



HAL
open science

L'auteurisation : c'est les autres ?

Patrick Laffont de Lojo, Delphine Leroy

► **To cite this version:**

Patrick Laffont de Lojo, Delphine Leroy. L'auteurisation : c'est les autres ?. Polygraphe(s) : approches métissées des actes graphiques, 2022, Appropriations, réappropriations, rejets et auteurisations, 4, pp.5-15. hal-03897926

HAL Id: hal-03897926

<https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-03897926>

Submitted on 14 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

poly – approches métissées des actes graphiques

graphie(s)

n° 4 - 2022 – appropriation, réappropriation,
rejet et auteurisation



FSH Fondation
maison des
sciences
de l'homme

Éditions de la Maison des sciences de l'homme

**DIALOGUES
POINTS DE VUE**



L'auteurisation : c'est les autres ?

PATRICK LAFFONT DE LOJO

Plasticien, vidéaste et scénographe, École nationale supérieure des arts décoratifs – Paris,
patrick.laffont@ensad.fr

DELPHINE LEROY

Anthropologue, enseignante-chercheuse en sciences de l'éducation, université de Paris 8 Vincennes – Saint-Denis,
delphine.leroy05@univ-paris8.fr

Auteuriser désigne communément et de manière très ancienne¹ le fait de reconnaître une personne comme auteur ou autrice à part entière, mais également, dans un sens plus réduit, le fait d'attribuer un auteur ou une autrice à une œuvre. L'ajout du pronom réfléchi « se » dans « s'auteuriser » renvoie à l'individu, qui de lui-même se reconnaît comme auteur ou autrice d'une production écrite. Nous emploierons cette notion de manière plus large comme moment précis, signe visible, où la personne, s'autorisant elle-même à devenir autrice, agit et se constitue ainsi en tant que sujet à travers un acte – ici les actes graphiques – qu'elle endosse ou signe. En agissant, elle se donne à la fois la liberté et le pouvoir de l'action².

Les questions qui nous ont animés dans ce dialogue sont celles de la signature, de la copie, de l'oralité, de la langue utilisée et du rapport à l'altérité qui se jouent dans différents cas de figure (la traduction, le plagiat, l'anonymat), et qui interrogent à chaque fois le statut d'auteurisation de la personne. S'auteurise-t-on par le regard des autres ou est-ce un cheminement personnel intérieur ?

1. «Auteuriser: v.intr. LITT. "être auteur" [...]. 1773 - "PLACIDE-NICAISE ne se conduisait pas avec autant de bonheur: depuis qu'il est marié, qu'il a pris du goût pour la Littérature, et surtout pour la Poésie, il se cassait la tête à vouloir auteuriser, connaisseuriser, amateuriser." Restif de La Bretonne, *Le Ménage parisien*, part. 2, ch. 17, 217 (Coll. 10/18, 1978) - R.R.». En ligne: <<https://www.cnrtl.fr/definition/bhvf/auteuriser>>.

2. Voir Leroy (2021).

La fabrication : comment dialoguer par écrit ?

À la base de ce texte, une intuition: nos pratiques, si distinctes en dehors de l'enseignement (arts plastiques, scénographie, vidéo pour Patrick, recherche en sciences humaines et sociales pour Delphine), présentent un même intérêt pour les notions d'auteurisation et de réappropriation. Alors que nous ne nous connaissions pas, une conversation informelle au sujet du choix d'une couverture d'ouvrage – pour lequel Patrick a été sollicité par une amie commune³ – déclenche un échange sur l'appropriation culturelle (Bas Lorant, 2021) et sur de précédents travaux de Patrick impliquant des formes de palimpseste et de réappropriation⁴ d'images ou de supports.

Ce « dialogue » est le fruit d'une méthode non conventionnelle de l'écriture académique. Après plusieurs échanges sur nos pratiques respectives d'écriture, nous avons convenu d'enregistrer l'une de nos conversations et d'en faire une transcription supposée produire l'articulation de l'article.

