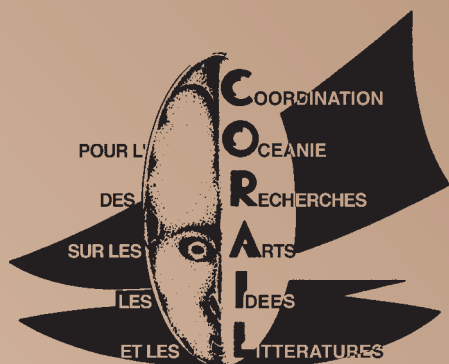


Sous la direction de
Dominique BARBE,
Michel PÉREZ et René ZIMMER

Objets d'Art *et* Art de l'Objet en Océanie



Collection
*Portes
Océanes*

L'Harmattan

Objets d'Art et Art de l'Objet

« Portes océanes »

Collection dirigée par Frédéric Angleviel,
Professeur des universités en histoire

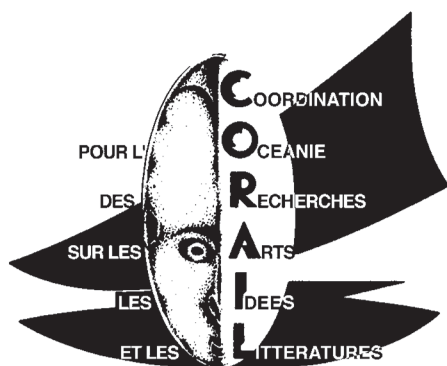
Cette collection est dédiée en premier lieu à une meilleure connaissance de l'Océanie et des espaces insulaires à partir de l'édition cohérente des articles épars de chercheurs reconnus ou de la mise en perspective d'une thématique à travers les contributions les plus notables. La collection « Portes océanes » a donc pour objectif de créer des ponts entre les différents acteurs de la recherche et de mettre à la disposition de tous des bouquets d'articles et de contributions, publications éparses méconnues et souvent épuisées. En effet, la recherche disposant désormais de très nombreuses possibilités d'édition, on constate souvent une fragmentation et une dissémination de la connaissance. Ces rééditions en cohérence se veulent donc un outil au service des sciences humaines et sociales appliquées aux milieux insulaires et plus particulièrement à ceux de l'aire Pacifique.

En second lieu, la collection « Portes océanes » a pour ambition de permettre la diffusion auprès du public francophone des principaux résultats de la recherche internationale, grâce à une politique concertée et progressive de traduction. Tout naturellement, elle permettra aussi la publication de colloques ou de séminaires sans s'interdire la publication d'ouvrages mettant à la disposition du public les derniers travaux universitaires ou des recherches originales portant sur les milieux insulaires, les outre-mers francophones et la région Pacifique.

Sous la direction de
Dominique BARBE, Michel PÉREZ et René ZIMMER

Objets d'Art et Art de l'Objet

Actes du XXI^e Colloque Corail



Collection
*Portes
Océanes*

L'Harmattan

Collection « Portes océanes »

Déjà parus

Angleviel Frédéric : *Histoire de la Nouvelle-Calédonie. Nouvelles approches, nouveaux objets*, 2005.

Faessel Sonia : *Vision des îles : Tabiti et l'imaginaire européen. Du mythe à son exploitation littéraire (XVIII^e-XX^e siècles)*, 2006.

Moyrand Alain : *Droit institutionnel de la Polynésie française*, 2007.

Chatti Mounira, Clinchamps Nicolas et Vigier Stéphanie (dir.) : *Pouvoir(s) et politique(s) en Océanie – Actes du XIX^e colloque CORAIL*, 2007.

Al Wardi Sémir : *Tabiti Nui ou les dérives de l'autonomie*, 2008.

Angleviel Frédéric (dir.) : *Chants pour l'au-delà des mers. Mélanges en l'honneur du professeur Jean Martin*, 2008.

Carteron Benoît : *Identités culturelles et sentiment d'appartenance en Nouvelle-Calédonie*, 2008.

Angleviel Frédéric et Lebigre Jean-Michel (dir.) : *De la Nouvelle-Calédonie au Pacifique*, 2009.

Dumas Pascal et Lebigre Jean-Michel (dir.) : *La Brousse, représentations et enjeux*, 2010.

Debene Marc et Pastorel Jean-Paul (dir.) : *La « loi du pays » en Polynésie française*, 2011.

Pechberty Dominique : *Vie quotidienne aux îles Marquises*, 2011.

Pechberty Dominique : *Récits de missionnaires aux îles Marquises*, 2011.

Maresca Pierre : *L'Exception calédonienne*, 2011.

Cartacheff Nathalie : *La vie quotidienne à Maré au temps des Vieux*, 2012.

Bertram Robert : *La bipolarisation politique de la Nouvelle-Calédonie depuis 1975*, 2012.

Moyrand Alain : *Droit institutionnel et statutaire de la Polynésie française*, 2012.

Angleviel Frédéric (dir.) : *Les outre-mers français, Actualités et Études*, 2012.

Chatti Mounira (dir.) : *Masculin/Féminin : Sexe, genre, identité*, 2012.

Angleviel Frédéric (dir.) : *La Mélanésie. Actualités et Études*, 2012.

Faberon Jean-Yves (dir.) : *Pieds-Noirs en Nouvelle-Calédonie. Témoignages et analyses*, 2012.

À paraître

Ali Abdallah Ahmed : *Le statut juridique de Mayotte. Concilier droit interne et droit international*.

Fidèle Michaël : *L'évolution statutaire de la Polynésie française*.

Inghels Elvina : *Le tourisme en Nouvelle-Calédonie*.

Lechat Mareva : *Jeux politiques et processus d'autonomisation en Polynésie française, 1957-2011*.

PHOTO DE COUVERTURE

Figure *malagan* à tête de coq, île de Tabar (Nouvelle-Irlande),
bois, coquillage, ocre rouge, chaux, pigments noir et jaune, 119 x 13 x 16 cm.
© Collection particulière, Nouméa.

