sur l'indifférenciation du vivant entre humains et non-humains.

Les ressources de l'art littéraire doivent ici faire appel à la matérialité du monde plutôt qu'à la textualité de l'œuvre. Le milieu de la littérature écologique est donc à la fois forgé par des conditions matérielles concrètes qui s'imposent aux auteurs et de structures imaginaires, de logiques symboliques qui s'imposent tout autant en ce qu'elles font partie du monde littéraire, c'est-à-dire d'un système d'acteurs qui mobilise ces deux dimensions (matérielle et symbolique) pour faire advenir les œuvres. Selon Ted Toadvine, le principe de continuité entre vivants (humains-non-humains) de l'écologie écosystémique est transcrit dans l'expérience artistique entre l'humain percevant et le monde environnant. L'esthétique admet alors, elle aussi, la fin de la distinction nature/culture⁴². Cette reconnaissance de la nature comme être esthétique implique évidemment la réciprocité de la reconnaissance de l'homme comme être naturel.

38. Bertrand Guest, « Cosmopoétique et écologie de la parole. Sur Erri de Luca et Jean-Claude Pinson », *Ecozon@*, vol 15, n° 1, 2024, p. 183.

39. *Ibid.*, p. 185. Rappelons ici que la Cour européenne des droits de l'homme a reconnu le droit du public à accéder au patrimoine littéraire européen (CEDH, 2^e chambre, Akdaş contre Turquie, 16 février 2010, hudoc.echr.coe.int, n° 41056/04).

40. Au-delà des études savantes sur les liens entre un écrivain et des paysages urbains ou campagnards, toute une activité touristique s'est développée. Citons le réseau UNESCO des villes de littérature qui a popularisé les circuits du type le Dublin de James Joyce, le Prague de Kafka, etc. (voir www.citiesoflit.com).

41. Cf. David Daiches et John Flower, *Literary Landscapes of the British Isles. A Narrative Atlas*, Londres, Penguin Books, 1983.

42. Ted Toadvine, « Ecological Aesthetics », dans Hans Rainer Sepp et Lester Embree (dir.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Dordrecht, Springer, 2000, p. 86.

L'emprunt à la tradition de Hobbes vient du fait que les tenants de la *practical deep ecology* admettent que les entités qui peuplent le monde peuvent être en conflit violent, sans négociation et presque sans communication car elles ne suivent que leurs propres lois. On ne peut leur supposer les mêmes valeurs de bien commun ou de monde commun des humains. S'il n'y pas d'égalité entre les composantes du monde, chacune ayant à se défendre, comment alors penser la démocratie ? La réponse de Timothy Morton exclut tout idéalisme. Selon lui : « The ecological thought includes negativity and irony, ugliness and horror. [...] Ugliness and horror are important because they compel our compassionate coexistence to go beyond condescending pity⁴³. » L'approche de Timothy Morton consiste à adapter un mode de pensée écologique dont la pierre de touche, en plus d'exclure la notion de beauté, est de concevoir une interconnectivité généralisée à toutes les entités qui peuplent le monde, de sorte que soit détruite l'idée d'une nature objectivée, en quelque sorte « prête à l'emploi » pour les métaphysiques ou l'esthétique. Cette conception de l'écologie biocentrée a été critiquée, notamment par la philosophe Kate Soper qui en pointe les contradictions. Elle plaide pour un réalisme qui reconnaît la nature comme structures, processus et causalités profondes que nous nous efforçons d'objectiver par la science (*deep ecology*) tout en admettant que tout ce qui nous paraît naturel est en réalité une production du travail humain dont, bien entendu, les transformations de l'environnement qui met en cause un imaginaire de la nature perçue comme esthétique, harmonieuse, nourricière, etc. (surface-nature)⁴⁴. Elle en tire la conséquence que « les sympathisants de l'écologie devraient éviter ces formes du discours politique qui confondent la réalité de la nature avec sa représentation idéologique⁴⁵. »

La gamme des relations entre environnement physique et création littéraire ne se borne pas aux trois statuts que nous venons d'évoquer, puisqu'elle se décline également selon des problématiques socio-politiques actuelles. C'est ainsi que ces différentes approches peuvent « s'intersectionnaliser » pour appliquer les instruments de l'écocritique aux problématiques post-coloniales, féministes, de genre, etc.⁴⁶ Heide Estes insiste sur ce point : « Eco-criticism explicitly identifies itself not merely as an aesthetics of reading but as a political movement concerned with environmental crisis and response to it by literary works and by scholars of literature⁴⁷. » Elle pointe également le fait que la littérature sur la nature reflète le point de vue de l'élite sociale alors qu'une épistémologie basée sur la matérialité de l'objet, un paysage donné, devrait conduire directement à s'intéresser au contexte social de production, de circulation et de réception de l'objet, à « anthropologiser » le discours qu'on tient sur lui. Le statut qu'ont les paysages dans la vie sociale, ce qu'il fait circuler et comment cela circule, devient plus important que le problème des signes ou supports de symbolisation qui sont utilisés pour les représenter. C'est pourquoi l'écocriticisme ne peut se concevoir sans ses

43. Morton, *The Ecological Thought*, *op. cit.*, p 17.

44. Kate Soper, « Future Culture: Realism, humanism and the politics of nature », *Radical Philosophy*, n° 102, 2000, p. 17-26.

45. Kate Soper, « Écologie, nature et responsabilité », *Revue du MAUSS*, n° 1, 2001, p. 72.

46. Voir dans cette veine Attie de Lange, Gail Fincham, Jeremy Hawthorn et Jacob Lothe (dir.), *Literary Landscapes. From modernism to postcolonialism*, Toronto, Indigo, 2008.

47. Heide Estes, *Anglo-Saxon Literary Landscapes*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017, p. 21.

connexions avec ce qui inspire les *critical studies*. Hubert Zapf avertit toutefois qu'il importe d'inventer une écologie culturelle qui se situe à la fois hors de l'idéologie anthropocentrique de la domination de la nature et hors d'un écocentrisme radical⁴⁸. On trouve ici une remarquable jonction entre ces approches et les *critical heritage studies* qui intègrent ses visées anti-institutionnelles à ces problématiques⁴⁹.

La difficile construction d'une esthétique écologique

Après avoir vu quels rapports les écologistes entretiennent avec l'art, tournons-nous maintenant vers l'instance artistique dans ses rapports avec l'écologie. C'est autour de la notion d'anthropocène que cherche à se construire un cadre analytique commun, ou à tout le moins que se dessine un horizon d'attente. Le même projet de lier patrimoine et anthropocène anime certains anthropologues, qui estiment que la préoccupation anthropocénique n'est pas assez discutée dans le champ des sciences du patrimoine⁵⁰. Sous le titre provocateur *Héritage et anthropocène. En finir avec le patrimoine*, Anne-Sophie Haeringer et Jean-Louis Tornatore publient une collection d'essais où domine l'interrogation sur ce que nous pouvons transmettre de ce monde à l'heure des catastrophes annoncées. Revisitant les différentes fonctions assumées par la chaîne du patrimoine, Jean-Louis Tornatore en tire la conclusion qu'il faut destituer le patrimoine de son lien avec l'État : « En somme, penser le patrimoine contre l'État⁵¹. »

Les exigences d'une écologie pratique systémique rejettent également les propositions actuelles de l'art-écologique quand elles ne peuvent pas contribuer à une critique écologique et pourraient même détourner de la réflexion sur les défis conceptuels de l'écocriticisme. En effet, en s'attachant par trop aux symptômes on néglige de creuser l'épistémè dominante et on retarde l'apparition d'une critique fondamentale⁵². Maylis de Kerangal donne un exemple frappant de ces contradictions. Elle montre que pour consommer moins de carbone et moins polluer, pour être à l'avant-garde de l'écologie, on dévaste une forêt pour en tirer de l'éthanol⁵³. On change les matières à extraire mais pas le principe de l'extractivisme. Ouvrir la conscience des lecteurs est un défi permanent. Des tentatives comme celles de la revue *Consilience* valent d'être rapportées. Celle-ci publie essentiellement sur quelques grands thèmes (l'énergie, l'entropie, les maladies...) des poèmes qui sont systématiquement accompagnés de quelques lignes d'explication du problème traité non pas du point de vue de

48. Hubert Zapf, « Cultural Ecology of Literature – Literature as Cultural Ecology », dans Hubert Zapf (dir.), *Literature as cultural Ecology*, Londres, Bloomsbury, 2016, p. 135-153.

49. Le Manifeste de 2012 énonce : « Nationalism, imperialism, colonialism, cultural elitism, Western triumphalism, social exclusion based on class and ethnicity, and the fetishising of expert knowledge have all exerted strong influences on how heritage is used, defined and managed » (Association of Critical Heritage Studies, « 2012 Manifesto », www.criticalheritagestudies.org/history, consulté le 5 décembre 2024).

50. Anne-Sophie Haeringer et Jean-Louis Tornatore (dir.), *Héritage et anthropocène. En finir avec le patrimoine*, Nancy, Arbre bleu, 2022, p. 11.

51. Jean-Louis Tornatore, « Le patrimoine immatériel est-il naturel et environnemental ? Les enjeux d'une question », *Carnets du CFPCI-Maison des cultures du Monde*, n° 8, 2021, p. 25.

52. Voir Martin, *Ecocritical Art in Times of Climate Change*, op. cit.

53. Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, Paris, Verticales, 2010.

l'art poétique mais du point de vue de la connaissance scientifique. Pour son éditeur, Sam Illingworth, connu également pour ses travaux de communication sur les géosciences⁵⁴, la poésie offre un regard alternatif pour appréhender les découvertes scientifiques, comprendre le processus de conceptualisation de la recherche, et rendre conscient des enjeux écologiques. Autre exemple, l'éthique de comportement de l'artiste Johanna Tagada Hoffbeck qui se déclare vegan, n'emploie que des matières recyclées ou de production locale, se réclame de valeurs « positives » et implique son œuvre *Penser Manger Partager* (2018) dans la mouvance de l'éco-art. Il ne suffit pas d'être titulaire d'une bourse « *Deep ecology artists* » ou d'être admis en résidence pour artistes écologiques pour faire œuvre d'éco-art, il faut aussi vivre selon une « eco-poétique ». Sauf à considérer que les termes éco-art, éco-poétique et éco-criticisme ne sont qu'étiquettes, labels de différenciation pour instituer un monde de l'art spécifique (avec ses revues, ses colloques, ses bourses et ses prix, et ses chaires universitaires), selon la dynamique analysée en son temps par Howard Becker.

Dans ce nouveau monde de l'art en constitution, la production de l'œuvre d'art devient secondaire, tout comme la métaphysique de la nature, ou les dénonciations de type moral, ou encore les résidus du romantisme. Tim Morton résume cette nouvelle attitude en disant qu'il ne saurait y avoir d'art écologique si l'artiste garde sa distance objectivante ou représentationnelle (*art-inherent aesthetic distancing*)⁵⁵. Pour les courants les plus radicaux, la notion d'éco-art est un oxymore. Le programme de la *deep ecology* ne s'embarrasse pas de la catégorie de l'art. Son biocentrisme égalitaire combat l'idée de l'autonomie de l'art et son rôle social comme instance d'autorité⁵⁶. La radicalité appelle les arts à ne plus reproduire le monde anthropocentré. Pour cela, il faut se démarquer des catégories habituelles de l'esthétique : notamment le culte de l'artiste et de l'œuvre, l'intentionnalité humaniste et/ou nationaliste. On peut aller jusqu'à dénoncer la culture, selon une critique néo-rousseauiste, comme une pathologie sociétale, surtout dans ses composantes de contrôle et de compétition⁵⁷. On ira jusqu'à affirmer que le concept de culture est profondément réactionnaire comme le proclamait une banderole lors de l'exposition « *C Words, Carbon, Climate, Capital, Culture* » du collectif Platform à Bristol en 2009.

Les spectaculaires atteintes, symboliques ou réelles, à des œuvres d'art des musées, par des militants de l'écologie radicale sont des protestations contre les prétentions de la culture institutionnalisée. Protestations qui s'étendent à l'humanisme traditionnel, au culte « bourgeois » de l'artiste et de l'œuvre, à l'autorité des institutions culturelles à commencer par celle du langage⁵⁸. En somme, dans une optique radicale, une pensée écopolitique cohé-

54. Sam Illingworth est un des éditeurs de la revue *Geosciences Communication* et l'auteur de *Science Through Poetry*, Dordrecht, Springer, 2022.

55. Morton, *Ecology Without Nature*, op. cit., p. 3.

56. Voir Arne Naess, « The Deep Ecology Movement, Some Philosophical Aspects », *Philosophical Enquiry*, n° 8, 1986, p. 10-31.

57. Sur ce point, voir Wayne B. Tyson, « Culture Against society – Again and Again. Response to Gunderson and Folke », *Ecology & Society*, vol. 14, n° 2, 2009.

58. Pour un bon exemple de ce courant, en particulier Christine L. Marran, *Ecology without Culture. Aesthetics for a Toxic World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.

rente devrait mettre en cause tous les « essentialismes » liés à la culture universaliste héritée des Lumières.

Les activistes de l'écologie, nous disent Anne et Juliette Bessette, réinventent une manière de faire « entrer les œuvres d'art en résistance⁵⁹ » pour les associer aux luttes sociales. C'est sur l'aspect symbolique du « faux-iconoclasme » et donc la frontière brouillée entre réel et symbolique qu'insiste Emmanuel Tibloux⁶⁰. Selon lui, les activistes interrogent la fonction patrimoniale comme réservoir d'un esthétisme occidental, ou mieux d'un narcissisme esthète occidental. Il remarque aussi que les tableaux visés offrent une représentation de la nature qui s'oppose aux thèses de la *deep ecology*. Pour qui se souvient des musées dans les pays du bloc soviétique, pour qui a visité les musées dans l'aire asiatique, cet argument d'un esthétisme « occidental » ne porte pas. Ou alors il faudrait dire que ces musées sont associés à un narcissisme soviétique, asiatique, africain, etc. En faisant de l'anthropocène une ressource critique de l'imagination qui promet un âge nouveau de l'art⁶¹, on peut aller jusqu'à dire que l'activisme écologique est déjà un art⁶². Que l'activisme écologique soit déjà un art rejoint le point de vue de Bruno Nassim Abouddrar dans une tribune qui commente les jets de sauce tomate par des militants radicaux comme étant de l'ordre de la performance artistique⁶³. Emmanuel Tibloux évoque ces actions comme « une puissance d'effraction salutaire » qui dénote une forme de fascination pour l'acte lui-même ou, ce qui est encore plus électrisant, le « passage à l'acte ». Une étape supplémentaire est franchie, quand on qualifie de « performances » ces actes militants⁶⁴ qui façonnent une « écologie du regard⁶⁵ ». Mais alors on a l'impression que le piège de l'esthétisation se referme sur ces attitudes radicales puisqu'elles entrent paradoxalement dans l'univers esthétique, plus précisément encore dans l'esthétique de la société du spectacle.

En se situant à distance d'une esthétique écologique superficielle comme de la *deep ecology* radicale, Michel Collot propose une définition proche de l'œkoumène associant humains et non humains. Il maintient que l'épreuve sensorielle de la nature ne peut se transmettre que par le langage, lequel a indubitablement une base biologique. Selon lui, une écologie du sensible est capable de retisser les liens rompus par la rationalité technicienne entre connaissance et expérience. C'était déjà le discours de Bernard Charbonneau et Jacques Ellul

59. Anne Bessette et Juliette Bessette, « De l'activisme écologique dans les musées », AOC, aoc.media, 21 novembre 2022.

60. Emmanuel Tibloux, « Le musée, l'art et la vie : réflexions sur une nouvelle forme d'activisme écologique », AOC, aoc.media, 1^{er} novembre 2022.

61. Paul Ardenne, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2019.

62. Pierre Schoentjes, « L'activisme écologique est un art : littérature environnementale et engagement », dans Justine Huppe, Jean-Pierre Bertrand et Frédéric Claisse (dir.), *Réarmements critiques dans la littérature française contemporaine*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2022, p. 67-78 ; Riccardo Barontini et Pierre Schoentjes, « Quand l'écologie s'impose en littérature », *Études*, n° 2, 2022, p. 95-104.

63. Bruno Nassim Abouddrar, « Activisme écologique au musée : à qui profite la scène », *Observatoire des politiques culturelles*, www.observatoire-culture.net, 22 novembre 2022.

64. C'est le cas d'Emmanuel Tibloux et de Bruno Nassim Abouddrar, déjà cités.

65. Martine Francillon, *Ar(t)bre et art contemporain. Pour une écologie du regard*, Paris, La Manufacture de l'image, 2017.

dans les années 1930⁶⁶. Les progrès sont toutefois lents car, si on excepte les éco-poètes américains, l'écologie intègre encore peu, selon Michel Collot, l'apport des arts et de la littérature⁶⁷. En fait, l'erreur de l'écologie serait d'être trop « rationnelle » en ce que ses fondements scientifiques, son discours sur des données « objectives » l'éloignent des motivations plus subjectives ; il faudrait en somme « déglaciser » (qu'on me pardonne ce néologisme affreux !) l'écologie pour lui rendre sa part sensible. Il y aurait donc place pour un art écologique, médiateur de nouveaux sentiments de la nature, porteur d'une économie émotionnelle qui garde quelque chose du romantisme. En effet, Collot n'entend pas rompre avec l'idée d'une représentation sensorielle et affective quand il écrit : « L'émotion du paysage n'est pas un état purement intérieur, mais un mouvement de l'âme et du corps qui fait sortir de soi celui qui l'éprouve⁶⁸. » Son éco-poétique insiste sur les dimensions phénoménologiques du rapport à la nature qui refuse l'esthétique du pittoresque et du spectacle extérieur sans aller jusqu'à rejeter toute esthétisation de l'environnement. On voit ici que la position d'équilibre est difficile à tenir entre le fait d'éprouver et de transcrire un sentiment de la nature et le rejet d'une projection de la nature comme simple miroir des passions et aspirations humaines. La voie est étroite entre le refus d'instrumentaliser la nature à des fins d'introspection et le fait de se sentir appartenir à la biosphère ou à l'écosystème. L'interaction entre projection des sentiments et intériorisation des impressions de la nature suppose une double agentivité, celle de l'écrivain et celle du paysage, une double mobilisation, celle du langage des sens et celle de l'écriture. Si on ajoute à tout cela une intentionnalité politique, on se rapproche de ce que Bertrand Guest appelle une pensée *cosmiciste* ou *cosmoéthique*⁶⁹.

Le tournant émotionnel /expérientiel et néo-territorialiste de l'éco-art

Quels sont les nouveaux codes de réception de cette esthétique ? Timothy Morton évoque une esthétique du chagrin, voire du deuil qui s'exprime aujourd'hui chez nombre d'artistes et qui met en cause la vieille notion de beauté : « There is something inherently weird, even disgusting, about beauty itself, and this weirdness gets mixed back in when we consider things in an ecological way⁷⁰. » L'intérêt de Timothy Morton se porte plutôt vers le genre d'expérience où l'incorporation (*embodiment*) ou encore la soma-esthétique telle que Richard Shusterman la promeut, dépasse largement la condition esthétique traditionnelle et l'habitus artistique classique. Shusterman le dit sans ambages : « Il existe des activités humaines utiles et esthétiquement rémunératrices en dehors d'un effort intellectuel⁷¹. » C'est donc la posture esthétique qui convient le mieux à un large public non lettré ou peu lettré, et qui ne se recon-

66. Voir Bernard Charbonneau et Jacques Ellul, *Nous sommes révolutionnaires malgré nous. Textes pionniers de l'écologie politique*, Paris, Seuil, 2013, notamment « Le sentiment de la nature, force révolutionnaire ».

67. Michel Collot, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti, 2022, p. 28.

68. *Ibid.*, p. 188.