Cette méthode, que nous estimions *a priori* peu chronophage,

3. Nous remercions tout particulièrement Marie Peretti-Ndiaye pour sa stimulation intellectuelle et sa précieuse relecture.

4. La revue *Action poétique* (1950-2012) fondée par Jean Malrieu et Gérard Neveu, rédacteur en chef: Henri Deluy. En ligne: <<http://www.revues-litteraires.com/articles.php?lng=fr&pg=216&tconfig=0>>.

reposait sur une première expérimentation réussie⁵. Elle s'est pourtant, *in situ*, révélée assez coûteuse: le logiciel utilisé proposait sa propre interprétation de nos paroles, donnant des effets cocasses aux propos.

Oui, c'est pas mal. Comment tu veux procéder? [...].
Retranscription des articles qui paraissent au caressantes
et on voit comment ça se tient ou pas du tout.
[01:17:54.840] - Speaker 2

Oui, et puis on a un pas ou même qui tu vois en revenir sur
Retranscrivent. Non, mais tu vois, j'adore les mises en abyme.
Je trouve ça assez passionnant, hein?
[01:18:10.560] - Speaker 2
Partir sur la manière dont on a fait le dialogue, justement.
[01:18:15.700] - Speaker 1
[...]

Est ce que c'est vrai que pour moi, dialogue, déformez
aussi. Bah oui, on dialogue, on s'écrit vrai. Et quand tu me dis
Bah non! On va faire ça à l'oral!

Nous avons finalement repris manuellement cette transcription avant d'élaborer des parties qui pouvaient répondre à nos questionnements sur l'auteurisation. La reconstruction du dialogue en parties et thématiques nous a poussés à écrire au nom de l'autre. Ainsi, chacun de nous a réagencé les propos du duo, faisant endosser des paroles à celui ou celle qui ne les avait pas prononcées... Une autre manière de s'auteuriser!

D.L. La couverture d'un ouvrage est une manière d'attirer – ou non – un lectorat. Dans une librairie, elle peut provoquer l'achat et donc la découverte d'un livre. C'est un élément majeur qui échappe bien souvent au scripteur, à la scriptrice, mais qui fait entièrement partie de l'objet.

D.L. Qu'est-ce qui distinguait *Action poétique* d'autres publications?

P.L.d.L. La revue avait la particularité d'être dotée d'un comité de traducteurs et traductrices qui s'essayait à la traduction de poésie de langues étrangères vers le français. Ils et elles échangeaient pour tenter de traduire en français des poèmes. C'était un exercice impossible. La traduction est une ré-interprétation, et donc une ré-écriture presque. Mon travail graphique sur le code-barres faisait écho à leur travail, à ce passage de la traduction à l'appropriation – ou à la réappropriation – qui consistait en un travail sur la langue et les sonorités pour tenter de reproduire le sens et les jeux acoustiques présents dans la poésie initiale (en langue originale). On pourrait s'interroger sur les distinctions qui s'opèrent entre traduction, plagiat, copie...

5. La revue *Action poétique* (1950-2012) fondée par Jean Malrieu et Gérard Neveu, rédacteur en chef: Henri Deluy. En ligne: <<http://www.revues-litteraires.com/articles.php?lng=fr&pg=216&tconfig=0>>.

Patrick Laffont de Lojo: «J'ai réalisé un projet basé sur la reconnaissance vocale. La configuration du logiciel demandait un apprentissage pour qu'il s'adapte à ma diction. J'ai procédé ensuite à des enregistrements de sons ambiants lors de mes déplacements. L'un d'eux a été inséré dans le logiciel pour générer un texte. Le résultat a été publié dans *IF, La revue des arts et des écritures contemporaines*» (Laffont de Lojo, 2006).