MISE EN PAGE

Totem Infographie | Tél. : (687) 79 54 30 | toteminfo@me.com

© L'Harmattan, 2013

5-7, rue de l'Ecole-Polytechnique, 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>

diffusion.harmattan@wanadoo.fr

harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-343-00024-4

EAN : 9782343000244

Sommaire

<i>Dominique Barbe</i> Avant propos	9
<i>René Zimmer</i> Préface	11
<i>Bruno-François Moschetto</i> Tour et retour des objets dans <i>La Loi de Roger Vailland</i>	17
<i>Michaela Nováková</i> La rôle de la miniature de saint Paul de Thèbes dans <i>Paul et Virginie</i>	33
<i>Dominique Barbe</i> Peinture océanienne contemporaine et colonisation de l'imaginaire l'exemple mélanésien	41
<i>Sophie Cazaumayou</i> Ni antique, ni moderne : contribution à une analyse des objets océaniens sur le marché de l'art	55
<i>Hélène Goiran</i> Les armes traditionnelles fidjiennes : art de l'objet et art de la guerre.	67
<i>Nicolas Garnier</i> Le monde derrière des barreaux : sacs brodés de prisonniers, une iconographie carcérale en Papouasie-Nouvelle-Guinée	79
<i>Christian Coiffier</i> Chef-d'œuvres cachés en quête d'histoire.	99
<i>Didier Zanette</i> <i>Tridacna Gigas</i> : Objets de prestige en Mélanésie.	109

Objets d'Art et Art de l'Objet

René Zimmer

Le casoar des contes et peintures papous 123

Michel Pérez

Hypersexuality in the Art of the Sepik 139

Chantal Kwast-Greff

Le corps-objet, ou la mise en spectacle du corps australien 161

Nathalie Cartacheff

Le Processus de création océanien : tradition-modernité, un faux débat ? 171

Domitille Barbe

Définir l'art contemporain et ses enjeux culturels et politiques en Mélanésie 203

Florence Rortais

De l'Ethnologie aux Arts Plastiques.

Collectes, muséographies et inspirations contemporaines monographiques 225

Comité de lecture 245

Avant propos

Dominique Barbe

La mode de l'art océanien met sur le marché un certain nombre d'objets soudain estampillés objets d'art ou, à défaut, auxquels on attribue une valeur artistique. Cette engouement, initié à partir d'une lente ouverture du monde occidental de l'art aux mondes océaniens depuis les Surréalistes a de nombreuses répercussions localement.

Nouméa, par sa position géographique, est une plaque tournante dans les échanges d'objets et, au-delà, dans celui des idées sur le beau et l'authentique. La collecte y est ancienne : elle commence dans la brousse voisine puis s'étend au-delà, d'abord vers la Mélanésie du nord et ensuite, plus difficilement vers la Polynésie, la Micronésie, voire les îles de la Sonde, sans oublier l'Australie et la Nouvelle-Zélande voisines. L'habitude de répondre à une demande européenne et l'intérêt que les insulaires portent à l'objet étant ancienne, cette collecte évolue, se structure donc autour de modes nées ailleurs. À cet égard, la photographie, quelquefois prise dans un magazine ou dans un livre plus spécialisé, a souvent des conséquences directes sur la production locale des objets en générant une fabrication de copies libres, à leur tour porteuses d'une nouvelle authenticité pour les populations qui ne sont pas toujours aussi soucieuses des formes que le laissent penser les classifications des livres d'art.

Une fois collectées, les pièces sont vendues sur place ou exportées pour celles d'entre elles qui en sont jugées dignes, vers des marchés plus prestigieux et longtemps francophones – l'irruption de l'Internet et l'apparition de nouveaux centres d'art internationaux sont en train de modifier cet état de choses. Pour les premiers d'entre eux, beaucoup de ces objets à forte charge exotique repartent avec les voyageurs ou les résidents temporaires vers l'Europe. Ces derniers se munissent le plus souvent d'objets souvenirs, pâles imitations d'objets d'art et qui reçoivent à Nouméa comme ailleurs dans le Pacifique le nom de *curios*. Aujourd'hui ce ne sont que des objets

exotiques produits en Asie, bon marché, mais qui inondent, popularisent et diffusent hors des musées, des cercles de collecteurs et de collectionneurs, des thèmes et des images appartenant au domaine artistique. Ils sont un relais essentiel dans la prise de conscience internationale qu'il existe une esthétique océanienne.

Ce sont toutes ces transformations et leurs influences sur des notions d'authenticité et d'esthétique, aussi bien dans les populations productrices que dans celles qui les collectent, les collectionnent et les mettent dans des musées, qui nous intéressent ici. Leur valeur identitaire nouvelle pour certains d'entre eux depuis l'accès à l'indépendance ou la montée de revendications nationales ou tribales n'a pas été dédaignée. Signes et symboles identitaires, éléments reconnaissables et reconnus par tous, ils sont aussitôt utilisés ailleurs, dans la publicité par exemple. L'accent est mis aussi sur la place des objets, leur mise en valeur – voire en scène – muséale et les politiques et philosophies qui les sous-tendent. Leur évocation dans la danse ou la littérature a également intéressé notre propos.

Nouméa est au centre de nos interrogations et études sur un monde qui évolue et qui est porteur moins d'une uniformisation liée à la mondialisation qu'à la découverte, par les populations océaniques, d'un art vivant et non plus enfermé dans une authenticité souvent douteuse. Dans cette approche, de nombreux champs disciplinaires ont été mobilisés, de l'anthropologie à l'ethnologie, en passant par la muséologie, l'histoire, la géographie, l'étude de la civilisation anglophone, la linguistique car l'objet a un nom qui se décline différemment d'un espace à l'autre, sans oublier les lettres – André Breton n'est jamais loin –, les visions plasticiennes et esthétiques. Plus original a été l'apport de professionnels, restaurateur ou marchand par exemple. Tous ont servi à faire un état des lieux de la création artistique et à constater à nouveau combien les créateurs d'objets sont ballottés entre la quête d'une authenticité à (re)définir et celle d'une esthétique en constante mutation.

Préface

René Zimmer

C'est un lieu commun que de dire qu'il n'est guère possible d'imaginer l'existence de l'homme sans l'art. La danse, la musique, la poésie, la peinture et la sculpture rythment la vie des peuples depuis l'aube des temps. Dans les sociétés les plus primitives, comme celles découvertes récemment en Papouasie-Nouvelle-Guinée, l'art fait partie intégrante de la vie en dépit du fait certain que la préoccupation fondamentale de ces peuples s'exprime en termes de besoins vitaux quotidiens. L'art accompagne les phénomènes spirituels qui comblent le vide entre la notion de survie et celle de rêve, à l'instar des croyances religieuses qui habitent les esprits de ces peuples et, à ce titre, il occupe tout l'espace qu'il mérite.