69. Bertrand Guest, *Révolutions dans le cosmos. Essais de libération géographique : Humboldt, Thoreau, Reclus*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

70. Timothy Morton, *All art is Ecological*, Londres, Penguin Books, 2012, p.50.

71. Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. Christine Noille, Paris, Minuit, 1991, p. 158.

naît pas dans le patrimoine des arts qui suppose les attitudes « légitimes » mais qui est capable de ressentir de puissantes émotions. Les émotions patrimoniales peuvent être violentes et générales, en témoignent les réactions à l'incendie de Notre Dame de Paris ou les atteintes au parc de Versailles⁷². On privilégiera alors sur l'entendement, la prise en compte d'un environnement esthétique avec lequel des interactions multisensorielles sont engagées. On dépasse ici la seule problématique visuelle pour y ajouter le son, l'odeur, le toucher pour retrouver un analogue avec l'expérience esthétique directe de la nature. Revendiquer un plaisir esthétique immédiat, corporel, pouvant se passer de tout commentaire savant sur les œuvres, c'est aller vers la reconnaissance de droits culturels non plus acquis ou revendiqués mais indissociables de la personne humaine.

La toile de fond de la conception patrimoniale « organique » entre art et environnement se voit dans la tendance de l'écologie politique à biologiser le territoire en montrant que la civilisation industrielle a rompu la continuité qui aurait existé entre les formes de travail de la terre, le rapport aux animaux et le legs d'un territoire inchangé à travers le temps pendant des siècles. C'est typiquement la thématique de la préservation des cultures indigènes d'Amérique du Sud développée par Arturo Escobar⁷³. Au-delà du paysage comme simplement une manière de voir, qui serait bourgeoise, individualiste et marquée par les traditions culturelles occidentales, des populations « indigènes » auraient aussi une manière de sentir et de faire corps avec leur environnement. Cette disposition légitimerait, bien plus que ne pourrait le faire une législation protectrice, leurs droits patrimoniaux sur leur environnement.

En abordant le rapport au paysage en délaissant à la fois la dimension institutionnelle (patrimoine, commune) et celle des droits (statut juridique) pour se centrer sur les émotions et le sensible, apporte-t-on des lumières nouvelles ? Une identité territoriale plus ou moins objectivée, un sentiment purement subjectif d'appartenance, une rêverie poétique sur les sens des lieux, les affects qui l'accompagnent⁷⁴ constituent ce que j'appelle un *néo-territorialisme existentiel*⁷⁵. Il se présente comme une socialité de plein droit qu'infléchit la morphologie des relations inter-individuelles. Si, pour l'éco-artiste, l'affect est immédiat autant que souverain, pour un sociologue, la socialité et ses médiations sont toujours premières. Ce qui suppose de tirer les conséquences des incertitudes du principe de représentation qui n'en finit pas d'être mis à mal.

Doté de ses qualités, le paysage est à l'opposé, voire l'antidote, des non-lieux analysés par Marc Augé ; il entre dans la catégorie floue des termes les plus largement usités aujourd'hui.

72. Véronique Dassié, « Une émotion patrimoniale contemporaine. Le parc de Versailles dans la tempête », Rapport à la Mission à l'ethnologie, Direction de l'architecture et du Patrimoine, Ministère de la culture, 2006.

73. Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la Terre. L'écologie au-delà de l'Occident*, Paris, Seuil, 2018 ; en France voir Aurélien Berlean, *Terre et liberté. La quête d'autonomie contre le fantasme de délivrance*, Le Batz, La Lenteur, 2021.

74. Il y a un débat sur le fond des apports des neurosciences et de la psychobiologie que certains chercheurs en sciences sociales prolongent en se demandant s'il faut séparer chronologiquement les moments des affects incorporés et le processus de construction de sens ou au contraire penser une synchronisation des ressources mentales et somatiques en une sorte de continuum.

75. Guy Saez, « Vers un néo-territorialisme existentiel ? », *Nature & Récréation*, n° 5, 2018, p. 35-51.

d'hui tant par le langage courant que par le langage savant et lettré : le territoire. Le flou qui accompagne et entoure le terme de territoire permet des connotations nombreuses et potentiellement contradictoires. Le paysage patrimonialisé annonce une certaine permanence, ce qui le rapproche plutôt du territoire politique, alors que les environnementalistes insistent sur sa constitution comme système de flux, pendant que les artistes auraient plutôt tendance à le poétiser comme le territoire des songes de René Char ou plus près de nous de Jérôme Lafarge⁷⁶.

S'il en est ainsi, à quoi peut donc servir la qualification de « littéraire » du paysage ? Le paysage patrimonialisé n'est-il pas une offre à un regard déjà connaissant avant l'expérience du corps sentant ou à tout le moins une version dégradée de cette « sentience » ? Si, par le sentir, nous avons une communication vitale avec le monde, ce qui nous le rend présent, l'irruption de nos souvenirs de lecture, en plus d'un label institutionnel ne nous en donne que la représentation et non une expérience sensorielle.

L'attachement aux lieux, le sentiment d'appartenance qui l'accompagne ont une dimension affective individuelle ou familiale qui reposent sur des registres variés : citoyen, économique, social ou esthétique. En dénonçant le privilège ancien donné aux opérations de sémiotisation et de représentation qui actualisent ces registres comme mode analytique d'expériences incorporées de la vie quotidienne, traitées comme des récits et non comme des sensations et des émotions, on appauvrit la notion d'expérience que l'on voulait privilégier. Pour mieux s'éloigner de l'approche représentationnelle classique, il faudrait admettre que le sentiment du soi, nos émotions et sensations, ne sont pas des éléments structurants de la représentation, mais ceux d'une expérience sensorielle. Cela consiste à tourner le dos à un intellectualisme desséchant et à donner une légitimité à l'expérience immédiate et sensible de l'espace. Dans le domaine du tourisme, par exemple, la demande accrue de proximité, de territoire, peut s'analyser comme une expérience du sens des lieux dont seraient investis les hébergeants et qui se transmettrait aux visiteurs. Il s'agit d'un réenchantement du monde par la proximité qui aurait la vertu d'éprouver et de partager les valeurs des habitants, comme on peut le voir dans certaines émissions de télévision (*Rendez-vous en terre inconnue*) où l'extrême altérité est traitée sur le thème du miracle de la proximité. Dans ce cas, on voit qu'une approche non-représentationnelle cherche à atteindre ce qui serait « pré-verbal », en privilégiant par exemple les langages du corps plutôt que la textualité. Il y aurait une surabondance du corps vivant sur le corps vécu, qui ne serait pas saisissable par un processus de conscientisation mais par une attention à ce qui en émerge⁷⁷. Pour séduisante que soit cette approche, elle ne peut se dispenser d'admettre que l'expérience se fait aussi, sinon davantage, sous les auspices du marketing touristique. Les professionnels du marketing savent très bien l'importance qu'il faut donner aux émotions et affects de la conduite humaine pour mieux présenter ses produits. Les innovations qu'ils proposent sont souvent pilotées par l'expérience du

76. Jérôme Lafarge, *En territoire Auriaba*, Meudon, Quidam éditeur, 2015.

77. Bernard Andrieu, *Sentir son corps vivant. Emersiologie I*, Paris, Vrin, 2016.

consommateur⁷⁸. Une page se tourne lorsque on en vient à constater que le patrimoine est moins un vecteur du tourisme qu'il ne fabrique d'abord lui-même le patrimoine⁷⁹.

En somme, les propositions actuelles de l'art-écologique supposent de changer les formes de création, de production, de réception et de patrimonialisation de l'œuvre d'art, sinon elles ne peuvent pas contribuer à une critique écologique et pourraient même détourner de la réflexion sur les défis conceptuels de l'écocriticisme car, en s'attachant par trop aux symptômes, on néglige de creuser l'épistémè dominante et on retarde l'apparition d'une critique fondamentale. Mais à l'examen, je doute qu'elles puissent faire l'impasse sur la question de l'esthétique, car celle-ci réunit à la fois expérience et connaissance, tantôt l'une plus que l'autre selon les périodes mais sans jamais que l'une n'abolisse l'autre. De même, elles ne pourront pas « délocaliser » la demeure de l'être du langage, pour paraphraser Augustin Berque, même si le tournant émotionnel la « relocalise » dans les émotions exprimées par le corps. Madame de Staël s'émerveillait, lors de son voyage en Allemagne au début du XIX^e siècle qu'on ose pleurer et se laisser aller à ses émotions, oui mais c'était en lisant les nouveaux poètes !

Bibliographie

- ANONYME, « Le communautarisme a-t-il gagné ? », *Le Nouvel Obs*, www.nouvelobs.com, 27 novembre 2014.
- ABOUDRAR Bruno Nassim, « Activisme écologique au musée : à qui profite la scène », *Observatoire des politiques culturelles*, www.observatoire-culture.net, 22 novembre 2022.
- ANDRIEU Bernard, *Sentir son corps vivant. Emersiologie I*, Paris, Vrin, 2016.
- ARDENNE Paul, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2019.
- BARON Christine, « Littérature et géographie : Lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula LHT*, n° 8, « Le partage des disciplines », dir. Nathalie Kremer, 2011. doi.org/10.58282/lht.221
- BARONTINI Riccardo et SCHOENTJES Pierre, « Quand l'écologie s'impose en littérature », *Études*, n° 2, 2022, p. 95-104. doi.org/10.3917/etu.4290.0095
- BERLEAN Aurélien, *Terre et liberté. La quête d'autonomie contre le fantasme de délivrance*, Le Batz, La Lenteur, 2021.
- BESSETTE Anne et BESSETTE Juliette, « De l'activisme écologique dans les musées », *AOC*, aoc.media, 21 novembre 2022.
- BOULOUMIÉ Arlette et TRIVISANI-MOREAU Isabelle, « Introduction. L'inspiration géographique en littérature française et francophone », dans Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), *Le Génie du lieu. Des Paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005, p. 6-9.
- BOURGEOIS René, *Giono et les Alpes*, Grenoble, Le Dauphiné, coll. « Les Patrimoines », 2010.
- CHARBONNEAU Bernard et ELLUL Jacques, *Nous sommes révolutionnaires malgré nous. Textes pionniers de l'écologie politique*, Paris, Seuil, 2013.
- CHASTEL André, « La notion de patrimoine », dans Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, t. II, Paris, Gallimard, 1986, p. 405-450.
- COLLOT Michel, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti, 2022.

78. C'est ce qui est appelé « design d'expérience », voir Anne Gombault, Dominique Bourgeon-Renault, « Marketing du tourisme. Le tournant expérientiel », *Espaces, tourisme et loisirs*, septembre 2014.

79. Maria Gravari-Barbas et Sébastien Jacquot (dir.), *Patrimonialisations, la fabrique touristique globale du patrimoine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024.

- « Romantisme et écopoétique », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 1, « Littératures francophones & écologie : regards croisés », dir. Aude Jeannerod, Pierre Schoentjes et Olivier Sécardin, 2022, p. 9-19. doi.org/10.51777/relief12337
- CORBIN Alain, « Naissance de la politique du paysage en France », *Revue des Deux Mondes*, mars 2022, p. 9-13.
- CORNU Marie, « Le jugement de l'esthétique et l'intérêt d'art et d'histoire devant le Conseil d'État », dans *Droit public et patrimoine, le rôle du Conseil d'État*, Paris, La Documentation française, 2019, p. 109-126.
- CORNU Marie et NÉGRI Vincent, « La protection des abords », dans Jean-Pierre Bady, Marie Cornu, Jérôme Fromageau (dir.), *De 1913 au code du patrimoine, une loi en évolution sur les monuments historiques*, Paris, La Documentation française, 2018, p. 100-115.
- COSGROVE Denis, « Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea », *Transactions of the Institute of British Geography*, vol. 10, n° 1, 1985, p. 42-62.
- DAICHES David et FLOWER John, *Literary Landscapes of the British Isles. A Narrative Atlas*, Londres, Penguin Books, 1983.
- DASSIÉ Véronique, « Une émotion patrimoniale contemporaine. Le parc de Versailles dans la tempête », Rapport à la Mission à l'ethnologie, Direction de l'architecture et du Patrimoine, Ministère de la Culture, 2006. hal.science/hal-00501999/fr/
- DÉRIOZ Pierre, « Les ambiguïtés de la patrimonialisation des "paysages naturels" ». *Sud-Ouest Européen*, n° 30, 2010, p. 19-36. doi.org/10.4000/soe.1220
- DESBOIS Henri, « Introduction : Territoires littéraires et écriture géographique », *Géographies et Cultures*, n° 44, 2002, p. 3-4.
- DUTRAIT Claire, *Vivre en arsenic. Écopoétique d'une vallée empoisonnée*, Arles, Actes Sud, 2024.
- ESCOBAR Arturo, *Sentir-penser avec la Terre. L'écologie au-delà de l'Occident*, Paris, Seuil, 2018.
- ESTES Heide, *Anglo-Saxon Literary Landscapes*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017.
- FRANCILLON Martine, *Ar(t)bre et art contemporain. Pour une écologie du regard*, Paris, La Manufacture de l'image, 2017.
- GLÉVAREC Hervé et SAEZ Guy, *Le Patrimoine saisi par les associations*, Paris, La Documentation française, 2022.
- GOMBAULT Anne et BOURGEON-RENAULT Dominique, « Marketing du tourisme. Le tournant expérientiel », *Espaces, tourisme et loisirs*, septembre 2014.
- GRAVARI-BARBAS Maria et JACQUOT Sébastien (dir.), *Patrimonialisations, la fabrique touristique globale du patrimoine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024.
- GUEST Bertrand, « Cosmopoétique et écologie de la parole. Sur Erri de Luca et Jean-Claude Pinson », *Ecozon@*, vol 15, n° 1, 2024, p. 177-188. doi.org/10.37536/ECOZONA.2024.15.1.5078
- *Révolutions dans le cosmos. Essais de libération géographique : Humboldt, Thoreau*, Reclus, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- HAERINGER Anne-Sophie et TORNATORE Jean-Louis (dir.), *Héritage et anthropocène. En finir avec le patrimoine*, Nancy, Arbre bleu, 2022.
- ILLINGWORTH Sam, *Science Through Poetry*, Dordrecht, Springer, 2022.
- KERANGAL Maylis de, *Naissance d'un pont*, Paris, Verticales, 2010.
- LABBÉ Mathilde, « La construction d'une France littéraire : ancrage, réception et création littéraires », *Recherches et Travaux*, n° 96, 2020. doi.org/10.4000/recherchestravaux.1906
- LAFARGE Jérôme, *En territoire Auriaba*, Meudon, Quidam éditeur, 2015.
- LANGE Attie de, FINCHAM Gail, HAWTHORN Jeremy et LOTHE Jacob (dir.), *Literary Landscapes. From modernism to postcolonialism*, Toronto, Indigo, 2008.
- MAJOURET Jean-Luc, « Les peintres de Barbizon, écolos avant l'heure ? », *Télérama*, www.telerama.fr, 6 août 2011.
- MARRAN Christine L., *Ecology without Culture. Aesthetics for a Toxic World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.
- MARTIN Julia, *Ecocritical Art in Time of Climate Change. Tracing Ecological Relationship Between Humans and Nonhumans Through the Hyperextension of objects*, Thèse de doctorat, Goldsmiths, University of London, 2014. doi.org/10.25602/GOLD.00011511

- MONTAS Arnaud, « Le juge et la liberté de création artistique », *Les Cahiers de justice*, n° 4, 2018, p. 735-751. doi.org/10.3917/cdlj.1804.0737
- MORTON Timothy, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.
- *The Ecological Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 2010.
- *All art is Ecological*, Londres, Penguin Books, 2012.
- NAESS Arne, « The Deep Ecology Movement, Some Philosophical Aspects », *Philosophical Enquiry*, n° 8, 1986, p. 10-31.
- PROUST Marcel, *Le Côté de Guermantes, À la recherche du temps perdu*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955.
- ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard 1997.
- « Nature et culture. La double artialisation », *Interfaces, Image Texte Langage*, n° 11-12, 1997, p. 23-37.
- ROUSSO Amy, « Le droit du paysage. Un nouveau droit pour une nouvelle politique », *Courrier de l'environnement INRA*, n° 26, 1995, p. 29-41.
- SAEZ Guy, « Vers un néo-territorialisme existentiel ? », *Nature & Récréation*, n° 5, 2018, p. 35-51.
- SCHOENTJES Pierre, « "L'activisme écologique est un art" : littérature environnementale et engagement », dans Justine Huppe, Jean-Pierre Bertrand et Frédéric Claisse (dir.), *Réarmements critiques dans la littérature française contemporaine*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2022, p. 67-78.
- SCIBIORSKA Marcela, LABBÉ Mathilde et MARTENS David (dir.) « Patrimonialisations de la littérature », *Culture et Musées*, n° 38, 2021. doi.org/10.4000/culturemusees.6543
- SÈVE Bernard, « "Artialisation" : ce qu'Alain Roger doit à un *hapax* de Montaigne », *Essais*, hors-série 3, 2016, p. 111-125. doi.org/10.4000/essais.6938
- SHUSTERMAN Richard, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. Christine Noille, Paris, Minuit, 1991.
- SIVIGNON Michel, « L'expérience du voyage et son récit, à propos de *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier », *Bulletin de l'Association des géographes français*, vol. 84, n° 3, 2007, p. 249-260.
- SOPER Kate, « Future Culture: Realism, humanism and the politics of nature », *Radical Philosophy*, n° 102, 2000, p. 17-26.
- « Écologie, nature et responsabilité », *Revue du MAUSS*, n° 1, 2001, p. 71-93.
- TIBLOUX Emmanuel, « Le musée, l'art et la vie : réflexions sur une nouvelle forme d'activisme écologique », *AOC, aoc.media*, 1^{er} novembre 2022.
- TOADVINE Ted, « Ecological Aesthetics », dans Hans Rainer Sepp et Lester Embree (dir.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Dordrecht, Springer, 2000, p. 85-92.
- TORNATORE Jean-Louis, « Le patrimoine immatériel est-il naturel et environnemental ? Les enjeux d'une question », *Carnets du CFPCL-Maison des cultures du Monde*, n° 8, 2021, p. 17-26.
- TOURNAY Virginie, *Le vivant est-il gouvernable ? La politique à l'épreuve d'un monde saturé de traces*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2024.
- TOURNIER Michel, « Préface. L'Histoire et la géographie », dans Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), *Le Génie du lieu. Des Paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005, p. 4-5.
- TYSON Wayne B., « Culture Against society – Again and Again. Response to Gunderson and Folke », *Ecology & Society*, vol. 14, n° 2, 2009.
- VAN WAERBEKE Jacques, « La Patrimonialisation du paysage », *Travaux de l'Institut de géographie de Reims*, n° 105-106, 2001, p. 31-36.
- VICH Victor, *Desculturalizar la cultura. La gestion cultural como forma de accion politica*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014.
- WALLEN Ruth R., « Ecological art. A Call for Visionary Intervention in a Time of Crisis », *Leonardo*, vol. 45, n° 3, 2012, p. 234-242.
- ZAPF Hubert, « Cultural Ecology of Literature – Literature as Cultural Ecology », dans Hubert Zapf (dir.), *Literature as cultural Ecology*, Londres, Bloomsbury, 2016, p. 135-153.

Recherche-action et promotion écocentree : expériences de refondation mémorielle et de construction territoriale à partir d'une écriture située

MARIA LUISA MURA, Aix-Marseille Université et Università per Stranieri di Perugia

Résumé

Cette contribution vise à reparcourir les phases de conception et de mise en place de la randonnée littéraire « La battuta di caccia a Monte Mei : tra cascate, boschi e assaggi di miniera sulle tracce di Angelo Uras », élaborée par Maria Carmela Aru, Cosimo Frigau et l'auteurice de cet essai pendant l'été 2021 et créée lors de la 36^e édition du Prix Littéraire Giuseppe Dessi (Villacidro, Sardaigne). À partir de l'analyse de la recherche de terrain menée dans le village et de l'animation littéraire qui a suivi, il sera question de montrer la validité analytique et le potentiel applicatif de la recherche-action en littérature (au sein de l'écocritique matérielle notamment) dans un contexte promotionnel régional et périurbain, à l'intérieur de l'horizon méthodologique et opérationnel ample des parcs et des promenades littéraires. Nous tâchons d'interroger, par cela, la fonction récréative et socio-territoriale d'une promotion de la littérature écocentree, en mesure de réactiver des modalités d'expérience et de réappropriation du texte à vocation sensible et communautaire, au prisme d'un discours éco-logique proche des narrations de l'habitat.