Copie et plagiat

P.L.d.L. La question de la copie est assez essentielle à définir en termes pédagogiques dans mon domaine artistique. Quand j'aborde cette question avec mes élèves, j'essaie de leur faire entendre la distinction entre copie, plagiat et hommage. Je crois que j'utilise ces trois mots ainsi:

- la copie comme exercice de compréhension de la méthodologie de travail que l'artiste a développée spécifiquement pour produire son œuvre;

- le plagiat comme acte d'appropriation, et surtout de spoliation, en opposition avec la démarche créatrice: c'est une négation de l'acte créateur d'un autre artiste et un vol de sa signature, de son statut d'auteur;

- l'hommage comme intégration totale d'une œuvre, en tous cas des principes fondamentaux de son ou ses sujets, mais sans la citation de l'œuvre de référence: il s'agit de la production d'une nouvelle représentation – une œuvre originale – guidée par une autre œuvre.

D.L. Pour la question d'un travail écrit, c'est plus complexe. Le statut de la citation qui est tout à fait tolérée, acceptée et même exigée, se trouve parfois confronté à des pans entiers de livres qui sont reproduits. Dans le cadre d'une recherche, le besoin d'articulations logiques de pensée qui induisent ces références, ces ajouts, est indéniable. Cependant, lorsque ces citations deviennent prépondérantes, que des pans entiers de livres sont reproduits ou que les sources sont volontairement omises, on se retrouve face au problème du plagiat. Il y a une question éthique sous-jacente. Mais je crois qu'il existe des illusions sur la «paternité» des idées.

P.L.d.L. Parler d'appropriation, c'est parler de propriété. J'ai beaucoup de mal à me sentir propriétaire... Le fait de signer, c'est se rendre propriétaire. Et cela peut être un moyen de cadenasser la pensée, elle qui pourtant dépasse la question du plagiat et ouvre sur la cocréation.

D.L. Le statut de l'auteur ou de l'autrice et de sa manière d'appréhender son travail est alors en jeu. Dans *L'anomalie du train 006*, Pascal Fioretto pastiche Hervé Le Tellier – lauréat du Goncourt 2020 pour *L'anomalie* – mais il convoque également dix écrivains de renommée dont Virginie Despentes, Emmanuel Carrère et Sylvain Tesson (Fioretto, 2021). C'est un hommage ou une mise en abîme du monde littéraire. Hervé Le Tellier affirme d'ailleurs que «le pasticheur, lorsqu'il pastiche bien, en fait ce qu'il pastiche, ce n'est pas seulement l'auteur, c'est l'idée qu'on se fait de l'auteur⁶». On peut ainsi postuler que la reconnaissance est double et que ce «double je» convient aux deux écrivains – voire aux dix – qui se jouent ensemble des éléments d'identification par la langue. Reconnaître un auteur ou une autrice, c'est reconnaître sa manière d'agencer les mots, d'évoquer des situations, une manière particulière de traduire le monde...

6. France Inter, émission «Boomerang» du mardi 8 juin 2021 par Augustin Trape-nard, «Hervé Le Tellier et Pascal Fioretto tout en mots». En ligne: <<https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-08-juin-2021>>.