Dans un article paru en 1990, Marsha Bergam, répondant à la question « What is contemporary Melanesian art ? » donne de façon limpide le sens de l'œuvre d'art telle qu'elle est conçue en milieu mélanésien. Elle y explique que l'art n'a de sens que par rapport au contexte socioculturel dans lequel il apparaît. En Mélanésie, les objets d'art sont fonctionnels, religieux ou magiques. Ces objets remplissent leur fonction dans un cadre rituel, au cours d'une cérémonie. Ils sont mis en scène dans cet ensemble autonome en termes de visuel, de scénario, de théâtralisation. Bien que les cultures occidentales ne considèrent pas la cérémonie comme une forme d'art, il s'agit probablement de la forme d'art contemporain la plus aboutie pratiquée dans toute la Mélanésie. Dans ce contexte particulier, l'objet et tout ce qui l'entoure devient *samting tru*. Ce terme est utilisé en tok pisin par opposition à *samting nating*, un objet sans importance et qui, même s'il a des qualités esthétiques, ne s'inscrit dans aucun cadre digne de considération, car il n'a pas été ritualisé. Une proue de pirogue des îles Trobriand méticuleusement façonnée avec art et passion pour une cérémonie annoncée représente *samting tru* pour tous les gens du village

et tous les invités qui seront de la fête. De même, un masque de danse qui, non seulement représente, mais aussi contient l'esprit vivant de la danse, est *samting tru*. Le même masque prévu pour le marchand ou le touriste, élaboré selon les mêmes procédés et avec le même soin que le précédent, ne vaut rien aux yeux du Papou. De la même façon, un *storyboard* Kambot n'a absolument aucune valeur pour les Kambot, quelle que soit la beauté ou la richesse de l'histoire qu'il véhicule, car il est uniquement destiné au touriste à qui on le cèdera sans état d'âme. La même histoire, portée par une pirogue Kambot qui s'apprête à remonter le fleuve, prend sa pleine valeur, car c'est là que se développe son sens profond.

L'idée de création artistique correspond à un besoin essentiel de toute société, y compris – et sans doute surtout – tribale, car elle permet d'exorciser un certain nombre de fantasmes, d'expurger quelques passions et d'en poser les éléments-clés. Représenter, c'est donner la vie, exacerber les sens et satisfaire à l'esthétique de la société dans laquelle on vit. Non seulement les hommes se reconnaissent dans leurs propres productions, mais ils affichent leurs convictions et leurs certitudes au travers d'une figure qui, tout en portant la marque de fabrique d'un clan, d'une ethnie ou d'un peuple, véhiculent les sentiments de l'artiste face à la société dans laquelle il vit.

Il existe des normes auxquelles les artistes locaux se doivent d'adhérer, notamment lors de la confection d'éléments décoratifs représentatifs de la communauté, qu'il convient de ne pas transgresser. Dans la logique de l'art pour l'art, l'œuvre n'est pas créée pour cheminer, elle est produite pour servir de référent culturel inaltérable et permanent du site sur lequel elle est produite et l'artiste traditionnel adhère pleinement à cette idée de parfaite adéquation entre l'œuvre générée et le cahier des charges défini en filigrane par le code tribal.

En vérité, à l'idée de tradition respectée s'oppose un autre pléonasme, celui de création libérée. L'œuvre d'art telle qu'elle est élaborée par l'artiste mélanésien ou océanien est, là autant qu'ailleurs, l'aboutissement d'une démarche visant à la résolution de conflits intérieurs par la communication ultime au travers de l'objet représenté, peint ou sculpté. Cette démarche, sans être nécessairement esthétique, est constante, comme si le besoin de décorer, de représenter, d'illustrer correspondait à un désir impérieux d'afficher des contenus. En Océanie, en Mélanésie traditionnelle, il n'est pas le moindre objet qui ne soit sculpté ou peint. Qu'il s'agisse d'un plat, d'un appui-tête, d'un pilon, objets éminemment utilitaires, ou d'un masque de danse, d'un pectoral ou d'un brassard, objets de parure, tous ces objets vont s'extraire de l'amas informe pour être façonnés par l'artiste et s'imprégner de son génie. L'objet mélanésien, quelle que soit sa vocation, porte naturellement l'estampille de son créateur, en vertu de quoi ce dernier garde sa place dans la société et joue son rôle de vecteur des valeurs reconnues par tous, au sein du groupe et au-delà.

Dans ce monde-là, la relation entre l'objet créé, sa forme et sa fonction est maximale. De plus, l'artiste et le public appartenant à son environnement immédiat partagent les mêmes valeurs. Le risque de conflit entre le créateur et les récepteurs indigènes est minime, voire inexistant, tant que le créateur reste dans le cadre impartii. La fonction de communication qui, dans d'autres mondes, s'exprimerait au travers de textes écrits, trouve ici comme unique matière première les végétaux de la forêt, les animaux ou les pierres. L'œuvre d'art, phatique par essence, est toujours significative, car elle est éminemment porteuse d'un message codé. Alors qu'une grande partie des matériaux utilisés est hautement fragile, voire éphémère, l'œuvre d'art océanienne conserve un caractère pérenne, car elle se trouve éternellement recommencée par les différents acteurs de la dramaturgie tribale, plutôt que reproduite. On façonne des masques sophistiqués pour les porter à telle occasion, une manifestation de deuil, une circoncision, une initiation, puis on les abandonne à la forêt dans laquelle ils dépérissent, délaissés, jusqu'à ce qu'une nouvelle occasion se présente et que recommence le travail artistique sur le même mode, loin de la copie cependant. Il serait vain de croire que les formes traditionnelles sont arrêtées et reproduites invariablement par des familles ou des clans dont le seul principe serait de conserver le moule original de confection pour reproduire des schémas invariables *ad vitam aeternam*. Quand les Hollandais et les Allemands troquèrent des pacotilles sous forme de perles de verre contre des objets locaux, ils purent rapidement retrouver celles-ci dans les compositions traditionnelles, colliers, bracelets et pectoraux. L'intégration de l'élément extérieur rapporté fut spectaculaire et immédiate et ce sont les collectionneurs européens qui rachetèrent pour leurs collections les perles mises au service de la parure traditionnelle.