La sensibilità dell'uomo per la natura, in fondo, è il senso per la propria possibilità nella natura¹.

Le discours écologique en littérature occupe, dans les dernières décennies, une place de plus en plus importante au sein de la critique littéraire scientifique, à un niveau aussi bien thématique que méthodologique, et sur un plan tantôt international, tantôt interdisciplinaire. Néanmoins, ce reverdissement ne semble affecter que de façon tangente les domaines de la promotion et de la patrimonialisation du littéraire. La problématique environnementale apparaît souvent reléguée à un simple thème ou à un motif narratif, et très rarement questionnée en tant que méthode de territorialisation dynamique ou comme articulation pragmatique² de la relation œuvre-lieu. Cela semble confirmé par de nombreuses propositions de patrimonialisation *green* récemment activées, plus attentives à la « naturalité » du contexte réceptif qu'à l'adhérence effective du texte à l'élément naturel, voire trop souvent axées sur un exercice de catalogue et de référencement statique de ce qui est nature et matière, plutôt que sur la nature matérielle de processus d'hybridation multiples entre création narrative, matière vivante et production territoriale, dans le sillon des théorisations de l'écocritique matérielle³.

-
1. « La sensibilité de l'homme envers la nature, après tout, est la conscience de sa propre possibilité dans la nature » (Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Florence, Olschki, 2016, p. 9). Sauf indication contraire, les traductions de l'italien ont été faites par nous.
 2. *Ibid.*, p. 48-49.
 3. L'écocritique matérielle est un projet épistémologique-critique qui vise à redéfinir le texte et ses catégories d'interprétation au prisme de la notion de matière. Une attention importante est prêtée aux récits inhérents

Ainsi, tenant à la possibilité de considérer la discipline dans sa double portée éthique et pragmatique, nous tâchons ici d'interroger cette modalité de lecture du texte dans ses prolongements patrimoniaux, à partir de l'expérience de la randonnée littéraire « La battuta di caccia a Monte Mei : tra cascate, boschi e assaggi di miniera sulle tracce di Angelo Uras », mise en place par Maria Carmela Aru, Cosimo Frigau et l'autrice de cet essai (septembre 2021 et 2022, Villacidro, Sardaigne). L'enjeu est double : il est question de montrer la validité analytique et pratique de la recherche-action en littérature (au sein du domaine de l'écocritique matérielle) dans un contexte promotionnel régional et périurbain, à l'intérieur de l'horizon méthodologique et opérationnel ample des parcs⁴ et des promenades littéraires⁵. Nous voulons interroger, par cela, la fonction récréative et socioterritoriale d'une promotion de la littérature à vocation écocentree⁶, en mesure de réactiver des modalités conscientes d'expérience et de réappropriation des communautés littéraires⁷ mineures et minorées, au prisme d'un discours éco-logique⁸ proche de l'actualité narrative de la communauté résidente et au sens plus large de l'espace habité.

S'il est vrai que « la littérature crée l'espace d'une manière performative⁹ », on tentera ici de socialiser et de problématiser la narration de l'élément naturel en tant que possibilité de transgression¹⁰ territoriale, afin de requalifier à travers une expérience narrative concrète les rapports de continuité matérielle exprimés entre texte littéraire et contexte socioculturel de référence, critique textuelle thématique et usages socioculturels et récréatifs de l'imagi-

à la matière dont la narration fait l'objet, ainsi qu'aux processus de construction sociale par lesquels elle acquiert une consistance matérielle au sein de territorialités données, à partir de l'échange constant entre acteurs humains et non humains (voir Serenella Iovino et Serpil Opperman, *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2014 ; Serenella Iovino, *Ecocriticism and Italy. Ecology, Resistance, and Liberation*, New York, Bloomsbury, 2016).

4. Par l'emploi du terme « parc », nous nous référons plutôt à la méthode patrimoniale de parcage qu'au réseau labélisé sous le nom *Parchi Letterari*. L'emploi de la majuscule pour ce dernier tient compte de cette nécessité de différenciation.
5. Voir Cristina Trincherò, « Les randonnées littéraires dans les Alpes : des chemins nouveaux pour un tourisme alternatif à la découverte des mondes de la montagne », dans Jordi Arcos-Pumarola et Rita Baleiro (dir.), *Literary Tourism at holiday and escape destinations*, Pérouse, Perugia Stranieri University Press, 2024, p. 25-34. Sur la fonction récréative de la promenade, voir Libéra Berthelot, *Vers un après-tourisme ? La figure de l'itinérance récréative pour repenser le tourisme de montagne. Études des pratiques et de l'expérience de l'Association Grande Traversée des Alpes*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2012.
6. Ce type de patrimonialisation renverrait, d'après Luca Di Gregorio, à la possibilité éthique de protéger l'environnement tout en prenant en compte l'habitat et les manifestations visibles de l'activité humaine. (« Quand exposer, c'est paysager. L'"effet parc littéraire" à travers l'exemple de Gabriele D'Annunzio », *Culture & Musées*, n° 38, 2021, p. 200).
7. Voir Mary Ann Gonzales, « Literary Communities », dans Rita Baleiro, Giovanni Capocchi et Jordi Arcos-Pumarola (dir.), *E-Dictionary of Literary Tourism*, Pérouse, University for Foreigners of Perugia, 2023.
8. L'emploi du trait d'union veut souligner la nécessité de repenser à une forme d'écologie entendue dans son sens étymologique, comme modalité d'habitat. D'où le sens de notre réflexion, dont l'intention réside justement dans la possibilité de concilier – via la territorialisation du texte – la protection de l'environnement et la préservation de l'habitat tel qu'il est vécu et narré.
9. Gianluca Paolucci, « Il dibattito intorno alla cartografia letteraria », dans Francesco Fiorentino et Gianluca Paolucci (dir.), *Letteratura e cartografia*, Milan, Mimesis, 2017, p. 118.
10. Voir Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, espace, fiction*, Paris, Minuit, 2007, p. 65-125. Nous voulons employer cette notion pour indiquer la possibilité de la matière narrative de transgresser l'objet livre pour s'insérer dans la matérialité du territoire de référence ou d'inspiration.

nation littéraire. Loin d'un effort purement documentaire, nous nous attachons à présenter ce projet d'une façon progressive – et donc lors des phases diverses d'élaboration et de mise en place du parcours –, pour réfléchir ainsi dans une perspective itinérante à l'écologie comme praxis territoriale du texte et méthode¹¹ de patrimonialisation intégrative, à entendre comme possibilité double de conscientisation et de sauvegarde de l'environnement tel qu'il peut être habité.

De l'écocritique à la pratique éco-logique du terrain : exercices de mise en continuité

« Landscapes are texts, and so are bodies¹² ». C'est ce qu'écrit Serenella Iovino dans *Ecocriticism and Italy*, œuvre-phare de l'écocritique matérielle en Italie et dont l'intention primaire consiste à établir une approche corporelle de lecture et de fréquentation narrative des paysages italiens. La traduction du titre dans sa langue d'action, *Paesaggio civile*¹³, ne fait que souligner la portée éthique et politique d'une telle proposition, cette approche permettant de combiner d'une façon poreuse¹⁴ les connotés physiques du lieu, sa pratique sociale et la matérialité – non moins performative – de ses narrations. Comme l'extrait le souligne :

A text [...] emerges from the encounter of actions, discourses, imagination, and physical forces that congeal in material forms. Landscapes are texts, and so are bodies. They are texts, because through them we read embodied narratives of social and power relations, biological balances and imbalances, and the concrete shaping of spaces, territories, human, and nonhuman life¹⁵.

Cela est d'ailleurs réaffirmé à plusieurs reprises au fil des lignes. D'après Iovino, « The world is not simply "fabricated" by discourses and cultural memory. There is a strong, deep and complex interrelation between the agency of natural forces and the agency of cultural practices¹⁶ ».

Nous mettons en évidence la portée pragmatique et applicationnelle de telles assertions, là où la littérature – pour reprendre encore une fois les mots de Iovino – semble pouvoir offrir non seulement une théorie pour une meilleure compréhension du réel, mais également des clés interprétatives valides pour « lire la réalité en tant que texte¹⁷ », en envisageant en même temps la matière du discours et ses prolongements organiques et relationnels.

11. Le sens grec de *methodos*, où *hodos* désigne justement « la voie, la route », « la direction qui mène au but » (voir Henri Paquot, « L'écologie comme méthode », *Topophile*, octobre 2021).

12. Iovino, *Ecocriticism and Italy*, op. cit., p. 3.

13. Serenella Iovino, *Paesaggio civile. Storie di ambiente, cultura e resistenza*, Milan, Il Saggiatore, 2022.

14. Le concept est repris dans le chapitre « Bodies of Naples: A Journey in the Landscapes of Porosity », dans *Ecocriticism and Italy*, op. cit., p. 13-46.

15. *Ibid.*, p. 3.

16. *Ibid.*, p. 25.

17. « Literature not only provides a theory to better see reality, but – transforming reality itself into its own story – it also provides interpretative keys to read reality as a material-discursive continuum, as a text » (*ibid.*, p. 69).

C'est notamment dans l'horizon ouvert par ces déclarations diverses que nous avons voulu orienter notre action auprès de la Fondation Giuseppe Dessì, organisme majeur de patrimonialisation de la mémoire de l'écrivain homonyme, ayant son siège dans les locaux de l'ancienne maison familiale, dans le centre historique de Villacidro (Sardaigne). Créé en 1989 et adhérent depuis 2019 au réseau national Parcs Littéraires¹⁸, le Centre a été partenaire entre 2020 et 2024 de l'Université Aix-Marseille (et du Centre Aixois d'Études Romanes notamment), dans le cadre de l'accord de partenariat que nous avons voulu lancer lors de notre doctorat. Le but était d'interroger de plus près la pratique de la recherche-action en littérature¹⁹, pour explorer d'une façon dynamique les enjeux patrimoniaux et touristiques dans des contextes territoriaux régionaux et marginaux. Cette perspective hybride de rencontre et d'interrelation nous paraissait en effet très adaptée non seulement pour procéder à une lecture dense²⁰ des lieux de vie et d'inspiration d'un auteur particulièrement réputé pour l'engagement politique et environnemental de son action littéraire, mais également pour réfléchir à des modalités de territorialisation capables de donner une consistance matérielle aux rapports de continuité exprimés dans ses narrations, telles qu'elles sont agencées dans le texte et peuvent être réactivées aujourd'hui au sein du parc qui les voit rassemblées. Ceci rejoint une pratique de l'écocritique dite secondaire²¹, puisque passée au tamis des processus alternés de naturalisation territoriale du texte et de construction socio-culturelle de l'objet « parc littéraire ».

Nous partions de deux évidences précises : d'une part, la forte présence de l'arbre et plus généralement de l'élément végétal au sein de sa production narrative, ceci recouvrant un rôle diégétique fondamental dans la création imaginative et dans l'agencement textuel d'un territoire fortement touché, au fil du xx^e siècle, par le déboisement et l'industrialisation²². De l'autre, nous constatons la récupération récente d'une proposition patrimoniale axée sur l'itinérance et la fréquentation sensible²³ des lieux racontés, à partir du projet pionnier de Vittoriano Tradori, dans les années 1980. L'initiative de ce garde forestier visait à concevoir plusieurs parcours de découverte d'une œuvre fruit de « la combinaison indissoluble entre la nature, l'histoire d'un peuple et la vie qui se perpétue et qui se renouvelle conti-

18. Pour plus d'informations, l'on renvoie au site de la Fondation : www.fondazione Dessi.it. Voir aussi « Le Parc Littéraire Giuseppe Dessì (Villacidro, Sardaigne). Parcours et activités d'un monde de paroles », *L'Explorateur. Carnet de visites*, www.litteraturesmodesemploi.org, 24 novembre 2022.

19. L'activation de ce partenariat fait écho à celui établi avec le Centre Littéraire Jean Giono et Aix-Marseille Université (laboratoires CAER et CIELAM), dans le cadre de notre travail de recherche doctorale.

20. Cf. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1977 [1973].

21. Voir Luca Di Gregorio, *Le Sublime Enclos. Le récit de la nature américaine au défi des parcs nationaux*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 9.

22. Le territoire de Villacidro a été profondément touché par le phénomène du déboisement au fil de 1900, en raison de sa proximité avec les mines du Sulcis-Iglesiente. Voir par exemple Sandro Ruju, « Le minière », www.sandroruju.it, consulté le 10 décembre 2024.

23. L'adjectif « sensible » veut renvoyer à une modalité de territorialisation du texte qui vise à combiner les échos narratifs de leur perceptibilité sensorielle concrète, lors d'un exercice de réactivation dont le but est justement de réévaluer la sensibilité de la création littéraire en tant qu'agent diégétique et modalité d'expérience du territoire actuel.

nûment²⁴ » et dont la mémoire devait être transmise et vivifiée²⁵ selon la même perspective de plénitude et de continuité.

Ce désir de vivre pleinement la nature, l'histoire, la culture, sans séparer la musique d'un ruisseau de la poésie, de la littérature, je crois que c'est la façon la plus intéressante de comprendre et de vivre l'œuvre dessienne et le monde qu'elle renferme, presque comme pour continuer cette combinaison indissoluble de l'œuvre [...], entre la nature, l'histoire d'un peuple et la vie qui se perpétue et se renouvelle continuellement²⁶.

Une telle possibilité de fonctionnalisation « continuée » apparaît suggérée d'ailleurs par Giuseppe Marci, qui reconnaît dans la matérialité du texte une possibilité dynamique et proactive de promotion territoriale, à partir d'une réévaluation effective de la narration du paysage – et du paysage narré – en tant que ressource plurielle, à cheval entre l'imaginaire poétique, les monuments naturels et arborés et les narrations propres aux usagers du territoire d'aujourd'hui (qu'ils soient des habitants ou des visiteurs).

La relation de l'écrivain avec l'espace environnemental (le paysage) et avec le temps et son interprétation (l'histoire) se présente ainsi dans les pages qui suivent comme une utile prémisse pour les initiatives possibles qui pourraient, concrètement, permettre à Dessì de guider le visiteur à la découverte de la Sardaigne et de ses lieux les plus secrets. Comme cela se passe lors des promenades littéraires proposées dans diverses régions d'Europe et d'Italie [...], ici aussi, une sélection des œuvres majeures du narrateur sarde illustre les arbres et les monuments naturels, les bois imaginés, du plus réaliste au plus poétique, [...] pages de mémoire et pages de mots²⁷.

-
24. Ce projet relève d'un appel à contributions lancé par la Fondation Dessì en 1999. Le projet de Vittoriano Tradori (en collaboration avec son fils Marco et avec Marisa Cadoni) est retenu. Le dossier est conservé dans les archives de la Fondation. Nous tenons à préciser que l'activité de Tradori était déjà en cours dès la fin des années 1980. Voir Laura Pisano (dir.), *Memoria, paesaggio, cultura. Itinerari italiani ed europei*, Milan, Franco Angeli, 2002, p. 251-304.
 25. Cela renvoie aux théorisations d'Yi-Fu Tuan : « Literature, like other forms of art, has the power to make vivid images out of our normally confused feelings and perceptions... Literature opens up other intensely human experiences and presents a different perspective on the structure of reality. It can raise questions in the scientist's mind and lead him to formulate hypotheses » (« Literature, experience and environmental knowing », dans Gary T. Moore et Reginald G. Colledge (dir.), *Environmental Knowing. Theories, Research and Methods*, Stroudsburg, Dowden, Hutchinson and Ross, 1976, p. 268).
 26. « Questo desiderio di vivere la natura, la storia, la cultura appieno, senza divisione della musica di un ruscello alla poesia, alla letteratura, credo sia il modo più interessante d'intendere e di vivere l'opera dessiana e il mondo in essa racchiuso, quasi a voler continuare quel connubio indissolubile dell'opera [...], tra la natura, la storia di un popolo e la vita che si perpetua e si rinnova continuamente » (Marisa Cadoni, Marco Tradori et Vittoriano Tradori, *Itinerario turistico riferito all'opera di Giuseppe Dessì*, Villacidro, Archives de la Fondation Giuseppe Dessì, 1999, p. 2-3. Nous soulignons l'emploi du terme *intendere* (du sarde *ischire*), qui dénote une possibilité de connaissance matérielle, voire sensorielle, du lieu raconté.
 27. « Il rapporto dello scrittore con lo spazio ambientale (il paesaggio) e con il tempo e la sua interpretazione (la storia), si viene così a proporre nelle pagine che seguono come utile premessa per le possibili iniziative che poi, nel concreto, possano permettere a Dessì di guidare il visitatore alla scoperta della Sardegna e dei suoi luoghi più segreti. Come accade nelle passeggiate letterarie proposte in varie parti d'Europa e d'Italia [...], anche qui una selezione delle opere maggiori del narratore sardo illustra gli alberi e i monumenti naturali, i boschi immaginati, dal più realistico al più poetico, [...] pagine di memoria e pagine di parole »

S'il est vrai, pour reprendre les mots de Giuseppe Dessì, que « chaque point de l'univers est aussi le centre de l'univers²⁸ », il conviendrait de (ré)interpréter cette production littéraire dans ses échos matériels et mémoriels, afin de structurer ainsi une action patrimoniale à vocation continuée et intégrative, tenant compte de sa valeur communautaire intrinsèque et de sa disponibilité effective envers des parcours nouveaux de collectivisation et de sensibilisation du lieu. Il serait question, par cela, de reconsidérer le rôle de la communauté résidente dans le processus de réactualisation qui vise à faire interagir la mémoire littéraire avec l'évidence sensible et matérielle du territoire et les nombreux récits de vie qui le régissent et qui en façonnent l'imaginaire actuel. Cette socialisation du discours littéraire écologique permettrait d'assurer une interaction (ou un dialogue) gage de conscientisation de l'habitat.

En particulier, notre attention était focalisée sur la possibilité de récupération sensible du roman *Paese d'ombra* (1972), et notamment sur le passage qu'on appellera dorénavant « La battuta di caccia à Monte Mei²⁹ », centré sur la cavalcade menée par le protagoniste Angelo Uras et l'ingénieur Ferraris dans la vallée d'Aletzi (près de Villacidro) afin d'établir la rentabilité charbonnière d'une coupure éventuelle de son bois. La forte orientation sociale du thème exposé – étroitement liée à l'exploitation minière du territoire à partir de la fin de 1800, elle-même encore gravée dans la mémoire collective –, sa référenciation géographique et toponymique précise, ainsi que le déroulement itinérant d'une narration vouée à la perception sensible et multidimensionnelle du lieu nous paraissaient des éléments propices pour réfléchir à un parcours de promotion dynamique et interactif, capable de faire dialoguer l'expérience sensible de la forêt, sa traversée imaginaire et ses usages socio-territoriaux spécifiques, d'hier et d'aujourd'hui.