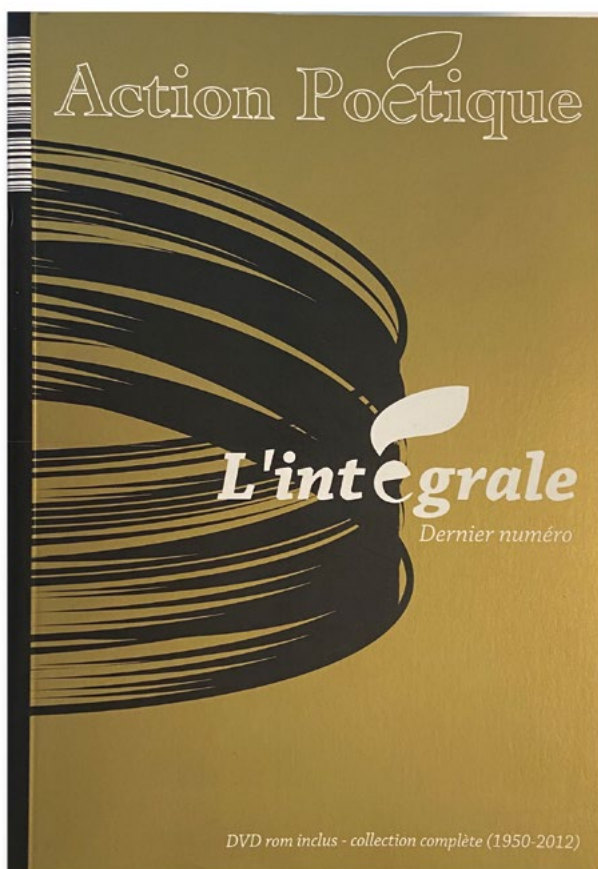


Fig. 1 – La couverture d'Action poétique réalisée par Patrick Laffont de Lojo.

Entre le détournement et la copie cachée en contexte de formation...

D.L. À l'université, ces questions de plagiat me déroutent sur le plan pédagogique, non pas pour la seule raison de la fraude et de la légalité, mais parce que cela dénote d'une réticence à endosser un texte personnel – même faible ou incomplet : le ou la plagiaire ne s'auteurise pas par ses propres mots, son incomplétude. Les étudiant·e·s qui y ont recours – on s'en aperçoit de plus en plus fréquemment, sans vraiment savoir si c'est notre vigilance qui est meilleure ou l'usage qui est facilité par Internet – disent ne pas savoir comment faire autrement. Il est vrai qu'on leur demande des références et des lectures, et qu'un auteur ou une autrice aguerri·e peut complexer – par son style et la clarté de son propos – un apprenti. Comment faire aussi bien ? C'est une question que nous nous sommes tou·tes posée. Le plagiat est une forme de réponse mais qui ne donne ni le pouvoir, ni l'indépendance à son émetteur·trice : il ou elle reste toujours dans l'ombre de l'auteur·trice plagié·e, inégalable même si trahi·e par un effacement.

La copie, quant à elle, peut avoir une fonction très concrète d'apprentissage et de mémorisation, mais le copier-coller,

techniquement aisé, ne déploie pas les mêmes facultés d'incorporation, de modélisation.

P.L.d.L. On ne fait plus de copie dans le processus des cours que je conduis. En revanche, on demande des références, une iconographie, etc., qui alimentent la réflexion autour du projet. Ces références permettent à l'élève d'élaborer sa proposition (fig. 2 et 2a). Il y a un glissement : d'une méthode de la copie à la référence. On ne va plus copier les œuvres, on va s'en servir comme modèle, au sens strict du modèle – qu'il soit conceptuel, graphique, pictural ou technique, ou encore par les matériaux – pour créer. Et il n'y a pas de projet qui ne se fasse sans recours aux références.

D.L. En sciences humaines également on demande des références, pas forcément sous forme de banque d'images ou de matériaux, mais comme pistes de pensée afin de permettre à chacun·e de construire un point de vue, de l'étayer, d'être auteur·trice de ses réflexions. Une pensée propre se développe à partir des autres, des connexions inattendues s'établissent entre des textes précédents et sa propre perception. De mon point de vue, se retrouver face à des textes entièrement plagés d'étudiant·e·s qui ne se sentent pas capables marque l'échec de notre projet de formation intellectuelle.

P.L.d.L. Il y a peut-être d'autres raisons que de « ne pas se sentir capable »... C'est aussi parfois un moyen de libérer son temps pour faire autre chose que travailler. Parce que ça ennuie beaucoup d'élèves d'écrire. C'est aussi une façon de contourner le travail, pour éviter de le faire par eux-mêmes.

D.L. Je ne pense pas que ce soit l'unique explication. Même si la facilité, le sentiment d'urgence et la temporalité peuvent expliquer en partie cette pratique, il y a également un sentiment de ne pas être à la hauteur des représentations personnelles d'un bon texte et de sa réception. Les incertitudes face à la maîtrise des codes linguistiques attendus, des normes de la langue écrite, peuvent provoquer des formes de honte. Il me semble que c'est d'autant plus vif avec des personnes devant écrire dans une autre langue que leur langue maternelle.