Il reste vrai cependant que, l'art primitif étant attaché à la tradition, la liberté de l'artiste n'est pas maximale. L'artiste est soumis à des contraintes fortes, car l'œuvre au sein du groupe est évaluée selon des critères de fonctionnalité par rapport aux conventions posées et l'imposition d'une estampille artisanale plus ou moins contraignante rend difficile la distinction entre ce que les Occidentaux appellent l'artiste et l'artisan. L'objet n'est que très rarement associé à un nom d'artiste. Le plus souvent celui-ci est reconnu par le collecteur comme provenant d'une tribu précise, ou d'un clan parfaitement localisé, et non d'un homme.

S'il est vrai que l'existence ou non de certains matériaux bruts joue un rôle primordial dans la diversification des formes artistiques, il importe de noter qu'au-delà de ces considérations purement matérielles, l'objet d'art océanien, quelle que soit son origine, se trouve toujours porteur d'une valeur qui a très souvent disparu dans le monde dit civilisé, à savoir son caractère religieux. Bien que nombre d'objets n'aient qu'une fonction utilitaire à l'origine, la tête d'animal sculpté ou la dent de

chien qui les ornent témoignent d'un sens qui transcende la nature fonctionnelle de ceux-ci pour leur conférer une valeur sacrée tout en leur garantissant le statut d'objet d'art.

L'art océanien est sans nul doute utilitaire dans le sens où il s'inscrit dans un cadre alimentaire, pratique, rituel et collectif, mais le sacré, au travers des doigts du médium, peintre ou sculpteur, ne manque jamais de parer le plus anodin des outils, si humble fût-il. Dans certaines régions, il existe des artistes ou des fratries qui sont assignés à la production de certaines œuvres et nul ne peut se substituer à ceux qui ont le privilège de l'élaboration de telle figure ou de tel motif. Ce concept de droits d'auteur permet le repérage et l'identification des objets en termes de localisation géographique. En Nouvelle-Guinée, les objets du lac Sentani et ceux du district Asmat ou Maprik ne sauraient être confondus par l'amateur un tant soit peu éclairé, tant l'estampille est caractéristique d'un peuple et de la région dans laquelle il s'est ancré. Un objet issu d'une maison du culte Malaggan de Medina, au nord-ouest de la Nouvelle-Irlande, est identifiable à coup sûr et les sculptures qui s'y trouvent, représentant des ancêtres, des poissons et des oiseaux totems ou des scènes mythologiques, portent le sceau des Malaggan, reconnaissable entre tous.

La spécificité culturelle n'exclut pas certaines correspondances entre les aires de production artistique. Les motifs des boucliers Asmat rappellent ceux du Haut-Sepik, qui ont également des affinités certaines avec ceux du Bas-Sepik. La circulation des objets dans la vallée du Sepik a été favorisée par la fin théorique des guerres tribales, l'amélioration de la navigation sur le fleuve et la motorisation, et une forme d'art moins localisable s'est développée. L'objet d'art océanien garde cependant toujours une identité forte. Pour prendre l'exemple de la Nouvelle-Guinée, l'ouest maritime s'oppose à l'est continental, les littoraux aux Basses Terres, et les Hautes Terres présentent également un ensemble singulier. Les motifs simples présentés sont peu nombreux, la palette des couleurs est limitée et les outils de travail sont rustiques. Mais le génie des objets qui sont façonnés dans chacune des cultures du monde océanien réside dans la simplicité de la présentation, l'économie de la mise en œuvre et l'équilibre de l'ensemble, ainsi définissant le grand art qui interpelle, interroge et dérange, qu'il soit moderne, ancien ou primitif.

La dernière décennie a vu l'éclosion d'une forme d'art plus transversale. Certaines figures sculptées peuvent être rapportées à la vallée du Sepik, sans autres précisions, car l'artiste aura laissé libre cours à son imagination, non sans respecter certaines formes, ce qui lui aura permis de s'affranchir de certaines marques de fabrique qui l'auraient localisé dans une aire délimitée. De très belles créations apparaissent ainsi sur le marché de l'art actuel qui, si elles perdent de leur valeur en termes de

marquage et de repérage, en gagnent certainement davantage en termes d'originalité, et donc d'écart par rapport à la pseudo-norme.

La difficulté, lorsqu'il s'agit de montrer ce qu'il convient d'appeler art authentique d'un certain point de vue, réside dans le fait que la nécessaire mise hors contexte des œuvres, dès lors qu'elles sont exhibées dans un musée, une galerie ou chez un collectionneur, les isolent radicalement de leur ancrage naturel et situationnel et leur confère la valeur de *samting nating*. Sinon que pour le collectionneur, le marchand ou l'acheteur, généralement occidental, les critères de valeur diffèrent. Le *samting nating* reprend des couleurs en termes, non plus de coutume et d'échange, mais en termes d'offre et de demande du marché et le bel objet reprend sa place, non point au cœur du cérémonial, mais dans la grande cour de l'art commercial. Du monde primitif à la foire d'empoigne. Pour tout dire, d'une jungle à l'autre, pour le plus grand plaisir de tous ?

Tour et retour des objets dans *La Loi* de Roger Vailland

Bruno-François Moschetto

Résumé : *La Loi* est le roman du désengagement, perçu comme une fatalité incoercible. Cette réactualisation du douloureux *desengaño* baroque sous la lame de fond déclenchée par la divulgation mondiale du rapport Khrouchtchev, Roger Vailland la situe dans le microcosme des Pouilles italiennes qui, en 1956, basculent d'un univers encore féodal vers le monde moderne. L'érosion des illusions à laquelle chacun des personnages semble confronté tour à tour est prise en charge sur le plan romanesque par la prolifération d'objets divers qui substituent leur implacable logique matérialiste aux certitudes hasardeuses et naïves de cœurs obstinés. Trois régimes principaux de l'étalement du réel objectif dans la fébrilité des consciences sont interrogés ici : médiation, intermédiation et instrumentation puisque, en toute hypothèse, ce roman post-communiste nous enseigne que les humains comme les objets conservent une vocation au classement.