D'ailleurs, une première ébauche du sentier avait été élaborée par Tradori lui-même, qui avait su reconnaître l'immense portée « suggestive³⁰ » de cette vallée d'oliviers sauvages, de chênes et de chênes-verts, des éléments végétaux ayant survécu à la tentative de déboisement racontée dans le roman, dont l'existence tangible (tantôt visuelle, tantôt olfactive et tactile) constitue à présent une possibilité de présentification³¹ efficace d'une mémoire aussi bien narrative que communautaire. D'autant plus si l'on considère l'intérêt géologique d'un sentier parsemé de rochers à la forme éloquente et de conformations argentifères diverses, qui gardent une trace – dans la réalité comme dans le roman – de l'attrait minier de la vallée et de son expansion manquée. Il était question, en somme, de combiner ces éléments divers dans un parcours de patrimonialisation en mesure d'offrir une expérience sensible de continuité entre texte et contexte, afin de provoquer ainsi une prise de conscience nuancée des

(Giuseppe Marci, « Geografie letterarie: da San Silvano a Norbio », dans Giuseppe Marci et Laura Pisano (dir.), *Giuseppe Dessì: i luoghi della memoria*, Cagliari, CUEC, 2002, p. 7).

28. Giuseppe Dessì, *I passeri*, Milan, Mondadori, 1965 [1955], p. XI.

29. La traduction littérale du titre serait : « La battue de chasse à Monte Mei ».

30. Cadoni et Tradori, *Itinerario turistico riferito all'opera di Giuseppe Dessì*, op. cit., p. 10.

31. On veut employer ce terme dans sa double acception paysagère et patrimoniale. Il nous permet d'une part d'entendre la littérature en tant que possibilité sensible de présentification et d'absolutisation de l'expérience des lieux ; il semble renvoyer de l'autre à des formes de patrimonialisation de la littérature axées sur la mise à disposition territoriale du texte, lors d'un effort de promotion dont le but est de faire dialoguer la création artistique avec le présent, entendu dans ses déclinaisons territoriales et socioculturelles.

relations – matérielles et imaginaires – entre histoire naturelle et histoire locale, mémoire narrative et mémoire arborée.

Or, ces hypothèses multiples ont trouvé concrétude grâce à un échange avec Maria Carmela Aru, jadis enseignante de littérature italienne dans le lycée de Villacidro³² et guide littéraire de la Fondation entre 2016 et 2021, où elle a été porteuse de l'initiative « *Passaggi alla scoperta dei luoghi di Giuseppe Dessì* », en collaboration avec Stefano Mais. Dans la lignée du travail de Vittoriano Tradoni, ce projet avait pour but de suggérer une découverte alternative de Villacidro et de ses alentours, à percevoir en marche et par le biais de l'écriture de Giuseppe Dessì. Deux balades urbaines existaient à l'époque : « *I luoghi dei romanzi e della vita di Giuseppe Dessì* », qui reparcourt la ville telle qu'elle est évoquée dans *Paese d'ombra* ; « *Paesaggi e architetture dell'acqua nella letteratura di Giuseppe Dessì* », qui retrace les évolutions techniques du territoire au début du xx^e siècle, telles que l'écrivain les raconte dans son œuvre.

Nous observons, dans les deux cas, un effort de patrimonialisation contextuelle³³, puisque la littérature est mise au service d'une valorisation territoriale à large échelle, trouvant dans l'invention narrative une possibilité de *réactivation située* de la mémoire liés aux usages et aux pratiques sociales du territoire. Ceci rejoint le principe patrimonial généralement mobilisé au sein du réseau Parchi Letterari et qui nous paraissait bien concrétisé par l'animation assurée par Maria Carmela lors de deux parcours proposés, qui entremêlaient des extraits de l'œuvre dessienne avec des anecdotes de sa vie personnelle ou de la communauté traversée. Les personnages décrits par l'auteur se confondaient ainsi avec ses souvenirs d'enfance, les histoires des gens rencontrés sur le chemin et la physionomie composite de ce village perché sur les montagnes, lors d'un *placetelling* fortement évocateur, qui semblait vouloir accorder une agentivité spécifique au regard partiel et à la perspective émotionnelle³⁴ des habitants du lieu narré.

Néanmoins, aucun parcours vert ou du moins extra-urbain ne semblait être intégré dans l'offre de promotion, et cela en dépit de la forte inclinaison environnementale de la proposition de Tradoni, de la forte présence des arbres dans l'écriture de Dessì et de la conformation même du territoire, particulièrement renommé pour la présence de bois, de cascades et de rivières et donc assez attractifs pour les amateurs de la marche et de la découverte en plein air. Cela était expliqué par Maria Carmela en raison d'un manque de personnel effectif au sein de la Fondation, ainsi que d'un ralentissement important de son action pendant l'émergence de la crise sanitaire liée au Covid-19, qui a limité les activités de promotion

32. Nous soulignons que plusieurs animations du texte avaient été proposées pendant les années d'enseignement dans le secondaire.

33. Voir Peris Persi, « Parchi della letteratura. Tra il dire e il fare... », *Geotema*, n° 20, 2003, p. 5.

34. Cela renvoie à la méthode d'enquête proposée dès les années 1970 dans la géographie humaniste, réévaluant la perception subjective et émotionnelle comme possibilité cognitive du réel. Il nous paraît important d'intégrer cette démarche analytique dans la conception d'action de patrimonialisation de la littérature, l'émotion de l'habitant et du touriste s'avérant fondamentale dans le processus de territorialisation de l'œuvre.

au contexte urbain et – à un niveau temporel et logistique – à la semaine des célébrations du Prix Littéraire Giuseppe Dessì³⁵.

Un projet de réactivation de certains des itinéraires de Tradori³⁶ avait été approuvé par le comité directeur, sans qu'un véritable chantier ait été effectivement lancé, en ce qui concerne l'étude de la littérarité des parcours et la vérification de leur viabilité effective dans le territoire d'accueil. Cela tenait spécialement au parcours dans la forêt de Monte Mei, inclus dans le projet, mais souvent difficile d'accès, en raison d'un manque de balisage et d'entraînement régulier du terrain, d'autant plus que l'âge de Maria Carmela et sa difficulté dans la marche en montagne rendaient de fait compliquée une expérience *in situ* de l'apparat de sensations et perceptions diverses reproduites textuellement par l'auteur. La curiosité de les éprouver *concrètement* a servi sûrement d'élan pour elle. Cette initiative a ainsi vu le jour, nous permettant de sortir du champ analytique de la critique textuelle et de transformer une hypothèse théorique en une possibilité de fréquentation littéraire de la forêt et des histoires diverses qui peuvent encore la façonner.

Du terrain à l'action patrimoniale : lire un territoire, traverser un espace narré

Lire le texte est sans doute une activité nécessaire dans le travail de territorialisation et de promotion de la littérature. Néanmoins, l'effort philologique ne peut faire l'économie d'une exploration des strates mémorielles et matérielles propres au contexte où l'action patrimoniale se déroule. Lire le texte est une activité corporelle et non moins dialogique. Telle devrait être ainsi l'approche de la lecture du territoire à narrativiser, impliquant à une autre échelle des corps et des matières (aussi bien fictives que concrètes) à comprendre et à écouter.

Le premier visage que nous avons pu donner à ce parcours a été celui de Marco Tradori, fils de Vittoriano Tradori et détenteur, après la mort de son père en 2018, du projet cartographique inédit de ce dernier. Nous signalons qu'une autre partie du matériel était conservée par Marisa Cadoni, garde forestière de Villacidro et ancienne collaboratrice du projet, dont l'aide nous fut essentielle pour une meilleure connaissance de la gestion des forêts et de leur dimension sociale et culturelle. Bien que ce matériel nous soit nécessaire pour mieux nous repérer dans l'imaginaire de Dessì, il nous paraissait néanmoins important d'accorder une attention spécifique à la dimension dialogique et conviviale de cette rencontre, afin de saisir par cela l'esprit à partir duquel de telles explorations littéraires avaient pu être menées. Qu'est-ce qu'on retient ? L'intérêt du projet de Vittoriano Tradori résidait, d'après Marco, dans la volonté de montrer un territoire autrement oublié par l'histoire nationale (exception faite de l'exploitation de ses ressources naturelles), riche de lieux et de narrations inconnus tantôt aux visiteurs externes, tantôt à la communauté locale. En ce sens, l'écriture de Dessì

35. Le prix littéraire Giuseppe Dessì est un concours littéraire national en langue italienne, consacré à la poésie et à la prose narrative (voir www.fondazione-dessi.it/premio-letterario-giuseppe-dessi).

36. Les deux parcours sont « La folle corsa di Zurito », dès la sortie du village jusqu'aux oliveraies de Balanoti et « Il percorso di Sante Follesa da Norbio a Bugerru (Su mori de is minadoris) e da Bugerru a Norbio », dans les forêts reliant Villacidro à l'exploitation minière de Buggerru. Ce parcours intéresse particulièrement notre réflexion, car il propose de reparcourir le chemin des mineurs dans les forêts de la région, celles-ci étant également touchées par le phénomène du déboisement.

offrait une possibilité de médiation efficace entre la dimension imaginaire et l'urgence de refondation historique du pays, puisqu'elle donnait la possibilité de comprendre dans une perspective de continuité (aussi bien matérielle que discursive) les nuances multiples de cet espace provincial tel qu'on peut le percevoir par nos propres sens. Cela appartient d'ailleurs à l'intention politique de ses récits, dont le but est de recentraliser – par la pratique textuelle du sensible – l'histoire et les sentiments d'un peuple socialement décentré. Ceci confère à sa production une dimension éthique précise, puisque la littérature permet de faire prendre conscience aux spectatrices et spectateurs de nombreuses tentatives d'usurpation voire de colonisation³⁷ des ressources (minières et forestières notamment) de la Sardaigne dans une urgence déclarée d'actualité.

Je pense que revenir en arrière dans l'histoire, comme je l'ai fait dans mon dernier livre, *Paese d'ombra*, pour trouver les raisons de la soif de justice d'un peuple, est la meilleure façon d'être actuel, et aussi la meilleure façon de faire de la politique, si vous voulez ; étant donné que mes conditions physiques ne me permettent pas une milice active, écrire est pour moi maintenant la façon de faire toutes les choses, et la seule façon de vivre pleinement³⁸.

Il nous semble aussi important d'évoquer la présence de plusieurs œuvres de Jean Giono dans les étagères de la bibliothèque de Tradori³⁹. D'après son fils, l'écrivain provençal aurait inspiré Tradori dans ses pérégrinations littéraires (pensons à l'expérience du Contadour notamment⁴⁰), animées par la volonté d'accorder une dimension aussi poétique que sensorielle à la découverte du territoire raconté. Ceci ne pouvait qu'attirer notre attention compte tenu de l'objet de notre recherche, d'autant que le travail sur ce terrain faisait suite à plusieurs échanges avec Jean-Louis Carribou⁴¹, créateur des randonnées gioniennes et auteur du guide historique du Centre Littéraire de Manosque, dont la méthode inspirait l'action que nous voulions mener dans la région. Focalisée sur la structuration de sentiers et de randonnées littéraires, sa démarche tient à trois moments essentiels : 1) l'orientation imaginaire dans l'univers de l'auteur (approche imaginaire), indispensable dans la prospection et dans la

37. La notion de colonialisme endogène s'avère comme étant particulièrement présente dans la production de Giuseppe Dessì et souvent reliée à la thématique des arbres et du déboisement.

38. « [...] penso che riandare indietro nella storia come ho fatto nel mio ultimo libro, *Paese d'ombra*, per trovare le ragioni della sete di giustizia di un popolo, sia il modo migliore di essere attuale, ed anche il modo migliore di fare della politica, se vuole; dal momento che le mie condizioni fisiche non mi permettono un'attiva milizia per me ora lo scrivere e il modo di fare tutte le cose, e il solo modo di vivere pienamente » (Giuseppe Dessì, entretien avec Claudio Toscani (1972), dans Nicola Turi, *Giuseppe Dessì: storia e genesi dell'opera*, Florence, Firenze University Press, 2014, p. 140).

39. Les œuvres présentes étaient *Le Chant du monde* (1934) et *L'Homme qui plantait des arbres* (1953).

40. L'expérience du Contadour (1936-1939) constitue une étape très particulière dans le parcours de Giono. L'exigence de création s'accompagne de la nécessité d'éprouver concrètement le territoire raconté, à partir d'une expérience communautaire de la montagne qu'on qualifierait aujourd'hui à la fois de résidence artistique collective et de promenade littéraire. Voir Maria Luisa Mura, « Giono, Manosque et le Luberon. Parcours cartographiques de patrimonialisation d'un territoire littéraire », *Cahier d'études romanes*, n° 46, « Création d'espaces et espaces de la création. Les formes de mémoire de lieux littéraires et artistiques. Italie, Espagne, Provence », dir. Yannick Gouchan, Andrea Bongiorno et Maria Luisa Mura, 2023, p. 125-156.

41. Ces appels ont eu lieu dans le printemps 2022, lors du terrain mené à Manosque dans le cadre du partenariat avec le Centre Littéraire Jean Giono.

compréhension narrative du lieu ; 2) le repérage géographique et territorial du texte (approche toponomastique) ou du moins – si les géographies s'avèrent faussées – une tentative de superposition efficace de ces deux mondes ; 3) l'expérience sensorielle des lieux repérée (approche esthétique), les endroits retenus pour l'exploration devant se prêter à une actualisation perceptuelle⁴² similaire aux sensations décrites ou éprouvées dans l'œuvre. Ceci s'aligne avec l'intention dynamique et interrelationnelle de notre propos (ces approches impliquent une immersion progressive et graduelle dans l'œuvre et dans le lieu à expérimenter, ainsi qu'un échange effectif avec ceux-ci) et nous avons donc jugé pertinent de le transposer dans l'univers socionarratif de Dessì.

La deuxième personne rencontrée sur notre chemin a été Cosimo Frigau, garde forestier à la retraite et connaisseur attentif de la flore et des sentiers de randonnées locaux. En effet, nous jugions indispensable de retrouver une figure capable de réunir les compétences techniques de la profession et une attitude curieuse envers la marche et la randonnée, en continuité avec le travail mené par Tradori. De même, Cosimo cultivait une passion sincère pour la toponomastique et la pratique de la langue sarde, une passion d'ailleurs partagée avec Maria Carmela, leur permettant de détecter les traces de pratiques et narrations anciennes dans les noms des lieux. Notre échange se déroula en marche. Cosimo insistait sur la nécessité de faire une expérience concrète de la forêt (et notamment de sa faune, de sa flore et de ses usagers actuels), et de vérifier en personne la viabilité du sentier. Nous étions également convaincues de l'importance de constater de nous-mêmes la matérialité et la sensorialité de la narration dessienne, afin d'examiner ainsi la convergence éventuelle entre lieux narrés et toponomastique réelle, praticabilité et littérarité du sentier. En dépit de sa condition physique, Maria Carmela décida de nous suivre dans l'aventure, nous avouant qu'elle ne voulait pas rater l'occasion d'éprouver elle-même la matérialité d'un paysage qu'elle avait jusque là seulement imaginé.

Les surprises du chemin s'avèrent multiples : rencontre avec un berger, qui nous fut un allié dans la reconstruction de plusieurs toponymes qui ne correspondaient pas vraiment aux mutations du territoire actuel ; passage de différentes bêtes (mouflons, brebis et sangliers notamment) ; présence de ruines (dépôts de bergers, vieilles cantines et aussi restes de mines jamais achevées) témoignant de la connexion étroite entre vie animale (y compris humaine) et usage social de la forêt, strates de matière organique et signes composites de mémoires inusitées. La marche nous permit également de rencontrer une énorme variété d'arbres et d'espèces végétales, certains appartenant à des zones de forêt vierge (tel était le cas de nombreux oliviers sauvages et chênes verts centenaires⁴³), d'autres gardant trace de

42. D'après Carribou, il serait important de vérifier que les lieux repérés provoquent des sensations en lien avec l'expérience vécue par l'auteur lui-même. Le terme « actualisation » voudrait justement souligner l'exigence de reproduire non tant le texte en tant que tel (et donc ses contenus spécifiques et les thèmes qu'il *met en scène*), mais plutôt le processus de création dont il résulte et qui *met en acte*, tenant compte des sensations et des émotions directement perçues par l'auteur. En ce sens, sa démarche semblerait répondre à un effort de présentification plurielle, dont le but est notamment celui de réinsérer le texte dans le territoire présent.

43. Le territoire de Villacidro présente de nombreux arbres monumentaux, qui constituent une partie considérable de son patrimoine naturel.

périodes de déboisement plus ou moins récentes, qui nous ramenaient – pour reprendre les mots de Dessì – à des époques anciennes et inexplorées, réifiées souvent dans le texte et encore tangibles à l'heure actuelle: « Il n'arrivait pas à comprendre comment on pouvait ne pas ressentir le charme de cette nature qui faisait penser à des ères géologiques disparues, et se préoccuper seulement du combustible pour la fonderie⁴⁴ ». Nous soulignons en ce sens la portée mémorielle, voire patrimoniale, de cette expérience arborée, la corporéité des arbres offrant, déjà à un niveau textuel, une possibilité d'interprétation de l'usage social du territoire, tel qu'il est matériellement imbriqué dans des strates de temps divers et dans des matières variées. Ce n'est pas anodin si l'on considère la fonction narratologique accordée par Dessì à l'élément arbre, qui permet, tout comme le roman, d'offrir une connaissance multidimensionnelle et polyvoque du territoire habité.

Des choses et des gestes qui reviennent, des situations qui se répètent, devraient revivre dans le livre comme un arbre vit dans la campagne : vivre et se révéler selon les différents points de vue d'où l'œil de l'écrivain et du lecteur le regardent, et dans les mille points de vue possibles et tacites. Avoir en soi ces mille possibilités comme des choses réelles⁴⁵.

Or, bien que la correspondance entre texte littéraire et contexte géographique de référence ne fût pas forcément recherchée (nous étions dans une démarche plus esthétique que mimétique), nous reconnaissons tout de même l'immense portée suggestive de ces espaces arborés, dont la présence tangible semblait toujours adhérer ou du moins répondre à la narration dessienne. Les sensations diverses qu'ils provoquaient étaient d'ailleurs souvent perçues dans un cadre très similaire à celui décrit dans le roman, ce qui invitait à un processus de mise en relation constante entre texte et contexte, ainsi qu'à la réappropriation subjective et matérielle du lieu raconté. C'est le cas notamment de la première apparition de la vallée d'Aletzi, dont la conformation circulaire correspond en effet au paysage que l'auteur décrit :

Au milieu se dressait une colline de forme conique recouverte d'une forêt de chênes à glands, de chênes verts, de lentisques. En regardant de plus près, on voyait que la colline s'étendait jusqu'à se rejoindre aux montagnes à l'arrière-plan, qui s'ouvrent en amphithéâtre dans une vaste cuvette⁴⁶.

Nous pensons également à la scène décrivant la première vision du Monte Volpe. Le profil de la montagne surgissait des feuilles et branches qui enveloppaient les personnages lors de leur

44. « Non riusciva a capire come si potesse non sentire il fascino di quella natura che faceva pensare a ere geologiche scomparse, e ci si preoccupasse soltanto del combustibile per la fonderia. » (Giuseppe Dessì, *Paese d'ombra*, Nuoro, Ilasso, 1999 [1972], p. 211 ; p. 249 dans la traduction française de Suzanne Charre et Christine Grillon : *Pays d'ombres*, Arles, Actes Sud, 1991).

45. « Cose e gesti che ritornano, situazioni che si ripetono, dovrebbero rivivere nel libro come un albero vive nella campagna: vivere e rivelarsi dai diversi punti di vista da cui l'occhio dello scrittore e del lettore lo guardano, e nei mille possibili e taciuti punti di vista. Avere in sé queste mille possibilità come cose reali » (Lettre de Giuseppe Dessì à Carlo Varese, 1947, dans *Dal romanzo inedito Michele Boschino, Lettere d'oggi. Rivista mensile di letteratura*, vol. III, n° 4, 1941, p. 32-33 ; Turi, *Giuseppe Dessì, op. cit.*, p. 51).

46. « In mezzo sorgeva un colle di forma conica ricoperto da un bosco di querce ghiandifere, elci, lentischi. Guardando meglio si vedeva che il colle si prolungava fino a ricongiungersi alle montagne retrostanti, che si aprono ad anfiteatro in un'ampia conca » (Dessì, *Paese d'ombra, op. cit.*, p. 211 ; traduction, p. 249).

traversée, et qui semblent offrir encore aujourd’hui une possibilité immersive de lecture expé-
rientielle de l’œuvre.