Langue-traduction : qui s'auteurise ?

P.L.d.L. On revient à la question du passage d'une langue à l'autre... Dans *Action poétique*, le travail de traduction d'une œuvre s'effectuait avec cinq ou six personnes qui se réunissaient. Ces personnes maîtrisaient également la langue d'origine et échangeaient, réécrivaient pour effectuer une traduction en français des poèmes au plus près de ce qu'elles percevaient du texte original. Elles et ils s'approprièrent à la fois une traduction et une interprétation, on peut dire une forme d'écriture du poème. Pourtant, la poésie, c'est impossible à traduire. Traduire, c'est trahir (Mehnert, 2015). Et cette trahison en poésie, elle est juste impossible puisqu'il y a aussi la question des sonorités. Ce n'est pas uniquement des mots gravés dans le papier, l'acte graphique c'est aussi des sonorités. Et en poésie, elles sont essentielles.

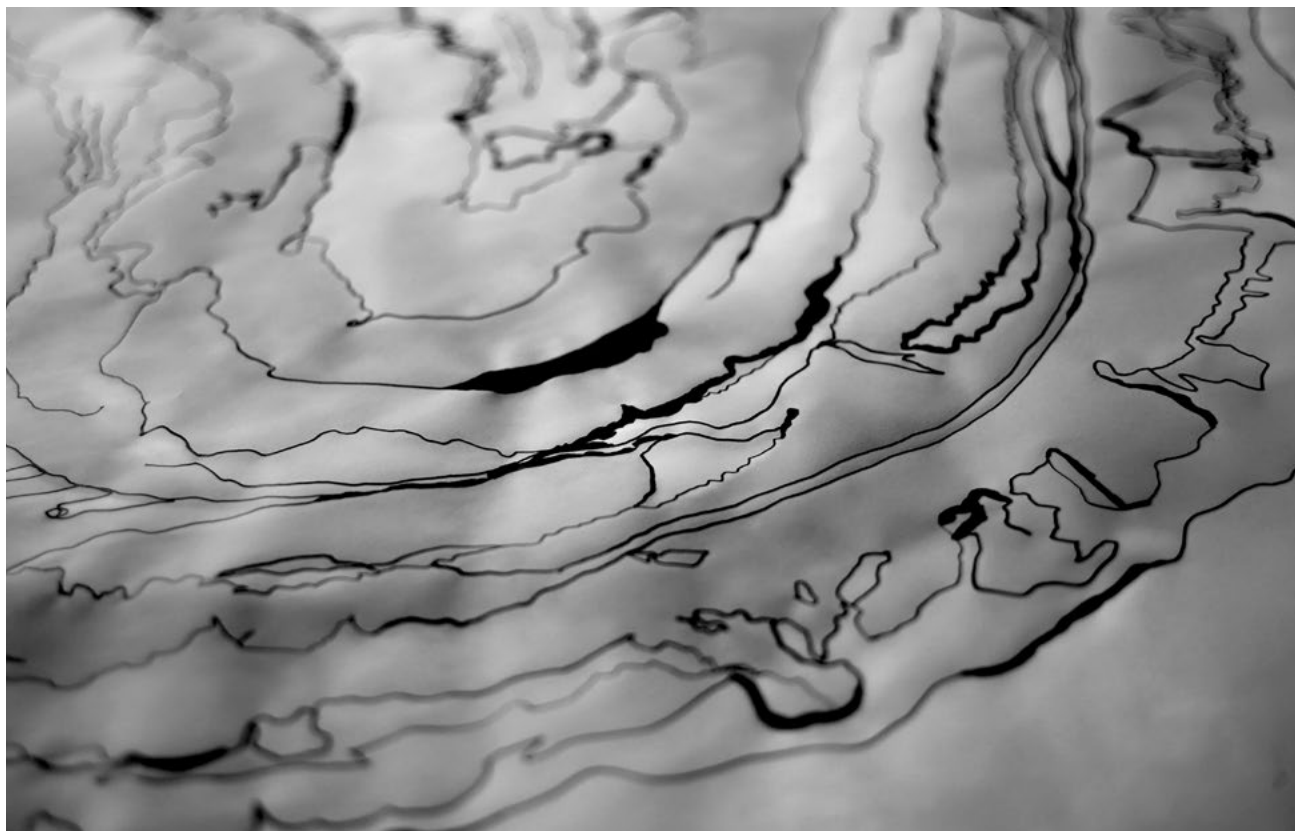


Fig. 2 (à droite) – Dessin utilisé au sein du spectacle *Inside* de Bruno Latour et Frédérique Aït-Touati.

Fig. 2a (en bas) – Dessin (détail) de Patrick Laffont de Lojo, à partir d'une représentation topographique à l'encre de chine sur plusieurs couches de papier. Travail réalisé dans le cadre d'une commande de Tino Seghal à la compagnie Zone Critique – Frédérique Aït-Touati – dans l'adaptation de deux spectacles écrits avec Bruno Latour en version « Unplugged » (sans source d'énergie).

<https://www.berlinerfestspiele.de/en/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_309206.html>

<<https://www.zonecritiquecie.org>>



D.L. Il me semble que la langue est symbolique et j'ai effectivement eu des difficultés à traduire des paroles d'autres personnes (Leroy, 2014), celles qui ne pouvaient – contrairement à toi! – s'opposer à mon interprétation ni reprendre les termes de cet échange. À l'instar de la philosophe Barbara Cassin, qui affirme que nous pensons en langues – et non que nous sommes pensés par elles –, la dimension politique de la non-hiérarchisation des langues et des systèmes de pensée me semble fondamentale dans cet exercice périlleux :

« [...] le langage, c'est et ce n'est que la différence des langues. Dans cette perspective, traduire n'est plus *dolmetschen*, mais *übersetzen*, comprendre comment les différentes langues produisent des mondes différents, faire communiquer ces mondes et inquiéter les langues l'une par rapport à l'autre, en sorte que la langue du lecteur aille à la rencontre de celle de l'écrivain » (Cassin, 2014 : 28).