Abstract: *The Law is the novel of un-commitment perceived as an uncontrollable fatality. It is an updating of the painful baroque disillusion after the groundswell triggered by the worldwide disclosure of the Khrushchev report, and Roger Vailland locates it in the microcosm of the Italian region of Apulia that, in 1956, was swinging from a still feudal universe to the modern world. The erosion of the illusions each of the characters, by turns, seems confronted to is handled, at the novelistic level, by the proliferation of various objects that substitute their implacable materialistic logic for the hazardous and naïve certainties of stubborn hearts. In the spreading out of objective reality in the feverishness of consciences, three main patterns are addressed here: mediation, intermediation and instrumentation since, in any event, this post-Communist novel teaches us that human beings, just like objects, keep their vocation for filing.*

1. Université de la Nouvelle-Calédonie.

Roger Vailland (1907-1965) a obtenu le prix Goncourt en 1957 pour *La Loi*. C'était l'époque faste où Julien Gracq fut couronné pour *Le Rivage des Syrtes* (1951), Simone de Beauvoir pour *Les Mandarins* (1954) et Romain Gary pour *Les Racines du ciel* (1956). Déjà en 1945, Vailland avait obtenu le prix Interallié (réservé aux écrivains journalistes) avec *Drôle de jeu*, prix qu'avaient reçu auparavant André Malraux en 1930 grâce à *La Voie royale* ou Paul Nizan en 1938 pour *La Conspiration*. En 1957, Vailland décide de conduire les lecteurs de son roman dans cette Italie qu'il a visitée paresseusement un an plus tôt en compagnie de sa femme Élisabeth Naldi et où il est encore retourné quelques semaines pour des reportages sur les rallyes automobiles. Le prince de Lampedusa mettait alors la dernière main à son *Guépard*. On publiait à Milan *Le Docteur Jivago*, qui valut l'année suivante à Boris Pasternak le prix Nobel de littérature, comme autrefois on avait dû courir jusqu'en Hollande imprimer les *Lettres persanes*. Depuis 1956, la divulgation désespérante du rapport Khrouchtchev brisait les glaces du stalinisme. Vailland n'avait pas encore tout à fait cessé d'appartenir au Parti communiste français, au sein duquel il aura milité près de dix ans. L'un des pères de l'abstraction, le peintre tchèque František Kupka, s'éteignait à Puteaux et les objets industriels commençaient à coloniser le monde occidental. À l'instar de don Cesare, prétendant que lui aussi se « désintéressait », le général de Gaulle lisait *La Loi* dans l'ombre du désert².

La Loi est un roman solaire, minéral et marin dans lequel la sobriété de la fable est accentuée par le nombre limité des personnages principaux, une action qui se déroule pour l'essentiel en trois ou quatre jours et une relative unité de lieu autour de la Baie de Manacore³, située sur la côte orientale de l'Italie méridionale, en face de l'Albanie. Le titre du roman laisse entendre au lecteur qu'on va le mener au cœur des choses, sinon lui faire découvrir l'irréparable. La structure globale de l'œuvre, resserrée autour de rites de passage et concentrée sur de soudaines métamorphoses de situations, lui donnerait l'aspect, voire la dimension de l'univers tragique, n'était une constante pensée de derrière qui semble l'orienter fatalement vers la farce.

Si l'action des principaux personnages se limite à l'accomplissement de chasses amoureuses, en de nombreux registres et sur des tonalités variées, il est notable que le monde des objets y intensifie, relaie ou simplement nourrit l'histoire singulièrement pauvre que décrit l'auteur avec un culte de l'économie, de la simplicité et du détachement, avec cet *air de rien* tellement caractéristique du « nouveau roman » – genre avec lequel, pourtant, Vailland, aristocrate libertin et héroïnomane d'extrême-gauche, eut peu d'acointances véritables. Publié entre *Les*

2. Confiance à Roger Stéphane le 9 janvier 1958. Cf. Yves Courrière, *Roger Vailland ou le libertin au regard froid*, Paris, Plon, 1991, p. 745.

3. En réalité Rodi Garganico. Cf. Yves Courrière, *Roger Vailland*, p. 669.

Gommes (1953) d'Alain Robbe-Grillet et *Les Choses* (1965) de Georges Perec, *La Loi* ne pouvait échapper au mouvement de matérialisation du regard qui poussait dans ce temps-là tout narrateur à devenir un observateur forcené, à défaut d'être capable encore de « se faire voyant. »

Trois statuts de l'objet peuvent être identifiés dans le roman, si l'on veut bien en classer les différentes manifestations selon leur fonction cardinale, du plus complexe au plus simple : l'objet *médiaire*, l'objet *intermédiaire* et l'objet *instrument*. Le premier groupe d'objets oriente les individus qui s'y rattachent vers une transcendance, le second groupe fonctionne dans l'immanence, quant au troisième il est cantonné dans le domaine pratique. La simple possibilité d'une typologie différentielle de cette nature souligne la relative complexité qui travaille le statut de l'objet dans *La Loi*, à l'image sans doute de l'hétérogénéité sociale que l'on y reconnaît.

I. Les objets médiateurs

Ce type d'objet, limité en nombre, est celui qui condense au maximum l'existence des personnages, et surtout l'existence exceptionnelle du personnage principal, don Cesare, grand propriétaire terrien de soixante-douze ans, en qui le monde féodal s'éteint une nouvelle et dernière fois au seuil de la modernité industrielle et démocratique. Dans les pages finales de l'œuvre, don Cesare va mourir du mal de Vénus. Celui-ci prend la forme d'une soudaine paralysie des membres alors que le bonhomme s'apprête à exercer à nouveau son droit de cuissage sur l'une des servantes de la maison, peut-être sa propre fille d'ailleurs, l'ensorcelante Mariette.

Au fil du texte, une ritournelle lancinante, bien trop évidente pour être négligée, attire le regard du lecteur sur un objet, ou plutôt une partie d'objet progressivement dévoilée et dotée de valeur particulière : le fauteuil dans lequel siège don Cesare quand il règne sur sa maison, le trône d'où il surveille ses terres et contemple, pour ainsi dire, tout le pays. La description du fauteuil dans lequel est toujours figé ce grand seigneur, sans presque jamais sembler s'y être assis ni vouloir s'en lever un jour, est systématiquement allongée, amplifiée et ralentie dans une même formule réitérée une dizaine de fois sous des formes variées mais quasi synonymiques. On croirait que le narrateur expérimente ici le principe de l'éternel retour nietzschéen dans le domaine de l'énoncé de syntagmes verbaux, à la fois répétés et à peine différenciés :

– « Personne d'autre que don Cesare ne s'assoit jamais dans le grand fauteuil napolitain du XVIII^e siècle, aux accoudoirs de bois doré tourneboulés en forme de magots » (15)⁴ ;

4. Les chiffres entre parenthèses indiquent, quand il ne s'agit pas de dates, la page où se trouve le texte cité, dans l'édition utilisée de *La Loi* disponible chez Gallimard, coll. « Folio », n° 110, Paris, 1972.