[...] Ils prirent la route qui, longeant le Monte Volpe, passe sous la cascade de Sa Spendula, en cette saison riche en eaux qui moussent parmi les cèdres, les lauriers-roses et les grands buissons de ronces. L’air était rempli du rugissement de la cascade et d’une poussière humide qui, même à distance, mouillait les feuilles des arbres et le visage des chasseurs⁴⁷.

L’on tient à signaler, dans ce cadre, la fonctionnalité poreuse de l’approche toponomastique. L’appellation de « Monte Volpe », employée dans le roman dessien, relève en effet d’un glissement du toponyme du sarde vers l’italien. La version en sarde (dont la signification reste la même⁴⁸) persistait dans la mémoire de Maria Carmela et de Cosimo et également dans l’usage actuel du berger, mettant ainsi en évidence la pluralité des processus de transformation et de réappropriation qu’implique toute narration de territoires et des lieux. Cet exercice de superposition dialogique et interactive – entre géographie réelle et géographie imaginée, mémoire collective et suggestions individuelles – nous menait à creuser en profondeur dans l’épaisseur narrative de la forêt. Cela vaut également pour le passage à Sa Spendula, point de départ du sentier, véritable monument naturel du village. Ses eaux acquièrent dans le texte de Dessì une précise fonction symbolique et cognitive, cette narration rejoignant à présent plusieurs histoires villageoises (liées à des moments de ressourcement, d’abreuvoir et de rafraîchissement notamment) et les préoccupations plus récentes dues au changement climatique et à une disponibilité de moins en moins assurée de l’eau. Ceci rejoint l’effort de présentification et de contextualisation conduit par Dessì, car l’expérience de ce lieu particulier nous permet, encore aujourd’hui, de relier création littéraire, données physiques et usages affectifs et communautaires du lieu.

[...] C’est ma petite patrie. Là-bas, je suis devenu un homme, là-bas, c’est mon peuple : des maisons et des tombes. Mais ce qui compte le plus, c’est que moi, même maintenant, si j’y vais, je me sens plus fort, plus intelligent, voire omniscient. Si je plonge ma main dans l’eau de la Spendula ou du Rio Manno, je sais de quoi cette eau est faite. Si je ramasse un caillou de Giarrana, j’ai de ce caillou une connaissance qui va jusqu’à la molécule, jusqu’à l’atome. C’est là que j’ai lu pour la première fois Leibniz et Spinoza. Là, je me suis senti au centre de l’univers, comme un astronaute⁴⁹.

47. « [...] e presero la strada che, costeggiando Monte Volpe, passa sotto la cascata de Sa Spendula, in quella stagione ricca di acque che spumeggiano tra le celidonie, gli oleandri e i grandi cespugli di rovo. L’aria era piena del rombo della cascata e di un pulviscolo umido che, anche a distanza, bagnava le foglie degli alberi e la faccia dei cacciatori» (*ibid.*, p. 210 et p. 249).

48. Le mot *volpe* (renard) apparaît comme étant la traduction directe du sarde (*mont’e margiani*, la montagne du renard). Les deux renverraient peut-être au passage fréquent de renards dans ce lieu.

49. « [...] quella è la mia piccola patria. Là sono diventato uomo, là è la mia gente: case e tombe. Ma ciò che conta di più è che io, anche ora, se vado là, mi sento più forte, più intelligente, anzi onnisciente. Se immergo la mano nell’acqua della Spendula, o del Rio Manno, so di che cosa è fatta quell’acqua. Se raccolgo un sasso di Giarrana, ho di quel sasso una conoscenza che arriva fino alla molecola, all’atomo. È là che ho letto per la prima volta Leibniz e Spinoza. Là mi sono sentito al centro dell’universo, come un astronaute » (Giuseppe

Praxis éco-logique du texte et expériences écosystémiques de communauté

Un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes. [...] Il n'y a pas de différence entre ce dont un livre parle et la manière dont il est fait. [...] En tant qu'agencement, il est seulement lui-même en connexion avec d'autres agencements, par rapport à d'autres corps sans organes. On ne demandera jamais ce que veut dire un livre, signifié ou signifiant, on ne cherchera rien à comprendre dans un livre, on se demandera avec quoi il fonctionne, en connexion de quoi il fait ou non passer des intensités, dans quelles multiplicités il introduit et métamorphose la sienne, avec quels corps sans organes il fait lui-même converger le sien. Un livre n'existe que par le dehors et au-dehors [...] ⁵⁰.

C'est à partir de ces données multiples que nous avons choisi de concevoir une proposition de randonnée littéraire écocentrée ⁵¹. Ce terme veut souligner justement la volonté d'interpréter la création littéraire dessienne dans les interconnexions diverses (aussi bien matérielles que sociales) qui mêlent le texte à d'autres expériences locales, qu'il s'agisse de pratiques ou de mémoires situées. Cela rejoint l'intention éthique de l'écocritique matérielle défendue par Lovino et semble pouvoir se traduire, sur le plan patrimonial, dans une action qui vise à valoriser l'environnement narratif – et l'environnement tel qu'il est narrativisé – à partir de la prise en compte de l'habitat en tant qu'objet hybride. Il jaillit en effet de la rencontre continûment exprimée dans le texte et au-delà, entre perceptions sensibles, récits de vie et habitus sociaux du territoire traversé. Ce sont d'ailleurs des principes conformes au modèle opérationnel des parcs, dont l'intention est notamment de favoriser une promotion écocentrée des lieux de la littérature, en dialogue constant avec d'autres mémoires territoriales et d'autres processus d'appropriation et de valorisation patrimoniale.

Or, il nous paraissait opportun – à la vue du matériel collecté et de l'inclinaison végétale du roman – de proposer une expérience axée sur la thématique de l'arbre, cet élément nous permettant de traverser les hybridations entre la conformation géographique du territoire, son histoire sociale et les narrations qui en découlent, en continuité avec l'effort récréatif exprimé par Dessì. Dans ce cadre, le choix d'une expérience errante nous semblait judicieux, compte tenu de la configuration mobile de l'anecdote textuelle choisie pour la structuration du sentier, mais aussi de la dimension compréhensive propre à l'acte de marcher, qui présuppose en effet par lui-même un arpentage – tant subjectif que processuel – du lieu. Il était question, en somme, de concevoir une action patrimoniale capable de faire converger dans une logique de continuité matérielle *l'intentio operis* et *l'intentio lectoris* ⁵², celles-ci pouvant être orientées vers un parcours de réappropriation sensorielle et stratifiée

Dessì, *Scoperta della Sardegna*, dans *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna*, éd. Anna Dolfi, Cagliari, Edizioni della Torre, 2006, p. 31-32).

50. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 9-10.

51. Cette hypothèse est approfondie par Luca Di Gregorio, en ce qui concerne justement la reconfiguration de l'exposition de la littérature promue par les Parcs Littéraires italiens. Ce type de patrimonialisation renverrait, d'après lui, à la possibilité éthique de protéger l'environnement tout en prenant en compte l'habitat et les manifestations visibles de l'activité humaine (« Quand exposer, c'est paysager », art. cit.)

52. Voir Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985 [1979].

du territoire, à partir d'un processus de patrimonialisation axé sur la réification des mécanismes perspectifs mis en texte dans le roman et toujours essentiels pour offrir une expérience dynamique et stratifiée du lieu. Autrement dit : si l'on admet la portée perceptive et cognitive de l'écriture dessienne – l'expérience sensible étant donnée comme base créative et compréhensive du local –, il est important de travailler à une possibilité de présentification expérientielle du texte, dont le but serait justement d'inviter le public à participer activement – avec son histoire et par ses propres sens – aux mécanismes de construction littéraire du territoire, tout en prenant conscience des enjeux thématiques et perceptifs de création de l'œuvre. Cela renvoie à la fonction récréative du travail de promotion littéraire qui consiste à reconsidérer la patrimonialisation du texte à travers un processus dynamique et morcelé de création territoriale permettant de construire une connaissance stratifiée du local.

Conformément aux enseignements de Tradori et de Carribou, nous avons ainsi décidé de monter une randonnée littéraire à la découverte de la vallée de Monte Mei, dont l'effort de géoréférenciation et de suggestion imaginaire voulait se combiner aux narrations diverses de l'histoire du lieu traversé (avec une attention spécifique au déboisement et à l'exploitation minière notamment), de l'histoire des arbres et de la perception sensible et émotionnelle des pèlerins. L'animation étant assurée par Cosimo, Maria Carmela et nous-même, nous avons en effet décidé d'orienter la visite selon la modalité de l'échange : cette configuration nous permettait d'entremêler l'impression de visiteurs (soient-ils des locaux ou des touristes) et nos narrations, lors d'un dialogue continu entre création littéraire, mémoire collective et déclinaisons matérielles de la forêt à traverser. La première édition de la randonnée « La battuta di caccia a Monte Mei » a eu lieu le 25 septembre 2021, à l'occasion de la 36^e édition du Prix Littéraire Giuseppe Dessì et dans le cadre de la convention de partenariat établie entre l'Université Aix-Marseille et la Fondation⁵³. Huit étapes étaient prévues au départ de la cascade de Sa Spendula, à la sortie de Villacidro, pour une durée totale de quatre heures environ et un dénivelé de 300 mètres. Le sentier se terminait dans la vallée d'Aletzi, dans le territoire de Gonnosfanadiga, avec un pique-nique collectif ombragé.

Or, il y a quelques éléments que nous voudrions fixer, afin de montrer les points forts de l'approche employée et les difficultés que nous avons pu rencontrer. D'abord, nous tenons à souligner la forte affluence de locaux dans l'expérience (avec une forte prédominance des retraités, proches de la génération de Cosimo Frigau et de Maria Carmela Aru). L'accompagnement exceptionnel dans un sentier non balisé, ainsi que la possibilité de le découvrir par le biais de la littérature ont sûrement constitué un attrait important, compte tenu de la nouveauté de l'offre (il s'agissait du premier sentier extra-urbain proposé par la Fondation) et du thème mis à l'honneur, toujours bien reçu par une communauté ayant fait du bois non seulement une matière de subsistance, mais également un instrument de revendication face aux nombreuses ingérences étrangères. D'où notre volonté de le resémantiser en tant que motif de (re)construction d'une mémoire partagée.

53. Nous renvoyons à la communication de l'événement par la Fondation, en 2021 (www.fondazione-dessi.it) et à celle promue par le réseau Parchi Letterari pour l'édition 2022 (www.parchiletterari.com).

Détails techniques:

- 12km A/R
- Point de départ: place de la cascade Sa Spendula

Étapes:

1. Sa Spendula
2. Sa bia de Craccuris – Monte Margiani
3. Sa mitza 'e figu de ia – mémoire des arbres
4. Sa bia de sa Sedda Manna - pause
5. Sa Tanca d'Abetzi – mémoire du déboisement
6. Monte Mei – Vallée d'Aratzu et Acqua su Ferru
7. Cappella di Aletzi – mine inachevée
8. Gallérie

FIG. 1. Fiche technique de la randonnée

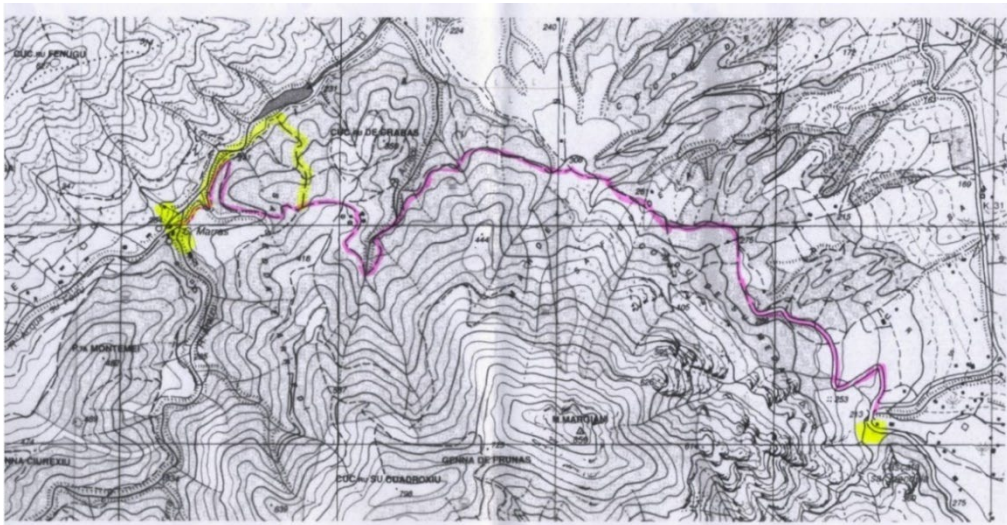


FIG. 2. Tracé du sentier. Élaboration de Cosimo Frigau

En effet, les lectures arborées proposées (tantôt tirées de l'œuvre dessienne, tantôt de la connaissance botanique de Cosimo Frigau) ont alimenté un échange dense, caractérisé par une volonté commune : mettre ses propres connaissances en la matière au profit d'un exercice de compréhension circulaire du phénomène tel qu'il a été produit localement. Ainsi, des gardes forestiers ont profité de l'occasion pour nous exposer l'histoire du déboisement et les diverses modalités de coupage, tout en nous montrant au fil du parcours les traces de ce phénomène et de nombreuses manœuvres de greffage, démontrant l'adhérence précise du texte à l'histoire de la forêt. De même, de telles histoires ont souvent été accompagnées par des souvenirs de l'époque minière. Des nièces et des neveux de mineurs étaient présents, ainsi qu'un géologue jadis embauché dans l'exploitation de Buggerru, et dont la présence nous fut très précieuse pour distinguer les types de rochers présents au long du parcours et leur exploitation passée, tout en nous montrant ainsi la précision historique du roman *Paese d'ombra* et son usage en tant qu'instrument d'enquête territoriale et occasion de réflexion partagée.



FIG. 3. Troisième halte : Sa mitza 'e figu de ia, sur la mémoire des arbres.
Photo prise le 25 septembre 2021.

Nous voulons examiner, dans ce cadre, une scène qui relève d'une des dernières étapes du sentier et que nous considérons comme très révélatrice pour montrer l'importance de la pratique du terrain et au sens plus large de la recherche-action en littérature. Nous étions à la septième halte, à proximité d'une conformation rocheuse connue sous le nom de Cappella d'Aletzi qui est signalée dans le roman comme indicateur d'un « échantillon de mine⁵⁴ », sans qu'il y ait aucune connexion apparente. La présence du géologue nous a permis – un marteau et un livre à la main – de lier cette assertion aux traces argentifères du rocher, ceci témoignant de la présence d'une quantité d'argent importante, mais pas assez conséquente pour justifier la création d'une véritable exploitation. Cela expliquerait également la présence, un peu plus loin, d'une ébauche de galerie (un véritable « échantillon de mine ») qui avait dû être creusée avant même l'écriture du roman et jamais continuée, en raison de la quantité modeste de minerais à exploiter. Ceci semble donner corps et matière précise aux interconnexions complexes entre l'histoire narrée et le territoire traversé, et nous permet de réévaluer la littérature (ainsi réactivée) en tant que possibilité de lecture dense de l'histoire du lieu.

Dans ce cadre, il nous paraît également important de citer la pause pique-nique. Espace d'échange et de partage, ce moment nous a donné l'occasion de découvrir le territoire par le biais de ses traditions gastronomiques, grâce aux nombreux mets apportés par les participants afin que nous puissions savourer le pays. Ainsi, le sous-bois sert de cadre de « dégustation narrative » de fougasses, de figes séchées maison, d'olives, chaque élément étant introduit par l'énonciation d'une recette ou bien d'une histoire personnelle, également utiles pour construire une image polyvoque et stratifiée de la mémoire du pays. Sans être forcément mise à l'honneur, la narration littéraire constituait le prétexte pour habiter autrement l'espace qui nous accueillait.

54. « Ceci est une carrière de pierres, – expliqua l'ingénieur – ceci est un four à chaux et ceci un échantillon », (Dessi, *Paese d'ombre*, op. cit., p. 213 ; traduction, p. 252).



FIG. 4. Sixième halte, vue sur la vallée d'Aletzi, comme « un amphithéâtre dans une large cuvette ». Photo prise le 24 septembre 2022.

Tel était le cas pour l'histoire des arbres et du déboisement. Les extraits textuels proposés, matérialisés par le cadre forestier qui nous environnait, ont constitué l'occasion d'échanger autour d'une thématique ancienne mais toujours d'actualité, à partir de la réactivation expérientielle d'une littérature mettant au centre la nécessité d'interpréter le territoire par nos propres sens, dans une logique de continuité entre texte et contexte. Cela répond bien à l'idée de patrimonialisation éco-logique au cœur de cette réflexion, cette modalité de réappropriation perceptive du texte constituant une possibilité efficace de conscientisation d'un environnement entendu en même temps comme source de création, ressource territoriale et modalité d'habitat. Nous pensons particulièrement à la troisième halte, focalisée justement sur la perception sensible et mémorielle des oliviers sauvages et des chênes verts centenaires. L'invitation à saisir ces citations littéraires au sein du même cadre sensoriel où elles avaient été produites et acquièrent à présent une véritable texture factuelle semblait favoriser une connaissance matérielle du territoire narré, à partir de la superposition efficace entre création littéraire, expérience sensible et présentification située de données historiques et environnementales qui en sont indissociables. Ceci rejoint une fois de plus l'urgence de conscientisation matérielle propre à l'écriture de Dessì, d'après qui l'histoire de l'île ne pourrait s'appréhender qu'à partir de l'admission et de l'expérience de cette mémoire de continuité.

La mémoire de ce temps incommensurable (dont les dimensions nous échappent comme nous échappent les dimensions spatiales de l'univers), la mémoire de la continuité, je veux dire, nous la retrouvons intacte dans chaque fragment de cette terre très ancienne, mais encore mieux, nous la reconnaissons dans n'importe quelle famille de bergers de l'Ogliastra, de paysans du Goceano ou de la

Marmilla. [...] un espace de temps qui peut être de millénaires, mais qui peut-être n'est que le sommeil d'une nuit⁵⁵.

Conclusion

Loin d'avoir dressé un cadre exhaustif, il nous paraît important ici d'établir des points de conclusion, en ce qui concerne notamment la viabilité patrimoniale de la méthode employée et les enjeux éco-logiques et communautaires de l'expérience promotionnelle qui en a résulté. Nous étions parties de la volonté de sonder la pratique de la recherche-action dans le domaine de la patrimonialisation de la littérature et du tourisme littéraire. Nous voulions interroger les enjeux territoriaux et patrimoniaux de l'écriture de l'élément naturel, tel qu'il a été artialisé⁵⁶ par Giuseppe Dessi et peut être réactivé aujourd'hui lors d'un parcours promotionnel à vocation écocentree. En particulier, il nous intéressait de vérifier la praticabilité du chemin en tant que dispositif patrimonial pluriel, son dynamisme nous ayant semblé propice pour favoriser une réception consciente et participative, de la part du public présent, de la relation œuvre-lieu et des interconnexions matérielles diverses qu'elle implique et peut impliquer.