En sciences humaines et sociales, lorsqu'on travaille auprès de personnes qui n'ont pas accès à la langue écrite de la recherche, il existe un enjeu éthique de la traduction. Ce n'est plus un jeu littéraire, mais une question de pouvoir sur l'autre (interpréter l'autre avec sa seule grille d'analyse) et de sens que l'on confère à la recherche (une simple justification d'une hypothèse préétablie ou un questionnement parfois déroutant).

P.L.d.L. Il y a des œuvres qui sont faites pour être dites, ce qui accentue la difficulté de traduction. À la lecture, il faut que les sonorités existent, presque comme une lecture à voix haute. Certains textes, surtout en poésie, prennent des libertés – sur la ponctuation par exemple – pour produire cet effet, comme ceux de Jean-Jacques Viton⁷ (1994). C'est une langue qui est écrite en même temps qu'une pensée. Pensée et langue sont imbriquées intrinsèquement⁸. Et certains poèmes sont très graphiques. Le champ graphique est intégré totalement à l'écriture (fig. 3, 4 et 5). Ces codes typographiques graphiques alimentent l'action de la parole. Ils donnent des indications comme une partition⁹. Je perçois un lien avec la notion d'auteurisation, comme une fulgurance. Ce que j'imagine comme relevant d'une auteurisation, c'est une manière de s'autoriser à devenir auteur·trice de quelque chose à la fois dans le cœur, dans la production écrite, graphique, mais également dans le cheminement intérieur que cela produit.

D.L. Cela rejoint la notion d'auteurisation que j'ai développée dans mes travaux, à la fois avec des femmes peu lettrées et d'autres qui l'étaient, pour approcher ce qui se produit dans l'acte scriptural (Leroy, 2021). En élargissant la notion d'autorisation d'Ardoïno (2002), on peut identifier deux

chemins simultanés : le chemin de la trace, de sa matérialité, de la partie visuelle, et celui de l'acte personnel, corporel, qui imprime dans un double mouvement intérieur et extérieur. Ce dernier est souvent empli de tensions, ainsi l'inscription provoque des effets intérieurs : « Vais-je y parvenir ou pas ? », question ou angoisse partagée par de nombreux scripteurs et scriptrices, quel que soit leur niveau d'aisance à l'écrit.