- « ... dans son monumental fauteuil napolitain à magots de bois doré » (29) ;
- « ... dans le grand fauteuil napolitain du XVIII^e siècle, aux accoudoirs de bois doré tourneboulés en forme de magots » (69) ;
- « ... dans le fauteuil napolitain du XVIII^e siècle » (77) ;
- « ... dans son fauteuil, aux accoudoirs tourneboulés » (78) ;
- « ... les bras à plat sur les accoudoirs tourneboulés » (78) ;
- « ... au pied du monumental fauteuil napolitain du XVIII^e siècle » (92) ;
- « ... elles ligotèrent Mariette au dos du fauteuil, lui attachant les chevilles aux feuilles d'acanthé des pieds, lui ramenant les bras en avant et les liant aux accoudoirs de bois doré tourneboulés en forme de magots » (93) ;
- « ... s'était assis dans le fauteuil napolitain du XVIII^e siècle aux accoudoirs de bois doré tourneboulés en forme de magots » (212) ;
- « ... du siège profond du fauteuil napolitain, s'appuyant aux magots de bois doré » (218) ;
- « Le grand fauteuil napolitain aux accoudoirs de bois doré tourneboulés en forme de magots avait été écarté de la table. Il tenait le milieu de la salle vide » (275).

C'est la dernière mention du fauteuil puisque désormais don Cesare est couché dans son lit de mort, paralysé par cette résurrection de syphilis que lui aurait envoyée Vénus, comme pour l'empêcher de prendre Mariette. Néanmoins, il subsiste encore dans le texte une réapparition du fauteuil sous la forme du souvenir (278), bientôt relayée par l'évacuation brutale à laquelle procède l'héritière : « *Elle convoqua un antiquaire de Naples et liquida [...] le fauteuil napolitain du XVIII^e siècle* » (305). C'est le retour du fauteuil à la case départ : Naples, sur la côte occidentale de l'Italie. Réversion physique, géographique, à l'origine manufacturière puisque une réintégration chronologique vers le *terminus a quo* serait plus qu'improbable. En vérité, la réinsertion spatiale de l'objet suggère l'abolition du temps et le retour du propriétaire dans l'ombre anonyme des générations.

Interrogeons les différents constituants, aussi rares qu'opiniâtres, de cette ritournelle formulaire : « *bois doré* », « *magot* », « *tourneboulé* », « *XVIII^e siècle* ». Apparemment la libre pensée et l'athéisme piquant du grand esprit cultivé qu'est don Cesare s'emblématisent dans un siècle des Lumières ombrageux, qui eut ses représentants italiens (Vico, Napolitain, comme le sera plus tard Fra Diavolo, ou Beccaria). Sans doute la présence des deux magots n'esquisse-t-elle nul désinvolte clin d'œil post-existentialiste vers l'enseigne du fameux café germanopratin qui fut l'incontournable rendez-vous mondain de la gent littéraire dans les années cinquante. Il s'agit de figures grotesques, fort prisées des amateurs de bibelots rococo et de chinoiseries au XVIII^e siècle et tout à fait répandues dans le mobilier de luxe. Si un magot est un gros singe sans queue ou bien, par dérivation, un homme laid, nous constatons ici comme l'irruption d'une ostentation baroque, voire d'un certain

mauvais goût rocaille à l'extrémité des manches du fauteuil, précisément là où don Cesare dépose ses mains. Le personnage retient donc imperturbablement dans ses paumes, non pas un globe terrestre ou autre sphère céleste qui abondent dans la peinture, mais deux précieux singes dodus que la dorure du bois rehausse d'un éclat paradoxal. Variation possible autour de *memento mori* ou de *vanitas vanitatis* prémonitoires⁵. Voltaire, qui s'y connaît en figures grotesques, parle des « *magots de Saxe et riches bagatelles qu'Hébert invente à Paris pour les belles*⁶ ». À la fin du roman, au moment de mourir et revenu à l'essentiel, don Cesare allongé tiendra dans sa main gauche encore valide l'un des seins de Mariette, viatique complaisamment lové dans sa paume de grand sacripant (300).

« *Tourneboulé* » est plus étrange. Ce terme ne s'emploie normalement qu'avec une valeur psychologique abstraite, au sens de « chaviré » ou « bouleversé ». Ici il reprend en abyme le thème de la circularité qui traverse toute l'œuvre (Tonio fait des ronds sur la Grande Place avec son vélomoteur Lambretta ; les prisonniers chantent « *tourne, ma beauté, tourne...* » ; les jeunes gens font la *passeggiata* en se promenant imperturbablement sur la place, le soir, dans le sens des aiguilles d'une montre, etc.) Libertinage philosophique, raffinement d'antiquaire, étrange entêtement du retour au même sont donc ensemble évoqués par le refrain narratif qui fait méticuleusement revenir le fauteuil seigneurial sous les yeux du lecteur. Ses particularités deviennent ainsi les attributs essentiels de son titulaire, et sempiternel occupant, don Cesare.

Toute la puissante distinction, originale et écrasante, du grand propriétaire foncier est donc condensée dans l'objet par le jeu des récurrences, grâce au leitmotiv d'un propos formulaire dont les traits grossissent à chaque retour. Naturellement cette condensation n'est rendue possible que par la perpétuelle proximité que le personnage et son fauteuil entretiennent. Un chien aurait tout aussi bien fait l'affaire mais l'originalité du phénomène tient ici à l'hétérogénéité des éléments en relation : animé et inanimé. À défaut de pouvoir dire autrement, au moyen d'une description directe, le goût obstiné de don Cesare pour l'autorité hiératique et la recherche du plaisir rare, le narrateur tend à nous hypnotiser avec un objet qui polarise le

5. On ne pourra, de surcroît, déceler en ces magots un emblème métonymique de la puissance financière ou de la richesse foncière de don Cesare qu'à la condition de bien vouloir oublier que l'origine étymologique des deux homonymes disponibles est sans rapport. L'un, celui qui est utilisé dans le texte, dérivant en droite ligne du Magog biblique (qui évoque dans l'*Apocalypse* un peuple révolté qui vivait sur les côtes de l'actuelle Turquie) tandis que l'autre, attesté dans un parler plus populaire, est patiemment issu d'un terme de l'ancien français désignant le cellier à fruit, forme elle-même ensuite corrompue par croisement avec une autre lexie évoquant la bourse, pour dénoter enfin un trésor caché.

6. Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, article « magot », Hachette, Paris, 1877.

personnage essentiel en ses traits fondamentaux⁷. Bien malin qui pourrait déceler qui de l'objet ou de l'individu joue le rôle du caractérisant dominant dans ce jeu de réciprocités secrètes. Mais un soupçon d'ironie nous ferait facilement croire que l'essence de l'objet précède, sinon préfigure, l'existence de don Cesare.

Quand meurt don Cesare, le fauteuil quitte son rôle de signe condensateur et retourne au néant. On peut penser que les funérailles tacites de ce personnage sont implicitement prises en charge par le discours consacré à la disparition de cet objet monumental dont le déplacement définitif chez un antiquaire est détaillé avec précision. Rappelons également que si l'on ignore tout de la naissance de don Cesare, l'on sait en revanche d'où vient son fauteuil : du grenier à meubles que constitue le palais ancestral situé sur les hauteurs de la ville (Calalunga, qui surplombe Manacore) : « *C'est un fauteuil de cette chambre que don Cesare a fait descendre au marais, après la mort de son père* » (73).

La description de cette pièce palatiale qui cache une matrice symbolique sous le musée familial, joue un rôle narratif analogue à celui d'un hyperonyme ou d'un archi-lexème linguistique, en tant que signifiant supérieur et tutélaire qui préfigure la ritournelle du fauteuil :

« *on admire [dans ce palais] surtout la chambre napolitaine du XVIII^e siècle, avec les grandes glaces à cadre de bois doré de l'époque des chinoiserries, et les magots géants* » (73).

Au cours du déplacement des hauteurs vers le rivage, la taille des magots a fondu. De là à penser que don Cesare aurait métaphorisé l'extinction de la race féodale dont il est le dernier rejeton en transférant son fauteuil depuis cette banque symbolique jusqu'au rivage populaire de Manacore où il a disséminé à l'envi sa semence chez les femmes de ses pêcheurs, il n'y a qu'un pas⁸.

Vailland dote ainsi d'une forte cohérence, dans toute l'ampleur de la narration, la relation condensatrice entre les caractères de l'objet et le destin du personnage. L'idiosyncrasie inaltérable de cet actant principal du roman est soulignée par le procédé récursif qui fait réapparaître un objet de dimension métonymique héritant sa valeur emblématique du procédé de récurrence dans lequel il est lui-même pris. Or cette récursivité n'est évidemment perceptible qu'à la condition que l'objet soit doté de caractéristiques remarquables, comme serait exceptionnelle l'existence de

7. Un jeu récursif de ce type avait déjà été mis en œuvre par Anatole France dans *Les Dieux ont soif*, où la redingote dans laquelle le ci-devant fermier général et humaniste Brotteaux des Ilettes enfouit sans arrêt son exemplaire du *De Natura rerum* de Lucrèce est systématiquement caractérisée d'un syntagme « de couleur puce. »

8. Il existe une sorte de « lettre volée » liée au thème de l'extinction de la race dans le roman, un objet invisible et pourtant évident. C'est l'enfant de don Cesare et de Maria. Il est mentionné plusieurs fois par le narrateur sans jamais bénéficier de la moindre caractérisation. On ne connaît même pas son sexe (51-52, 104, 108, 217).

don Cesare. Caractère essentiel du personnage et traits fondamentaux de l'objet se figent et s'imposent dans la durée, elle-même rendue sensible par le principe de répétition du signe. La farandole verbale nous rappelle ici que la vocation première de l'objet est bien d'être jeté sous nos yeux.

Il convient sans doute maintenant de dire un mot sur la valeur d'usage et sur la valeur d'échange de cet objet condensateur. Don Cesare est presque toujours présenté assis dans son fauteuil, sauf quand il va parcourir son marais pour la chasse aux oiseaux de fer⁹. La valeur d'usage du fauteuil paraît tellement essentielle qu'elle est comme tue dans l'implicite d'une litote. Don Cesare est assis, un point c'est tout. Pour ainsi dire, il ne s'assoit pas et ne se lève jamais. On dirait le Dieu romantique congelé de *La Maison des morts* de William Blake, le *Jupiter (et Thétis)* ou le *Napoléon I^{er} sur le trône impérial* d'Auguste Ingres. Quant à la valeur d'échange, il est certain que personne n'a intérêt à toucher au fauteuil de don Cesare. Les trois malheureuses qui l'ont instrumentalisé afin d'y attacher Mariette pour la flageller à loisir (94-95) finiront leur vie condamnées à sarcler les mauvaises herbes et à porter des seaux d'eau. La valeur d'usage de ce meuble si peu mobile est infiniment grande et sa valeur d'échange proche du néant.

Mais un seul objet ne suffirait pas pour condenser toute l'existence de don Cesare. À l'opposé de l'objet condensateur du caractère, dont le retour est prévisible sous la forme quasi invariable du même au même, on rencontre un autre type d'objet, à l'apparition récurrente, certes, mais soudaine et imprévue sous l'aspect du différencié : les vases et statuettes d'argile conservées de l'époque où les Grecs d'Athènes avaient entrepris de coloniser la côte, à l'actuel emplacement de Manacore, au III^e siècle avant Jésus-Christ, en fondant la cité d'Uria. Ces objets, les « *antiques* » que les pêcheurs dénichent au hasard dans la vase du marais et dont le régime d'apparition est celui d'une troublante épiphanie, sont largement payés, étiquetés puis chéris par l'aristocrate qui les collectionne. Les antiques, objets du désir capricieux et de la méditation traversière du seigneur des lieux, apparaissent soit un à un, une seule fois, soit tous ensemble juxtaposés au premier étage de sa demeure du littoral transformé en musée. À la différence du fauteuil, les antiques ne condensent pas l'existence physique, sensible, du vieux Manacoréen mais son existence spirituelle, intelligible. À ce titre, ces objets exhumés ne sont pas pris dans la chronicité de l'éternel retour du même mais dans la spatialité d'une infinie palette du divers.