Ces interrogations ont trouvé en effet une réponse concrète lors de la mise en place et de l'animation de la randonnée littéraire « La battuta di caccia a Monte Mei ». Le choix de procéder à une recherche menée aussi bien en archives que sur le terrain s'est avéré fructueux, en ce qui concerne en même temps le respect philologique de l'œuvre et l'exercice de lecture territoriale que toute action patrimoniale devrait prendre en compte. D'autant plus si l'on considère les échanges multiples qui en ont découlé, démontrant l'importance de l'implication directe de la communauté locale dans la narrativisation de la forêt et dans la réactualisation de la mémoire de l'œuvre. En ce sens, la forte dimension sensorielle de l'animation proposée nous a permis d'établir un contact effectif entre la matérialité de l'œuvre et l'urgence de mémoire qu'elle voudrait véhiculer, lors d'un parcours de collectivisation du texte ayant favorisé – au fil du chemin – un processus de réappropriation dynamique d'une narration à entendre comme occasion d'échanges et instrument d'enquête, au profit d'une appréhension de la forêt en tant que ressource narrative de communauté. S'il est vrai, pour reprendre le discours de Iovino, qu'il conviendrait d'interroger non seulement la matière du texte, mais également la capacité du texte à produire matière⁵⁷, cette matérialisation de la littérature dessienne nous paraît utile pour une sensibilisation éco-logique de l'espace raconté, réceptive et respectueuse de la communauté résidente et de l'intention éthique de l'œuvre.

55. « La memoria di questo incommensurabile tempo (le cui dimensioni ci sfuggono come ci sfuggono le dimensioni spaziali dell'universo), la memoria della continuità voglio dire, la ritroviamo intatta in ogni frammento di questa terra antichissima, ma meglio ancora la riconosciamo in qualunque famiglia di pastori dell'Ogliastra, di contadini del Goceano o della Marmilla. [...] uno spazio di tempo che può essere di millenni, ma che forse è soltanto il sonno di una notte » (Dessi, *Scoperta della Sardegna*, op. cit., p. 29).

56. Voir Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 2017 [1997].

57. Iovino, *Ecocriticism and Italy*, op. cit., p. 5.

Bibliographie

- BERTHELOT Libéra, *Vers un après-tourisme ? La figure de l'itinérance récréative pour repenser le tourisme de montagne. Études des pratiques et de l'expérience de l'Association Grande Traversée des Alpes*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2012. theses.hal.science/tel-00759224
- BONNIOT Aurore, *Imaginaire des lieux et attractivité des territoires : Une entrée par le tourisme littéraire. Maisons d'écrivain, routes et sentiers littéraires*, Thèse de doctorat, Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II, 2016. theses.hal.science/tel-01517269v1
- CADONI Marisa, TRADORI Vittoriano et TRADORI Marco, *Itinerario turistico riferito all'opera di Giuseppe Dessì*, Villacidro, Archives de la Fondation Giuseppe Dessì, 1999.
- CAPECCHI Giovanni, *Sulle orme dei poeti. Letteratura, turismo e promozione culturale*, Bologna, Patron, 2019-2021.
- CARERI Francesco, *Walkscapes: camminare come pratica esteica*, Turin, Einaudi, 2006.
- CARRIBOU Jean-Louis, *10 balades littéraires à la rencontre de Jean Giono*, Manosque, Le Bec en l'air, 2004.
- *15 balades littéraires à la rencontre de Jean Giono*, t. 2, *Montagne de Lure*, Marseille, Le Bec en l'air, 2012.
- DAI PRA' Elena et PERIS Persi, *L'aiuola che ci fa... Una geografia per i parchi letterari*, Urbino, Istituto Interfacoltà di Geografia, 2001.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1989 [1980].
- DESSÌ Giuseppe, *I passerì*, Milan, Mondadori, 1965 [1955].
- *Paese d'ombra*, Nuoro, Ilisso, 1999 [1972].
- *Pays d'ombres*, trad. Suzanne Charre et Christine Grillon, Arles, Actes Sud, 1991.
- DOLFI Anna (dir.), *Giuseppe Dessì. Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna*, Cagliari, Edizioni della Torre, 2006.
- DI GREGORIO Luca, *Le Sublime Enclos. Le récit de la nature américaine au défi des parcs nationaux*, Macerata, Quodlibet, 2018.
- « Quand exposer, c'est paysager. L'«effet parc littéraire» à travers l'exemple de Gabriele D'Annunzio », *Culture & Musées*, n° 38, 2021. doi.org/10.4000/culturemusees.7078
- ECO Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985 [1979].
- FIORENTINO Francesco et PAOLUCCI Gianluca, *Letteratura e cartografia*, Milan, Mimesis, 2017.
- GEERTZ Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1977 [1973].
- GONZALES Mary Ann, « Literary Communities », dans Rita Baleiro, Giovanni Capecchi et Jordi Arcors-Pumarola (dir.), *E-Dictionary of Literary Tourism*, Pérouse, University for Foreigners of Perugia, 2023. Disponible sur www.unistrapg.it
- GOUCHAN Yannick, BONGIORNO Andrea et MURA Maria Luisa (dir.), *Création des espaces et espaces de la création. Les formes de mémoire des lieux littéraires et artistiques. Italie, Espagne et Provence*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2023. doi.org/10.4000/etudesromanes.15785
- IOVINO Serenella, *Ecocriticism and Italy. Ecology, Resistance, and Liberation*, New York, Bloomsbury, 2016.
- *Paesaggio civile. Storie di ambiente, cultura e resistenza*, Milan, Il Saggiatore, 2022.
- IOVINO Serenella et OPPERMAN Serpil, *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2014.
- JAKOB Michael, *Paesaggio e letteratura*, Florence, Olschki, 2016.
- LÉVY Bertrand et GILLET Alexandre (dir.), *Marche et paysage. Les Chemins de la géopoétique*, Genève, Éditions Metropolis, 2007.
- MANCINI Simona et VITALI Laura (dir.), « Letteratura e geografia: Parchi Letterari®, spazi geografici e suggestioni poetiche nel '900 italiano », *Quaderni del '900*, n° 9, 2009.
- MARCI Giuseppe et PISANO Laura (dir.), *Giuseppe Dessì: i luoghi della memoria*, Cagliari, CUEC, 2002.
- MONTANDON Alain, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000.
- MURA Maria Luisa, « Le Parc Littéraire Giuseppe Dessì (Villacidro, Sardaigne). Parcours et activités d'un monde de paroles », *L'Explorateur. Carnet de visites*, www.litteraturesmodesdemploi.org, 24 novembre 2022.

- « Animation of Literature in Public Space: the Literary Guide (France & Italy) », dans Rita Baleiro, Giovanni Capecchi et Jordi Arcors-Pumarola (dir.), *E-Dictionary of Literary Tourism*, Pérouse, University for Foreigners of Perugia, 2023. Disponible sur www.unistrapg.it
- « Giono, Manosque et le Luberon. Parcours cartographiques de patrimonialisation d'un territoire littéraire », *Cahier d'études romanes*, n° 46, « Création d'espaces et espaces de la création. Les formes de mémoire de lieux littéraires et artistiques. Italie, Espagne, Provence », dir. Yannick Gouchan, Andrea Bongiorno et Maria Luisa Mura, 2023, p. 125-156.
- PAOLUCCI Gianluca, « Il dibattito intorno alla cartografia letteraria », dans Francesco Fiorentino et Gianluca Paolucci (dir.), *Letteratura e cartografia*, Milan, Mimesis, 2017, p. 115-132.
- PAQUOT Henri « L'écologie comme méthode », *Topophile*, topophile.net, 14 octobre 2021.
- PERSI Peris (dir.), « Parchi Letterari e professionalità geografica: il territorio tra trasfigurazione artistica e trasposizione utilitaristica », *Geotema*, n° 20, 2003.
- PISANO Laura (dir.), *Memoria, paesaggio, cultura. Itinerari italiani ed europei*, Milan, Franco Angeli, 2002.
- ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 2017 [1997].
- SCIBIORSKA Marcela, LABBÉ Mathilde et MARTENS David (dir.), « Patrimonialisations de la littérature », *Culture & Musées*, n° 38, 2021. doi.org/10.4000/culturemusees.6543
- TRINCHERO Cristina, « Les randonnées littéraires dans les Alpes : des chemins nouveaux pour un tourisme alternatif à la découverte des mondes de la montagne », dans Jordi Arcos-Pumarola et Rita Baleiro (dir.), *Literary Tourism at holiday and escape destinations*, Pérouse, Perugia Stranieri University Press, 2024, p. 25-34.
- TUAN Yi-Fu, « Literature, experience and environmental knowing », dans Gary T. Moore et Reginald G. Colledge (dir.), *Environmental Knowing. Theories, Research and Methods*, Stroudsburg, Dowden, Hutchinson and Ross, 1976, p. 260-272.
- *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977.
- « Literature and geography: implications for geographical research », dans David Ley et Marwyn S. Samuels (dir.), *Humanistic Geography: Problems and Prospects*, Londres, Croom Helm, 1978, p. 194-207.
- TURI Nicola, *Giuseppe Dessì: storia e genesi dell'opera*, Florence, Firenze University Press, 2014.
- WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique : réel, espaces*, Paris, Minuit, 2007.

Bibliographie indicative

Sans aucune ambition d'exhaustivité, cette bibliographie indicative rassemble des références mobilisées par les différentes contributions de ce dossier thématique autour de la littérisation des patrimoines, de façon à rendre compte des perspectives communes qui s'en dégagent.

Création

- AUDET René, BISENIUS-PENIN Carole et GERVAIS Bertrand (dir.), « Les Arts littéraires : transmédialité et dispositifs convergents », *Recherches & Travaux*, n° 100, 2022.
- DESPRET Vinciane, *Les Morts à l'œuvre*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2023.
- FABRE Daniel, « Marcel Proust en mal de mère. Une fiction du créateur », *Gradhiva*, n° 20, 2014, p. 48-83.
- HIRAMITSU Ayano, *Les Chambres de la création dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2019.
- MICHEL Martin, ZAMPIERI Chiara et MARTENS David, « Une arche de vanité ou le miroir ironique de la mélancolie. Éric Chevillard, un écrivain au Museum d'histoire naturelle », *Études littéraires*, vol. 53, n° 2, 2024, p. 207-227. Disponible sur etudes-litteraires.ulaval.ca
- NACHTERGAEL Magali, « Fictions d'œuvres », *CONTEXTES*, n° 29, 2020. doi.org/10.4000/contextes.9872
- ZAMPIERI Chiara et MARTENS David, « Un noctambulisme de commande. De la carte blanche au marketing éditorial : la collection "Ma Nuit au musée" (Stock) », *Communication & langages*, n° 221, 2024, p. 3-24.
- « Victor Hugo : de figure patrimoniale à source de création contemporaine. Les commandes littéraires à la MVH en collaboration avec la MEL », *Histoires littéraires*, n° 98, 2024, p. 97-119.
- « Muséo-littératures. Les musées et la commande aux écrivains », *La Lettre de l'OCIM*, n° 207, 2023, p. 18-29.

Lire, interpréter, actualiser

- BOTREL Jean-François, « Ephemera & matrices littéraires ou artistiques : les opérations de dérivation trans-médiatique », dans Olivier Belin & Florence Ferran (dir.), *Fabula / Les colloques*, « Les éphémères, un patrimoine à construire », dir. Olivier Belin et Florence Ferran, 2015. doi.org/10.58282/colloques.2942
- BOUJU Emmanuel et GEFEN Alexandre (dir.), *L'Émotion, puissance de la littérature*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2013.
- CERTEAU Michel de, *La Culture au pluriel*, Paris, Seuil, 1974.
- CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- COSTE Florent, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions Théoriques, coll. « Forbidden beach », 2017.
- ECO Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985 [1979].
- *Les Limites de l'interprétation*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, 1992 [1990].
- HOOPER-GREENHILL Eilean, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londres, Routledge, 2000.
- MAINGUENEAU Dominique, « Les deux cultures des études littéraires », *A contrario*, vol. 4, n° 2, 2006, p. 8-18.
- MASSOL Jean-François, PLISSONNEAU Gersende et BLOCH Béatrice, « Contextualiser et actualiser les œuvres littéraires au collège et au lycée », *Recherches & Travaux*, n° 91, 2017. doi.org/10.4000/recherchestravaux.922
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris Gallimard, 1967 [1945].
- MOUTON-REZZOUK Aurélie et VOISIN Bérengère (dir.), « Les émotions littéraires à l'œuvre. Lieux, formes et expériences partagées d'aujourd'hui », *Itinéraires*, n° 2022-1, 2022. doi.org/10.4000/itineraires.11799

Circulations économiques, publicité et capitalisation

- BARTHOLEYNS Gil et CHARPY Manuel, *L'Étrange et folle aventure du grille-pain, de la machine à coudre et des gens qui s'en servent*, Paris, Premier Parallèle, coll. « Carnets », 2021.
- BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970.
- *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
- BENJAMIN Walter, *Le Capitalisme comme religion*, trad. Frédéric Joly, Paris, Payot, 2019 [1985].
- BERRANGER Marie-Paule et GUELLEC Laurence (dir.), *Les Poètes et la publicité*. Actes des journées d'études des 15 et 16 janvier 2016, Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2017. Disponible sur littepub.net
- BERTHELOT-GUIET Karine, MARTIDE MONTETY Caroline et PATRIN-LECLÈRE Valérie, « Entre dépublicitarisation et hyperpublicitarisation, une théorie des métamorphoses du publicitaire », *Semen*, n° 36, « Les nouveaux discours publicitaires », dir. Marc Bonhomme, 2013. doi.org/10.4000/semen.9645
- BOLTANSKI Luc et ESQUERRE Arnaud, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2017.
- BOUCHARENC Myriam, *L'Écrivain et la publicité. Histoire d'une tentation*, Ceyzérieu, Champvallon, coll. « Époques », 2022.
- BOUCHARENC Myriam, GUELLEC Laurence et MARTENS David (dir.), « Les Circulations publicitaires de la littérature, Table d'orientation », *Interférences littéraires*, n° 18, « Circulations publicitaires », 2016, p. 5-12. Disponible sur interferenceslitteraires.be
- BRUN Marion, « Les écrivaines qui font recettes : discours critique par le livre pratique », *Nottingham French Studies*, vol. 62, n° 1, 2023, p. 102-116.
- « Parfums d'écrivains : médiation olfactive de la littérature ou illusion marketing ? », *Communication & langages*, n° 214, 2022, p. 9-24. doi.org/10.3917/comla1.214.0009.
- CARAION Marta, *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu, Champvallon, coll. « Détours », 2020.
- CERQUETTI Mara, « Strategie di branding del cultural heritage nella prospettiva esperienziale », *Sinergie*, n° 82, 2010.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DIAZ Brigitte (dir.), *L'Auteur et ses stratégies publicitaires au XIX^e siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2019.
- GILLE Vincent, *Les Hugobjets*, Paris, Maison de Victor Hugo / Paris Musées, 2011.
- LIPOVETSKI Gilles et SERROY Jean, *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, coll. « Hors-série Connaissance », 2013.
- SCIBORSKA Marcela, « L'auteur comme produit d'appel : les figures d'écrivains dans les Albums de la Pléiade », *Nottingham French Studies*, vol. 58, n° 3, « L'image de l'écrivain dans les collections de monographies illustrées », dir. David Martens et Galia Yanoshevsky, 2019.
- THÉRENTY Marie-Ève et WRONA Adeline (dir.), *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2019. doi.org/10.17184/eac.9782813002785
- *L'Écrivain comme marque*, Paris, Sorbonne Université Presses, coll. « Lettres Françaises », 2020.

Médiation, communication, éditorialisation

- ABOUDRAR Bruno Nassim et MAIRESSE François, *La Médiation culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2022.
- BESSIÈRE Jérôme et PAYEN Emmanuèle (dir.), *Exposer la littérature*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2015.
- CURTIL Sophie, « L'Art en jeu, un parcours original d'éducation artistique. Des livres : un tête-à-tête avec des œuvres », *La Revue des livres pour enfants*, mars-juin 1993.
- GLINOER Anthony, « Les modèles de la communication dans les études littéraires », *Communication & langages*, n° 212, 2022.
- JEANNERET Yves et SOUCHIER Emmanuel (dir.), « La "valeur" de la médiation littéraire », *Communication & langages*, n° 150, 2006.

- HAMAIDE Éléonore, « Les imagiers photographiques : miroir du monde ou monde à part ? », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 15, n° 1, « 1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant », dir. Laurence Le Guen, Virginie Meyer et Hélène Valotteau, 2024, p. 1-26. doi.org/10.7202/1113719ar
- KAENEL Philippe, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880*, Genève, Droz, 2005.
- KENNEDY David et MEEK Richard, *Ekphrastic Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*, Manchester, Manchester University Press, 2019.
- LE GREMLIN, « Sociocritique, médiations et interdisciplinarité », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45/46, 2009, p. 177-194. Disponible sur ressources-socius.info
- LE GUEN Laurence, *Cent cinquante ans de photolittérature pour enfants*, Nantes, MeMo, 2022.
- LEPALUDIER Laurent, *L'Objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004.
- MARTENS David, « "Ouvrir une boîte comme on ouvre la bouche". L'écrivain-commissaire dans les cartes blanches de l'IMEC », *Littérature*, n° 203, 2021, p. 118-136.
- « Un écrivain dans les couloirs du Louvre », *Recherches & Travaux*, n° 100, 2022.
- MONTIER Jean-Pierre, *De la photolittérature, Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015.
- NICOLI Miriam, VALLOTTON François et RIVALAN GUÉGO Christine (dir.), *Espaces, formes et métissages de la collection éditoriale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021.
- QUIN Marie-Charlotte, « Poétique du paysage dans les livres illustrés de Colette, du grand large à la faune sous-marine », dans Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Alberto Roncaccia (dir.), *Traduire, illustrer, réécrire, mettre en scène*, Florence, Franco Cesati Editore, 2023, p. 59-76.
- « Naissance d'une femme d'affaires. Colette et ses éditeurs (1900-1939) », dans Guy Ducrey (dir.), *Colette, réinventer le métier d'écrire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes », 2023, p. 157-179.
- *Colette illustrée (1900-1954). Trajectoires éditoriales d'une œuvre en images*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2024.
- RAVELLI Louise J., *Museum Texts: Communication Framework*, Oxford, Routledge, 2006.
- RÉGNIER Marie-Clémence, « Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire », *Interférences littéraires*, n° 16, 2015. Disponible sur interferenceslitteraires.be
- REVERSEAU Anne, *Portraits de pays illustrés. Un genre phototextuel*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes », 2017.
- RIALLAND Ivanne, « La novellisation comme "pont des arts" », dans Benoît Glaude et Laurent Déom (dir.), *Les Novellisations pour la jeunesse : nouvelles perspectives transmédiatiques sur le roman pour la jeunesse*, Louvain-la-Neuve, Académia – L'Harmattan, coll. « Texte-image », 2020, p. 157-177. hal.science/hal-03810327v1
- « Le patrimoine photographique dans le livre pour enfants. L'exemple de la collection "Révélateur" », *Mémoires du Livre / Studies in Book Culture*, vol. 15, n° 1, « 1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant », dir. Laurence Le Guen, Virginie Meyer et Hélène Valotteau, 2024, p. 1-26. doi.org/10.7202/1113718ar
- ROYÈRE Anne-Christine et SCHUH Julien (dir.), *L'illustration en débat : techniques et valeurs (1870-1930)*, Reims, EPURE, coll. « Héritages critiques », 2015.

Médiatisation, trivialité, socialisation

- BISHOP Claire, « The Social Turn : Participation and Its Discontents », dans *Artificial Hells. Participation and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso Books, 2012, p. 11-40.
- EMERY Elizabeth, *Le Photojournalisme et la naissance des maisons-musées d'écrivains en France (1881-1914)*, trad. Jean Kempf et Christine Kiehl, Chambéry, Éditions de l'Université de Savoie Mont Blanc, 2016.
- FLON Émilie, *Les Mises en scène du patrimoine. Savoir, fiction et médiation*, Cachan, Éd. Hermès-Lavoisier, coll. « Communication, médiation et construits sociaux », 2012.
- GARBER Marjorie, *Shakespeare and Modern Culture*, New York, Pantheon Books, 2008.