L'auteurisation : est-ce que tu ne crois pas qu'à chaque fois, c'est une première fois ?

P.L.d.L. Je pense que la première fois que l'on s'auteurise est quand même à part. Même si chaque fois est une nouvelle fois. Le doute est le même. Mais il y a des choses qui s'installent dans le fait d'être publié, d'être adoubé. Pour un deuxième roman, le problème se positionnera certainement ailleurs : une attente justement parce qu'il y a eu un premier succès. Cela me fait penser à une élève qui m'a demandé de l'accompagner pour son mémoire. Son sujet portait sur la lumière – ou en tout cas tournait autour. Elle m'a fait parvenir ses premiers feuillets. J'y ai lu de la poésie et l'ai appelée pour lui demander depuis quand elle écrivait. « Depuis toujours », me confia-t-elle avant d'ajouter : « Je ne me fais jamais lire. » L'acte d'auteurisation est bien celui qui consiste à acquérir suffisamment de confiance pour arriver à lâcher prise et donner à lire. Il y a la phase de la nécessité d'écrire, mais il faut aussi avoir une certaine autorité, une certaine confiance en son travail, pour le donner à lire.

D.L. C'est là où je voudrais revenir... Il n'est pas certain que l'auteurisation passe forcément par la diffusion à autrui. Il me semble que ce sont des étapes, des moments différents. La relation d'intimité à ce qui est produit peut empêcher la lecture de tiers, mais selon moi l'acte est posé, la personne s'est auteurisée en inscrivant ce qui lui semblait important, dans une forme de dialogue intérieur.

J'ai interviewé Nora¹⁰ au tout début de mes recherches. Elle prenait des cours de langue française dans un centre social et avait accepté que je réalise son histoire de vie. Nous nous sommes entretenues de nombreuses fois chez elle, où j'ai également interviewé ses enfants. Elle était considérée comme analphabète à la fois par sa famille et par le centre. Elle m'expliquait notamment comment elle s'y prenait avec ses enfants pour leur faire faire les devoirs alors qu'elle ne savait pas lire leurs cahiers. Les enfants racontaient exactement la même chose : ils disaient que c'était terrible, justement, de faire leurs devoirs avec elle parce qu'elle ne laissait rien passer... Elle avait développé des techniques de contournement, leur faisant répéter x fois les consignes écrites afin de repérer ou non les variations. À l'issue de nos entretiens – nous savions que nous n'allions plus nous revoir –, elle m'a confié : « Bon, j'ai un secret, mais vraiment il ne faut pas que tu leur dises :

7. <<https://www.pol-editeur.com/index.php?spec=auteur&numauteur=198>>.

8. Voir le travail de Tarkos (2019), qui est vraiment une langue par la structure même du texte. Nathalie Quintane a préfacé une édition chez P.O.L du *Petit bidon*, un recueil qu'elle a construit avec Valérie Tarkos à partir des archives du poète.

9. France Culture, émission « Jacques Bonnaffé lit la poésie » du 30 mai au 2 juin 2016, « Tout Tarkos à vive allure ». En ligne : <<https://www.franceculture.fr/emissions/series/tout-tarkos-en-vive-allure>>.

10. Nom d'emprunt.

Enfant enfant enfant ♥ EKSPLOZ TOUT

Yacine le clubbeur aime ça !