9. Il faudrait parler de ces oiseaux aux envols suicidaires que l'on imagine comme des girouettes grinçantes ou des jouets mécaniques. De même que les chèvres ne sont jamais décrites directement et qu'elles constituent le thème d'un scientisme eugéniste ridiculisé, que les poissons (les muges) pris au piège du *trabucco* sont présentés au moyen d'une sociologie amoureuse drolatique qui les humanise, et que les singes figurent humblement sous la forme de motifs baroques, la faune s'est totalement retirée du roman au profit de la relation homme-objet ou du dialogue homme-machine.

Ritournelle ou éventail figurent ainsi les deux régimes de condensation de la vie de don Cesare par les objets du monde.

Cette opposition thématique paraît consistante sur le plan psychologique. Si le caractère trempé du maître de maison s'incarne dans la sourde présence des magots dissuasifs, sa curiosité d'homme « *de haute culture* » se donne à voir dans les méditations hypnotiques que suscitent chez lui les antiquités, dans l'analyse érudite à laquelle il les soumet au fil de mille cinq cent pages de notes, ou bien dans la dévotion avec laquelle il les fait préserver et dépoussiérer par ses gens. Aussi, puisqu'il faut bien que le système d'oppositions entre les deux régimes d'apparition des objets condensateurs soit cohérent dans l'organisation générale du texte, le narrateur ne décrit-il pour ainsi dire jamais ces antiques. Tout au plus sait-on que l'un d'entre eux est une mince danseuse aux hanches étroites (69). On l'aurait deviné. Mais c'est tout ce que l'on connaîtra du musée glyptothèque de don Cesare.

Remarquables, collectionnés, magnétisant l'attention du grand propriétaire, ces objets rares sont dénués d'existence verbale. Ils condensent sans être visibles ou presque. On connaît à peine leur forme :

« Don Cesare [...] tient le regard, depuis le début de la soirée, sur une statuette de terre cuite que ses pêcheurs lui ont ramenée et qu'il a posée sur la table » (68) ; « Elle (Mariette) se leva et plonge le bras dans un vase grec posé sur la commode » (284).

Si la valeur d'usage de ces objets anciens est nulle, c'était bien une excellente raison pour y cacher les cinq cent mille lires volées. Qui serait allé fouiller un objet de fouille ? Intouchables, presque toujours cachés, les antiques sont liés à l'ombre depuis les temps immémoriaux et y retournent. Acquièrent-ils en raison inverse une valeur d'échange ? Sans doute mais implicite. Certes, ils sont payés par don Cesare qui ne les prélève jamais comme une dîme, à la différence des poissons, des fruits ou des filles. Mais ces trésors archéologiques ne jouent leur rôle d'objets condensateurs de l'existence qu'à condition de rester enfermés pour éviter l'éparpillement. D'où l'exigence testamentaire du vieil homme, selon laquelle la collection doit demeurer complète et être léguée telle quelle au musée de Foggia.

Cette résistance de don Cesare à l'actualisation de la valeur d'échange de ses antiques, au terme par exemple d'une vente aux enchères qui les disperserait, souligne que l'ensemble, condensé objectif d'une passion spirituelle, vaut monumentalisation de l'existence sous réserve que le principe vital qui a présidé au rassemblement soit préservé dans la pérennité de la coprésence des objets les uns aux autres. Autrement dit, la dissémination d'une collection est la seconde mort du collectionneur.

Autour de don Cesare, donc, une double condensation. L'objet utile, banal, tape-à-l'œil, réapparaît près de dix fois sous une forme hyper-détaillée et lancinante. Il décrit obstinément la dimension inaltérable du caractère individuel. L'objet

inutile, exceptionnel, surgit tout à coup des eaux marécageuses ancestrales pour magnétiser l'attention de l'homme de qualité et rejoint ensuite un grenier muséal, caverne onirique inaccessible au lecteur. Aux deux extrémités de la valeur d'usage, pleine, pour le fauteuil, et vide, pour les antiques, l'objet condense tantôt la trempe d'une personnalité, tantôt le désordre de l'imagination. Don Cesare est dit, tout entier, par les objets qui l'entourent. Ici, dans les deux situations, l'objet est bien médiateur vers la vérité de l'être.

II. Les objets intermédiaires et les objets instruments

Tout un lot d'objets, dont la majeure partie provient de l'industrie moderne, joue dans le roman tantôt le rôle d'intermédiaires obligés entre les personnes, tantôt le rôle d'instruments auxiliaires de l'individu contre la nature ou autrui.

A. Les objets qui jouent le rôle d'intermédiaires

Ce sont les objets divers qui agencent des rencontres entre les personnages du roman, rencontres apparemment fatales mais souvent profondément comiques, si l'on veut bien soulever le voile. Sous la lumière électrique de globes suspendus aux branches du pin géant de la Grande Place, les chasses amoureuses, le chassé-croisé érotique constituent ainsi, avec le vol d'un portefeuille, la toile de fond narrative de *La Loi*.

Si la chaste épouse du juge Alessandro, la distante et encore peu dégourdie donna Lucrezia, parvient à entamer une correspondance amoureuse avec Francesco Brigante, le fils du racketteur local, c'est pour avoir acheté la complicité d'une jeune femme Giuseppina, « *vierge folle* » déguisée en facteur. Nous sommes en effet transportés dans cette époque archaïque où les messages ne baignaient pas encore dans la pureté volatile de l'électronique. Lucrezia offre donc à Giuseppina, sans même entendre son avis, un splendide maillot de bain de lastex bleu pétrole¹⁰ garni d'une armature pectorale en laiton. La médiatrice malarique va enfin pouvoir ressembler à la pulpeuse Gina Lollobrigida qui fait fureur sur les tabloïds¹¹, pauvrete qui en est encore réduite à se tricoter laborieusement un soutien-gorge de bain de

10. Brigante porte également une veste bleu pétrole (202), celle dans laquelle Mariette glissera le portefeuille volé du Suisse. Phénomène de mode, plus sûrement qu'affinité élective entre les personnages.

11. Gina Lollobrigida incarnera d'ailleurs le rôle de Mariette un an plus tard dans le film de Jules Dassin inspiré (plus que très librement) du roman de Vailland. Mélina Mercouri, Pierre Brasseur, Marcello Mastroianni et Yves Montand dans les rôles principaux y entourent un Joe Dassin souriant et encore inconnu qui se faufile entre les scènes, en véritable *guaglione*.