- GARVAL Michael, *A Dream of Stone. Fame, Vision, and Monumentality in Nineteenth-century French Literary Culture*, Newark, University of Delaware Press, 2004.
- HACHETTE Pauline, « Circulations affectives autour d'une citation littéraire à succès », *Itinéraires*, n° 1, 2022. doi.org/10.4000/itineraires.11883
- HEINICH Nathalie, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1991.
- *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.
- *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.
- JEANNERET Yves, *Penser la trivialité*, vol. 1 : *La Vie triviale des êtres culturels*, Paris, Lavoisier, 2008.
- *Critique de la trivialité. Les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*, Paris, Éditions Non Standard, 2014.
- JENKINS Henry, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*, trad. Christophe Jaquet, Paris, A. Colin / Ina, coll. « Médiacultures », 2013 [2006].
- KARPIK Lucien, *L'Économie des singularités*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2007.
- LE BAIL Marine, « Quand le livre s'affiche. La couverture en illustration et trompe-l'œil », *Société des études romantiques et dix-neuviémistes*, 8 janvier 2020. doi.org/10.58079/uo82
- *L'Amour des livres la plume à la main. Écrivains bibliophiles du XIXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2021.
- MILO Daniel, *Aspects de la survie culturelle*, Thèse de doctorat, EHESS, 1986.
- REVERSEAU Anne et YANOSHEVSKY Galia (dir.), « Images d'un pays. Circulation Iconographique et Identités Nationales », *Image & Narrative*, vol. 22, n° 2, 2021. Disponible sur imageandnarrative.be
- ROSENTHAL Olivia et RUFFEL Lionel (dir.), « La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n° 160, 2010. Disponible sur shs.cairn.info
- ROUSSEL-GILLET Isabelle, « Les citations littéraires dans les expositions : usages et effets », *Lettre de l'OCIM*, n° 202-203, 2022, p. 88-91.
- SAPIRO Gisèle, *La Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.
- « Sociologie du désintéressement. Les professions intellectuelles et artistiques entre autonomie et engagement », *Annuaire de l'EHESS*, 2015. Disponible sur journals.openedition.org

Exposition

- LAHOUSTE Corentin et MARTENS David (dir.), « Inspirations littéraires de l'exposition », *Captures, Figures, théories et pratiques de l'imaginaire*, vol. 6, n° 2, 2021. doi.org/10.7202/1088407ar
- NACHTERGAEL Magali, *Quelles histoires s'écrivent dans les musées ? Récits, contre-récits et fabrique des imaginaires*, Paris, MkF éditions, 2023.
- ROUSSEL-GILLET Isabelle et CHAUMIER Serge, *Le Goût des musées*, Paris, Gallimard, coll. « Mercure de France », 2020.
- ROYÈRE Anne-Christine, « L'espace du poème : du livre à l'exposition », dans Isabelle Chol, Serge Linarès et Bénédicte Mathios (dir.), *LiVres de pOésie : Jeux d'eSpace*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 360-379.

Patrimoine et patrimonialisation

- AUDET René et MARTENS David (dir.), « Enjeux contemporains du patrimoine littéraire. Genèse et déclin des collections de monographies illustrées », *Études littéraires*, n° 50, vol. 1, 2021.
- BABELON Jean-Pierre et CHASTEL André, *La Notion de patrimoine*, Paris, Liana Levi, 1994.
- BAETENS Jan, « La ville, non la maison », *Image & Narrative*, vol. 23, n° 3, 2022, p. 106-120. Disponible sur www.imageandnarrative.be
- CHASTEL André, « La notion de patrimoine », dans Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, t. II, Paris, Gallimard, 1986, p. 405-450.

- CORNU Marie, « Le jugement de l'esthétique et l'intérêt d'art et d'histoire devant le Conseil d'État », *Droit public et Patrimoine, le rôle du Conseil d'État*, Paris, La Documentation française, 2019, p. 109-126.
- CORNU Marie et NÉGRI Vincent, « La protection des abords », dans Jean-Pierre Bady, Marie Cornu et Jérôme Fromageau (dir.), *De 1913 au code du patrimoine, une loi en évolution sur les monuments historiques*, Paris, La Documentation française, 2018, p. 100-115.
- DASSIÉ Véronique, « Une émotion patrimoniale contemporaine. Le parc de Versailles dans la tempête », Direction de l'Architecture et du Patrimoine, Ministère de la Culture, 2006. Disponible sur www.culture.gouv.fr
- DAVALLON Jean, *Le Don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier, 2006.
- « Penser le patrimoine selon une perspective communicationnelle », *Sciences de la société*, n° 99, 2017. doi.org/10.4000/sds.5257
- « Traduire un processus social en patrimoine immatériel », *Communication & langages*, n° 211, 2022, p. 31-51.
- *Des traces patrimoniales en devenir : une analyse communicationnelle des modes de patrimonialisation*, Londres, ISTE Editions, 2023.
- DE BIDERAN Jessica, *Patrimoine d'auteurs en Nouvelle-Aquitaine : pour une politique concertée de valorisation et d'usage numériques. Diagnostic et prospectives pour une plateforme publique d'intermédiation et de coopération*, Bordeaux, Université Bordeaux Montaigne – UBIC, 2022. hal.science/hal-03561530
- FABRE Daniel (dir.), *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013.
- GLÉVAREC Hervé et SAEZ Guy, *Le Patrimoine saisi par les associations*, Paris, La Documentation française, 2022.
- GRAVARI-BARBAS Maria et JACQUOT Sébastien (dir.), *Patrimonialisations, la fabrique touristique globale du patrimoine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024.
- HAERINGER Anne-Sophie et TORNATORE Jean-Louis (dir.), *Héritage et anthropocène. En finir avec le patrimoine*, Nancy, Arbre bleu, 2022.
- HEINICH Nathalie, *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 2009.
- HENRYOT Fabienne (dir.), *La Fabrique du patrimoine écrit. Objets, acteurs, usages sociaux*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2020.
- LOUICHON Brigitte, « Le patrimoine littéraire : un enjeu de formation », *Tréma*, n° 43, 2015. doi.org/10.4000/trema.3285
- MÉON Jean-Matthieu, « Comment Spider-Man est devenu un objet patrimonial », *The Conversation*, theconversation.com, 3 février 2022.
- RÉSEAU PATRIMONIALITÉ, « De la fabrique du patrimoine littéraire à la fabrique littéraire des patrimoines », séminaire international en ligne, dir. Olivier Belin, Claude Coste, Mathilde Labbé, David Martens et Marcela Scibiorska, octobre 2021-juin 2022.
- SCIBIORSKA Marcela, LABBÉ Mathilde et MARTENS David (dir.), « Patrimonialisations de la littérature », *Culture & Musées*, n° 38, 2021. doi.org/10.4000/culturemusees.6543
- SCIBIORSKA, Marcela, « L'Album NRF de François Nourissier dans les Albums de la Pléiade : patrimonialisation et célébration éditoriale », *Études littéraires*, n° 50, vol. 1, 2021, p. 73-87. doi.org/10.7202/1076736ar
- TORNATORE Jean-Louis, « Le patrimoine immatériel est-il naturel et environnemental ? Les enjeux d'une question », *Carnets du CFPCL-Maison des cultures du Monde*, n° 8, 2021, p. 17-26.
- VAN WAERBEKE Jacques, « La patrimonialisation du paysage », *Travaux de l'Institut de géographie de Reims*, n° 105-106, 2001, p. 31-36.

Culte et gloire littéraires

- AGAMBEN Giorgio, *Profanations*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2005.
- AGULHON Maurice, « La statuomanie et l'histoire », *Ethnologie française*, 1977 (repris dans *Histoire vagabonde*, t. I, Gallimard, 1988).

- BÉNICHOU Paul, *Le Sacre de l'écrivain. 1750-1830, Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1996.
- GEORGEL Pierre (dir.), *La Gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.
- JEANCOLAS Claude, *Rimbaudmania. L'éternité d'une icône*, préface d'Edgar Morin, Paris, Textuel, 2010.
- KATSIKA Karolina, « Représentations de l'écrivain et de son œuvre à travers le pèlerinage, la maison d'écrivain et le tourisme littéraire (Krüger, Leopardi, Nootboom) », *Sociopoétiques*, n° 4, 2019. [dx.doi.org/10.52497/sociopoétiques.1003](https://doi.org/10.52497/sociopoétiques.1003)
- LABBÉ Mathilde (dir.), *Monuments littéraires*, base de données du projet LITEP (La littérature dans l'espace public), 2022. Disponible sur litep.huma-num.fr
- LALOUETTE Jacqueline, *Un peuple de statues. La célébration sculptée des grands hommes (1804-2018)*, Paris, Mare et Martin, 2018.
- LÉVI-STRAUSS Claude, « La structure des mythes », dans *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- MARTENS David, « Photographies de mains d'écrivains », *Littérature*, « Visibilités littéraires », n° 195, 2019. doi.org/10.3917/litt.195.0099.
- MELOT Michel, « Un nouveau pèlerinage : la maison d'écrivain », *Médium*, vol. 4, n° 5, 2005, p. 59-77.
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE TOURS, *Monumental Balzac. Petite histoire des monuments au grand écrivain*, catalogue d'exposition, Paris, In fine, 2019.
- NORA Olivier, « La visite au grand écrivain », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. II. *La Nation*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986, p. 563-587.
- PERRIN Nathalie, *Rimbaud, Rambo, Ramuz*, Lausanne et Genève, art&fiction, coll. « ShushLarry », 2022.
- POIRSON Martial, *Molière. La fabrique d'une gloire nationale (1622-2022)*, Paris, Seuil, 2022.
- SAURIER Delphine, « La figure de l'auteur comme médiation littéraire. L'autoportrait de Marcel Proust », dans Audrey Alves et Maria Pourchet (dir.), *Les Médiations de l'écrivain*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 57-74.
- *La Fabrique des illustres. Proust, Curie, Joliot et lieux de mémoire*, Paris, Éditions Non Standard, 2013.
- THIESSE Anne-Marie, *La Fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2019.

Institution

- BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, 1991, p. 3-46. doi.org/10.3406/arss.1991.2986
- *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- DUBOIS Vincent, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999.
- DUBOIS Jacques, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, 1978.
- MAYAUX Catherine (dir.), *Quand les écrivains font leur musée...*, Bruxelles, Peter Lang, 2017.
- PARKHURST FERGUSON Patricia, *La France nation littéraire*, Bruxelles, Labor, 1991.
- SAEZ Jean-Pierre et SAEZ Guy (dir.), *Les Nouveaux Enjeux des politiques culturelles. Dynamiques européennes*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches/Territoires du politique », 2012.

Écocritique, éco-poétique, écoart

- ABOUDRAR Bruno Nassim, « Activisme écologique au musée : à qui profite la scène », *Observatoire des politiques culturelles*, www.observatoire-culture.net, 22 novembre 2022.
- ARDENNE Paul, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2019.
- BARONTINI Riccardo et SCHOENTJES Pierre, « Quand l'écologie s'impose en littérature », *Études*, n° 2, 2022, p. 95-104. doi.org/10.3917/etu.4290.0095
- BERLEANT Arnold, « The Environment as an Aesthetic Paradigm in Art and Philosophy: Material Connections and Inspirations », *Dialectics and Humanism*, vol. 15, n° 1-2, 1988, p. 95-106.
- *The Environment and the Arts*, London, Ashgate, 2005.

- BESSETTE Anne et BESSETTE Juliette, « De l'activisme écologique dans les musées », *AOC*, aoc.media, 21 novembre 2022.
- CHARBONNEAU Bernard et ELLUL Jacques, *Nous sommes révolutionnaires malgré nous, Textes pionniers de l'écologie politique*, Paris, Seuil, 2013.
- FRANCILLON Martine, *Ar(t)bre et art contemporain. Pour une écologie du regard*, Paris, La Manufacture de l'image, 2017.
- GUEST Bertrand, « Cosmopoétique et écologie de la parole. Sur Erri de Luca et Jean-Claude Pinson », *Ecozon@*, vol. 15, n° 1, 2024, p. 177-188. doi.org/10.37536/ECOZONA.2024.15.1.5078
- *Révolutions dans le cosmos. Essais de libération géographique : Humboldt, Thoreau, Reclus*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- IOVINO Serenella, *Ecocriticism and Italy. Ecology, Resistance, and Liberation*, New York, Bloomsbury, 2016.
- JEANNEROD Aude, LERAY Morgane et SÉCARDIN Olivier (dir.), « À l'École du vivant : enseigner la littérature avec les humanités environnementales », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 18, n° 1, 2024.
- JEANNEROD Aude, SCHOENTJES Pierre et SÉCARDIN Olivier (dir.), « Littératures francophones & écologie : regards croisés », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 1, 2022.
- MARTIN Julia, *Ecocritical Art in Time of Climate Change. Tracing Ecological Relationship Between Humans and Nonhumans Through the Hyperextension of objects*, Londres, University of London, 2014.
- MORTON Timothy, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.
- *The Ecological Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 2010.
- *All Art is Ecological*, Londres, Penguin Books, 2012.
- NAESS Arne, « The Deep Ecology Movement, Some Philosophical Aspects », *Philosophical Enquiry*, n° 8, 1986, p. 10-31.
- SCHOENTJES Pierre, « "L'activisme écologique est un art" : littérature environnementale et engagement », dans Justine Huppe, Jean-Pierre Bertrand et Frédéric Claisse (dir.), *Réarmements critiques dans la littérature française contemporaine*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2022, p. 67-78.
- SÈVE Bernard, « "Artialisation" : ce qu'Alain Roger doit à un hapax de Montaigne », *Essais*, hors-série 3, 2016, p. 111-125. doi.org/10.4000/essais.6938
- SHUSTERMAN Richard, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992.
- SOPER Kate, « Écologie, nature et responsabilité », *Revue du MAUSS*, n° 1, 2001, p. 71-93.
- TIBLOUX Emmanuel, « Le musée, l'art et la vie : réflexions sur une nouvelle forme d'activisme écologique », *AOC*, aoc.media, 1^{er} novembre 2022.
- TYSON Wayne B., « Culture Against Society – Again and Again. Response to Gunderson and Folke », *Ecology & Society*, vol. 14, n° 2, 2009.
- WALLEN Ruth R., « Ecological art. A Call for Visionary Intervention in a Time of Crisis », *Leonardo*, vol. 45, n° 3, 2012, p. 234-242.

Paysage, territoire, tourisme

- BALEIRO Rita, CAPECCHI Giovanni & ARCOS-PUMAROLA Jordi (dir.), *E-Dictionary of Literary Tourism*, Pérouse, University for Foreigners of Perugia, 2023. Disponible sur www.unistrapg.it
- BARGAIN Solène et CAMUS Sandra, « L'expérience : une approche conceptuelle au service du tourisme », *Mondes du tourisme*, n° 13, 2017. doi.org/10.4000/tourisme.1387
- BARON Christine, « Littérature et géographie : Lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-LhT*, n° 8, 2011. doi.org/10.58282/lht.221
- BISENIUS-PENIN Carole (dir.), *Lieux, littérature et médiations dans l'espace francophone*, Nancy, Presses universitaires de Lorraine, coll. « Actes », 2017.
- *La Résidence d'auteurs. Littérature, territorialité et médiations culturelles*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

- BISENIUS-PENIN Carole et GLESENER Jeanne (dir.), *Narrations auctoriales dans l'espace public*, Presses universitaires de Nancy – Éditions universitaires de Lorraine, coll. « Questions de communication, série actes », 2021.
- BONNIOT Aurore, *Imaginaire des lieux et attractivité des territoires : Une entrée par le tourisme littéraire: Maisons d'écrivain, routes et sentiers littéraires*. Thèse de doctorat, Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II, 2016. theses.hal.science/tel-01517269
- BOUVET Rachel, « La promenade littéraire, un dispositif pour des lecteurs en mouvement », *Enjeux et société*, vol. 6, n° 2, 2019, p. 109-140, doi.org/10.7202/1066695ar.
- BRUN Marion, « Vers une réhabilitation du roman régionaliste français : une lecture écocritique de Marcel Pagnol », *Loxias*, n° 52, 2016. Disponible sur revel.unice.fr
- COLLOT Michel, « Paysage et pensée selon la phénoménologie », dans Augustin Berque, Alessia de Biase et Philippe Bonnin (dir.), *Donner lieu au monde : La poétique de l'Habiter*, Paris, Donner lieu, 2012, p. 53-65.
- *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti, 2022.
- CORBIN Alain, « Naissance de la politique du paysage en France », *Revue des Deux Mondes*, mars 2022, p. 9-13.
- COSGROVE Denis, « Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea », *Transactions of the Institute of British Geography*, vol. 10, n° 1, 1985, p. 42-62.
- COUSIN Saskia, « Authenticité et tourisme », *Les Cahiers du Musée des Confluences*, t. 8, 2011, « L'Authenticité », dir. Véronique Chabert-Grangeon, p. 59-66.
- DESBOIS Henri, « Introduction : Territoires littéraires et écriture géographique », *Géographies et Cultures*, n° 44, 2002, p. 3-4.
- DI GREGORIO Luca, *Le Sublime Enclos. Le récit de la nature américaine au défi des parcs nationaux*, Macerata, Quodlibet, 2018.
- ESCOBAR Arturo, *Sentir-penser avec la Terre. L'écologie au-delà de l'Occident*, Paris, Seuil, 2018.
- ESTES Heide, *Anglo-Saxon Literary Landscapes*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017.
- FABRE Daniel, *L'Écrivain et ses demeures*. Rapport final, ministère de la Culture et de la Communication, 2003. Disponible sur www.culture.gouv.fr
- FRANCASTEL Pierre, *La Figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.
- GHEERARDYN Claire, *La Statue dans la ville : littératures européennes, russes et américaines à la rencontre des monuments (XIXe-XXIe siècles)*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2016. theses.fr/2015STRAC021
- GOMBAULT Anne, BOURGEON-RENAULT Dominique (dir.), « Marketing du tourisme. Le tournant expérientiel », *Espaces*, n° 320, 2014.
- LABBÉ Mathilde (dir.), « Ancrages territoriaux de la littérature », *Recherches & Travaux*, n° 96, 2020. doi.org/10.4000/recherchestravaux.1882
- LABBÉ Mathilde, WILLIAMS Tom et DIAZ Brigitte (dir.), *La Promenade littéraire*. Actes du colloque de mars 2021 (Nantes-Angers), à paraître.
- MARSAC Antoine, « Genèse et mémoires des randonnées littéraires. Sur les pas de Jean Giono dans les Alpes-de-Haute-Provence », *Téoros*, vol. 37, n° 1, 2018. Disponible sur journals.openedition.org
- MARTENS David, « L'hier et l'aujourd'hui dans le portrait de pays. Neutralisations de l'historicité », dans Anne Reverseau (dir.), *Le Portrait de pays illustré. Un genre phototextuel*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 225-247.
- « Qu'est-ce que le portrait de pays ? Esquisse de physionomie d'un genre mineur », *Poétique*, vol. 2, n° 184, 2018, p. 247-268. doi.org/10.3917/poeti.184.0247
- « Les écrivains au service du patrimoine. Portraits de pays et promotion touristique », *Recherches & Travaux*, n° 96, « Ancrages territoriaux de la littérature », dir. Mathilde Labbé, 2020. doi.org/10.4000/recherchestravaux.2308
- MOLINA Géraldine, « La fabrique littéraire des territoires : quand l'Oulipo renouvelle les pratiques de l'aménagement urbain », *Territoire en mouvement/ Revue de géographie et aménagement*, n° 31, 2016. doi.org/10.4000/tem.3374
- MURA Maria Luisa, « Giono, Manosque et le Luberon », *Cahiers d'études romanes*, n° 46, 2023. doi.org/10.4000/etudesromanes.16045.

- NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 3 t., 1984-1992.
- PORTET Séverine, « Du tourisme expérientiel au tourisme transformationnel », Agence régionale du tourisme Grand Est, www.art-grandest.fr, 2 juin 2021.
- PRADEAU Christophe, *Sur les lieux*, Paris, Verdier, coll. « Critique littéraire », 2024.
- RÉGNIER Marie-Clémence, *Vies encloses, demeures écloses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2023.
- ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard 1997.
- « Nature et culture. La double artialisation », *Interfaces, Image Texte Langage*, n° 11-12, 1997, p. 23-37.
- ROUSSIGNÉ Mathilde, « Tours et détours du Grand Paris. La ronde, une commande littéraire entre immersion et distanciation », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 2, 2022, p. 126-137. doi.org/10.51777/relief13502
- ROUSSO Amy, « Le droit du paysage. Un nouveau droit pour une nouvelle politique », *Courrier de l'environnement INRA*, n° 26, 1995, p. 29-41.
- SAEZ Guy, « Villes et culture : un gouvernement par la coopération », *Pouvoirs*, n° 73, 1995, p. 109-123.
- « Vers un néo-territorialisme existentiel ? », *Nature & Récréation*, n° 5, 2018, p. 35-51.
- THIESSE Anne-Marie, « La littérature régionaliste en France (1900-1940) », *Tangence*, n° 40, 1993, p. 49-64.
- TOURNIER Michel, « Préface. L'Histoire et la géographie », dans Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), *Le Génie du lieu. Des Paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005, p. 4-5.
- WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique : Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.
- WICKERS Olivier, *Chambres de Proust*, Paris, Flammarion, 2013.

Compte rendu

Maxime Decout, *Faire trace. Les écritures de la Shoah*, Paris, Corti, 2023.

Maxime Decout & Yona Hanhart-Marmor (dir.), « Enquêter sur la Shoah aujourd’hui », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n° 1125-1126, janvier-février 2023.

ANNELIES SCHULTE NORDHOLT, Université de Leyde

Dans sa conférence du 4 mai 2020, à Amsterdam, à l’occasion de la commémoration annuelle de la Seconde Guerre Mondiale, le romancier néerlandais Arnon Grunberg se demande « à quoi sert la commémoration » et note que « la commémoration doit être plus qu’un rituel, elle doit être porteuse d’un désir de connaissance ». Après tout, dit-il, il serait hautain – et dangereux aussi – de dire que « nous savons suffisamment maintenant de l’histoire de la guerre et des Juifs »¹. « Le vœu de tous, là-bas, le dernier vœu : sachez ce qui s’est passé, n’oubliez pas et en même temps jamais vous ne saurez », écrivait déjà Maurice Blanchot dans *L’Écriture du désastre*². Cette prise de conscience que nous ne saurons jamais, que toute connaissance reste inachevée, explique peut-être que la soif de savoir ne diminue pas, ni parmi les historiens ni parmi les écrivains. Elle s’accroît, au contraire, à mesure que les événements s’éloignent dans le temps et a donné lieu à un flot de nouvelles œuvres littéraires au cours des deux dernières décennies.

Deux livres publiés récemment offrent un panorama de ces œuvres récentes, souvent méconnues. Cependant, *Faire trace. Les écritures de la Shoah* de Maxime Decout est un essai plus ambitieux. C’est un livre qui, en 250 pages, tente de découvrir un fil rouge dans une littérature qui couvre désormais plus de quatre-vingt ans. Cette synthèse d’un vaste corpus, destinée à un public de non-spécialistes, étudie les différentes manières dont les écrivains du monde entier (mais surtout dans le domaine francophone) ont successivement abordé la Shoah. L’ouvrage part des chroniqueurs des ghettos et des camps pour arriver, par le biais de la littérature de témoignage, aux auteurs contemporains qui enquêtent sur le destin individuel des victimes. Avec sa collègue israélienne Yona Hanhart-Marmor, Decout a également constitué un numéro thématique de la revue *Europe* intitulé « Enquêter sur la Shoah aujourd’hui ». Le mot « enquêter » renvoie à l’entreprise d’écrivains et d’historiens contemporains, qui tentent de raconter l’histoire de vies individuelles à travers des traces et des documents.

Le point de départ de l’essai de Decout n’est pas la persécution et l’extermination elles-mêmes, mais l’effacement de toute trace par les nazis. Un exemple concret en est la démolition complète par les nazis du camp de Sobibor dès la fin de l’année 1943, démolition destinée à faire disparaître toutes les traces de l’assassinat de masse. À cette tentative

1. Arnon Grunberg, « Nee », discours du 4 mai 2020, Nationaal Comité 4 en 5 mei, www.4en5mei.nl.

2. Maurice Blanchot, *L’Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 131.

radicale d'effacement, la littérature de la Shoah se devait de répondre, affirme Decout, et les différents écrits – de la chronique au témoignage, en passant par le roman, le théâtre, la poésie ou le « récit d'enquête » – sont selon lui autant de moyens de restaurer ou parfois même de créer des traces. Faire trace signifie donc écrire contre l'effacement et l'oubli.

Dans tous ces écrits, aussi différents soient-ils, Decout discerne un commun désir de connaître et d'enregistrer des données, qu'il appelle le « mal d'archive », terme emprunté à Jacques Derrida, dont il fait une notion-clef de son analyse. Ce choix est justifiable certes au sens où il s'agit, chez les écrivains de la Shoah, d'un désir obsessionnel en même temps que douloureux de conserver le passé. Douloureux parce que ce désir implique un manque, un vide qu'aucune archive, aussi complète soit-elle, ne saurait combler. Cependant, chez Derrida, l'archive « travaille toujours contre elle-même » : dans la mesure même où elle est accumulation, elle « contribue à son autodestruction »³, c'est pourquoi le lieu même de l'archive est celui de « la défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire⁴ ». Ce caractère paradoxal du mal d'archive manque dans l'analyse de Decout, qui par ailleurs a une prédilection pour le paradoxe et les formules paradoxales, à laquelle je reviendrai.

Dans cet essai, qui a une claire structure chronologique, les chroniques des ghettos constituent un premier exemple éloquent de cette volonté d'archivage. Decout rappelle la célèbre histoire des archives d'Emmanuel Ringelblum dans le ghetto de Varsovie. Beaucoup de ces textes ont paru en français depuis un certain temps⁵ et ils ont été abondamment décrits, par exemple dans l'essai de Sem Dresden, *Extermination et littérature : les récits de la Shoah*⁶ – curieusement absent ici. Mais l'approche de Decout est intéressante : en les décrivant, il s'interroge sur le statut de « ces textes qui nous sont parvenus par-delà la mort de leurs auteurs » : par leur aspiration à archiver, à conserver une trace de la destruction, ce sont « des textes eux-mêmes survivants », de la part d'auteurs qui écrivent « depuis la mort en cours » (p. 42).

Outre ces chroniques célèbres, l'auteur commente utilement l'œuvre d'auteurs bien moins connus, comme le poète Wladyslaw Szlenger (1912-1943) et son recueil *Ce que je lisais aux morts*. Ce poète juif polonais, dont les textes nous sont également parvenus par le biais des archives Ringelblum, était extrêmement populaire dans le ghetto de Varsovie, également à cause de ses chansons. Dans une belle analyse d'un de ses poèmes, Decout soulève une question importante : à quel lecteur ces textes s'adressent-ils, maintenant que, comme le titre l'indique, les lecteurs visés sont déjà morts ou en passe de l'être ? Au-delà de la mort, Szlenger, comme beaucoup d'écrivains du ghetto ou des camps, fait appel à de futurs lecteurs, sans savoir s'il les atteindra un jour.

3. Jacques Derrida, *Le mal d'archive*, Paris, Galilée, p. 12.

4. *Ibid.*, p. 26.

5. Une sélection a paru en français : *Archives clandestines du ghetto de Varsovie*, Paris, Fayard, 2007 ; elles sont publiées *in extenso* par le Jewish Historical Institute de Varsovie (9 tomes parus).

6. Sem Dresden, *Extermination et littérature : les récits de la Shoah*, Paris, Nathan, 1997 (traduction de Vervolging, vernietiging, literatuur, Amsterdam, Meulenhoff, 1987).

L'immédiat après-guerre voit l'étape suivante dans les « écritures de la Shoah » : c'est la littérature de témoignage – Primo Levi, Elie Wiesel, Varlam Chalamov, Robert Antelme et d'autres – qui formule une nouvelle réponse à l'effacement des données. À cet effacement, ces auteurs répondent par une exigence, une demande de document. C'est là une des thèses centrales de l'essai de Decout car cette demande concerne non seulement les témoins mais aussi les lecteurs, avides de comptes rendus factuels, s'appuyant sur des sources authentiques, et écrites dans un style réaliste. *Si c'est un homme* de Primo Levi – récit éminemment littéraire – est encore souvent qualifié de « document humain », Chalamov a déclaré que « tout récit est un document⁷ » et même Szlengel a donné à ses poèmes – chronique des déportations et de l'insurrection du ghetto de Varsovie – le sous-titre de « poèmes-documents ». Selon Decout, il s'agit là d'une intention, et même d'un « décret » de la part de l'auteur, qui produit un « effet de document » sur le lecteur. Mais cet effet de document (comparable à l'« effet de réel » de Roland Barthes) en fait-il effectivement des documents, comme le soutient Decout ? Prenons le cas de *Babi Yar*, d'Anatoli Kuznetsov. Decout le donne comme exemple d'un tel roman-document, car dans la préface du roman, Kuznetsov affirme qu'il s'est basé sur son propre journal (enfant polonais, il vivait à proximité du lieu du crime) et sur une enquête auprès d'autres témoins. Mais comme l'a montré James E. Young dans sa recherche sur le « *documentary novel* », Kuznetsov était trop jeune pour se rappeler les détails du massacre, et a littéralement retranscrit un témoignage oculaire, qui a d'ailleurs été ensuite repris par d'autres auteurs, dont D. M. Thomas dans *The White Hotel* (1981)⁸. Dans le cas de Kuznetsov, c'est là une stratégie littéraire tout à fait légitime pour créer une image impressionnante des événements. Les affirmations de la préface du roman (« je n'ai rien inventé »), elles, sont de pures stratégies littéraires destinées à créer un « effet de document » à l'intérieur d'un roman.

Ce besoin de documenter s'accroît au fur et à mesure qu'on s'éloigne de la Seconde Guerre mondiale, selon Decout. Des œuvres littéraires sont même écrites en s'appuyant directement sur des documents, comme la pièce de Peter Weiss *L'Instruction (Die Ermittlung)*, (1965), qui consiste en des témoignages de survivants et de nazis lors du premier procès du camp d'Auschwitz, à Francfort. Les victimes, les coupables, mais aussi le procureur et l'avocat sont des personnages de cette pièce, qui rassemble des documents en les transformant en une œuvre littéraire, puisque la pièce est écrite en vers. Decout offre une analyse nuancée de cette pièce même si on aurait aimé en savoir plus sur les modifications (de forme et de statut) que subissent ici les témoignages, donc sur les aspects littéraires de la pièce.

De là, il n'y a qu'un pas à franchir pour arriver au « récit d'enquête » contemporain, phénomène relativement nouveau qui a fait de nombreux adeptes, en France et ailleurs, au cours des vingt dernières années, et qui s'attache à une multitude de sujets. Ici, il s'agit de textes non-fictionnels où un auteur raconte ses recherches sur un ou plusieurs individus, victimes de la Shoah. Le mot « enquête » évoque une enquête policière, dans laquelle on

7. Cité par Decout dans son essai, p. 91.

8. James E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the consequences of Interpretation*, Indiana University Press, 1988, p. 55.

recueille avec une grande ténacité les traces d'une personne qui a été « effacée » par l'Histoire. Ces livres constituent le récit d'une telle enquête, avec ses hauts et ses bas.

Le premier exemple donné par Decout est bien sûr celui de *Dora Bruder* (1997) de Patrick Modiano : le personnage principal de ce récit est une lycéenne juive parisienne dont l'auteur ne sait rien au départ, sauf la date de sa déportation. En exhumant des documents officiels, il parvient à reconstituer des bribes de son histoire, en évitant délibérément de combler les lacunes. L'autre classique que Decout aborde dans ce contexte est *Les Disparus*, publié en 2006 par Daniel Mendelsohn, sur lequel nous reviendrons dans un instant.

Le genre du « récit-enquête » s'inscrit parfaitement dans le fil de l'argumentation de Decout, à savoir que la littérature de la Shoah a évolué vers une part de plus en plus importante donnée aux documents d'archives, en raison de la prévalence du « mal d'archive ». En suivant ce fil conducteur, son livre offre un riche aperçu de la littérature (connue et moins connue) de la Shoah, en français ou en traduction française. Un index des noms aurait d'ailleurs été le bienvenu. Decout met l'accent sur les textes visant à augmenter notre connaissance des faits – textes presque tous de non-fiction. Par là même, il fait peu de place à l'abondante littérature romanesque que la mémoire de la Shoah a également suscitée. André Schwarz-Bart, Anna Langfus, Piotr Rawicz, Romain Gary, Georges Perec, Henri Raczymow (pour s'en tenir à la francophonie) sont certes mentionnés mais nulle part traités comme des romanciers. C'est un choix compréhensible, vu l'orientation de l'essai et sa taille, mais qu'on peut regretter car il laisse de côté un pan essentiel de la littérature de la Shoah.

Une autre question soulevée par cet essai est de savoir dans quel style et sur quel ton écrire sur la Shoah et sur les écrits qu'elle a suscités. Le livre de Decout, qui cherche à toucher un large public, est écrit dans un style vivant. Cela explique probablement l'usage récurrent du pathos et de figures de rhétorique comme les métaphores et les hyperboles : Ringelblum et ses collègues sont appelés « ces chroniqueurs du désastre », les écrivains sont « happés par l'inéluctable disparition qui plane sur le témoin », ils sont « habités par des questions inévitables » (p. 43). « Inouï », « sans commune mesure », « essentiel » : de tels adjectifs hyperboliques n'arrêtent pas d'enfoncer le clou. Ils vont de pair avec l'anaphore (« il a fallu... il a fallu... », répété jusqu'à quatre fois, p. 241) et avec des néologismes forgés en substantivant certains verbes (« un vouloir-archiver », « l'essayer-savoir ») qui ajoutent peu à la portée du texte. S'y ajoute le penchant déjà mentionné pour les paradoxes : dire, par exemple, que « l'œuvre met fin à sa propre disparition » (p. 44), est-ce autre chose que la constatation banale que l'œuvre a survécu malgré tout ? Ce pathos est certes mis en œuvre dans le but louable de convier la puissance de ces œuvres et des événements qu'ils racontent, mais il cadre mal avec l'admiration du style dépouillé de Primo Levi et de Robert Antelme, exprimée par Decout. Au cours de la lecture, on a parfois la nostalgie du style sobre et parfois chargé d'ironie de Sem Dresden, comme dans la première phrase de son essai intitulé « Le témoin littéraire » : « Tout le monde n'a pas été immédiatement gazé à Auschwitz⁹. »

9. Sem Dresden, *De literaire getuige*, Amsterdam, Meulenhoff, 1959, p. 207 (nous traduisons).

Le numéro d'*Europe* vient utilement compléter l'essai de Decout car il s'attache précisément à cette tendance actuelle à l'enquête sur la Shoah. Cette collection d'articles couvre un large éventail d'écrivains contemporains mais aussi de photographes, d'artistes et de cinéastes, dont la plupart sont peu connus hors de France. Comme Modiano et Mendelsohn, leurs modèles, ils sont presque tous nés après la Seconde Guerre mondiale. Pour les non-témoins, la seule manière de reconstruire la vie des victimes individuelles est d'enquêter sur leurs traces.

Dans *Les Disparus* – dont le sous-titre, dans la version originale, est *A Search of Six of the Six Million* – Mendelsohn, professeur de littérature, se fait historien, interviewer et archiviste : pendant quatre ans, dans plusieurs pays, il rassemble toute la documentation possible sur les six membres de sa famille qui ont péri. À travers les vies de ces six individus, il parvient à raconter autrement l'histoire collective de la persécution et de l'extermination des Juifs d'Europe. Par ses qualités littéraires, ce livre se situe entre littérature et histoire, et plus précisément dans le prolongement du mouvement contemporain de la *microhistoire* qui, contrairement à l'historiographie traditionnelle, se concentre sur un individu, un lieu ou une communauté, tout en accordant une attention particulière aux choses et aux événements de la vie quotidienne.

Sur la scène intérieure de Marcel Cohen, publié en 2013, constitue un autre exemple de cette tendance au récit d'enquête. C'est une série de courtes biographies de membres de sa famille qui ont péri dans les camps. Leur vie est racontée à travers de simples objets : le violon et l'étui à cigarettes de son père, un sac, un bracelet... Le livre comprend des photographies de ces objets quotidiens. Des photos d'ustensiles ordinaires font également l'objet du livre d'artiste commandé par le centre de Yad Vashem à la photographe Naomi Tereza Salmon. Il s'agit d'objets trouvés dans les camps de concentration et d'extermination : un peigne, un appareil dentaire, une cuillère... La manière dont les photos sont incluses, sans commentaire, amène à les voir non seulement comme des souvenirs, mais aussi comme des preuves à l'appui, comme s'il s'agissait d'une enquête policière.

Ces auteurs, qui cherchent à entrer en contact avec des vies dont presque toutes les traces ont été effacées, effectuent également des recherches sur les lieux. La recherche de Dora Bruder à Paris par Patrick Modiano en est un exemple connu. Le livre et le documentaire de Ruth Zylberman, *Les enfants du 209 rue Saint-Maur, Paris Xe* (2017) portent également sur un lieu. Le livre est sous-titré « autobiographie d'un immeuble ». Il s'agit d'un immeuble choisi au hasard, dans un quartier populaire parisien. Pendant la Seconde Guerre Mondiale, cinquante-deux de ses résidents, dont neuf enfants, ont été déportés parce que juifs. Comme une détective, Zylberman plonge dans l'histoire de cet immeuble du XIX^e siècle et, à travers des traces matérielles, reconstruit la vie de tous ses résidents et leurs relations mutuelles.

Cohen, Salmon, Zylberman et bien d'autres dont il est question dans ce volume : consciemment ou non, ils écrivent dans le prolongement de Georges Perec et de ses recherches sur l'« infra-ordinaire », qui surgissent également dans son roman autobiographique *W ou le souvenir d'enfance* en 1975. À partir de documents d'archives, de photographies et de la description minutieuse de la rue où il est né, il y tente de dire la perte de sa mère déportée,

dont il ne conserve aucun souvenir. Dans l'idée d'une « autobiographie d'un immeuble », chez Zylberman, *La Vie mode d'emploi* (1978), roman entièrement concentré sur un immeuble imaginaire, n'est pas loin.

Le genre du récit d'enquête n'est d'ailleurs pas seulement pratiqué par les écrivains mais aussi par les historiens. C'est le cas par exemple de l'ouvrage d'Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* (2012). Ce livre est une enquête sur la vie de ses grands-parents, des communistes juifs polonais qui ont émigré en France dans les années 1920 et qui ont ensuite été déportés à Auschwitz. Ici, le récit privé s'élargit à l'histoire collective des immigrants juifs d'Europe de l'Est. Ainsi, Jablonka comble les lacunes de son récit en leur substituant des expériences similaires vécues par les contemporains de son grand-père. L'accent mis sur l'histoire collective est particulièrement évident dans son affirmation : « Ces anonymes [ses grands-parents], ce ne sont pas les miens, ce sont les nôtres. Il est donc urgent, avant l'effacement définitif, de retrouver les traces, les empreintes de vie qu'ils ont laissées, preuves involontaires de leur passage sur terre¹⁰ ».

L'essai de Maxime Decout constitue une tentative précieuse de découvrir un fil conducteur dans quatre-vingts ans de littérature de la Shoah, tentative qui met l'accent sur la volonté de connaître et de sauvegarder, répondant ainsi à un « mal d'archive » profondément enraciné dans notre époque. Cela le mène à laisser de côté l'abondante littérature romanesque sur ce sujet ; en revanche, il aborde un grand nombre de textes de non-fiction récents et peu connus, qui relèvent tous du genre du « récit d'enquête ». Le dossier de la revue *Europe* est un riche complément à cet essai, une invitation à découvrir la mosaïque des récits d'enquête.

10. Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2012, p. 10.