Messagerie instantanée
La frontière brûle – BIENVENUE AU PARADIS (3)

Avec fârid la paix !

fârid la paix.
Bonne chance é eksploz tout

sâid soldat.
T'as un doute ?

fârid la paix.
Un doute ? C à moi ktu poz 7 kestion ?
G confiance en toi mec fo ktu lsach te trompe pas

sâid soldat.
Enfant.D
Enfant.É
Enfant.C
Enfant.E
Enfant.N
Enfant.N
Enfant.I
Enfant.E
Enfant. ♥
Enfant enfant enfant de la DÉCENNIE NOIRE ♥

Fig. 3 – Extrait de *Gratte-ciel* (Chiambretto, 2020).

2

c'est quand on se dit
déjà vu cet endroit
à ce point justement à cette heure-là
une autre nuit
sur cette même route c'est sûr
cinquante fois au moins déjà
mais se dire
j'ai déjà vu cet endroit à ce même niveau
n'est pas la même chose
on peut faire mille fois un trajet
sans se dire
au même endroit exactement
j'ai déjà vu cet endroit
exactement à cet endroit
en regardant vers la ville au bord de mer
comme d'un avion qui va atterrir

l'air est froid
il entre par une vitre mal fermée
il y a un moment encore le temps paraissait clair
c'était juste avant que la nuit commence
juste avant de voir les lumières se rapprocher

ici je place un *et* un peu distant

Fig. 4 – Extraits d'*Accumulation vite* (Viton, 1994).

TAMBOUR & TOMBOLA

« tambour »-----
-----« tambour », on peut l'appeler
« tombola »-----on peut à
la place de dire « tambour »-----
-----dire « tombola »-----

c'est-à-dire qu'au lieu de dire « je vais tou-
cher un tambour mou » on dirait à ce
moment-là on met « tombola » à la place de
« tambour » parce que « tombola » ça marche
très bien pour----pour---pour rempla-
cer « tambour » -----
-----au lieu de
dire « je vais toucher un tambour mou »
on peut dire simplement « on va à la tom-
bola »-----
c'est-à-dire que tombola à chaque fois
on-----on appelle tout simplement on
appelle « tambour » « tombola »-----

Fig. 5 – Extrait de *Le petit bidon et autres textes* (Tarkos, 2019).

en fait, j'écris mon histoire.» Elle écrivait pour ses enfants, sur un cahier, qu'elle cachait. Comme ils ne parlaient pas arabe, elle se sentait obligée de l'écrire en français. Son cahier serait pour eux, lorsqu'elle serait morte. Mais surtout, elle voulait que personne ne le voie avant.

L'intime et le secret

D.L. J'ai été surprise par cette annonce. Le côté caché et l'enjeu de conserver le secret sur sa maîtrise de l'écrit. C'était quelque chose de précieux et d'extrêmement engageant au niveau intime, et elle ne voulait pas livrer son récit avant d'être morte. C'était très impressionnant. Voilà : c'est un exemple d'écrits cachés.

P.L.d.L. C'est un projet, c'est presque un objet en soi, comme lorsqu'on cache quelque chose et que l'on pense que dans cent ans, ce sera déterré. C'est ce qui a été réalisé lors de la réfection du Lieu unique des anciennes biscuiteries à Nantes. Il y a une double paroi sur la façade arrière du bâtiment où sont stockés des objets que les gens sont venus déposer et qui seront exhumés dans maintenant 79 ans. Ça résonne un peu comme ce que tu racontes. Je ne perçois pas forcément une honte de faire lire ce qui est écrit, mais plutôt une espèce de secret, de cadeau qu'elle laisse pour la postérité quand elle aura disparu. Et, d'une certaine façon, pour continuer à être présente auprès de ses enfants.

D.L. C'est une démarche assez poétique, mais il me semble que celle de Nora est plus existentielle. Je pense que dans son cas, il existe une volonté de laisser un sens du déroulé de sa vie, qui n'était pas percé ou perceptible jusque-là pour ses enfants. Certainement des choses qu'elle n'a jamais dites et qu'elle veut porter à leur connaissance, mais seulement une fois disparue.

La transformation

D.L. Qu'est-ce qui diffère, de notre entretien aux transcriptions ? Le fait certainement que nous ayons tou-te-s les deux le pouvoir de recomposer nos mots, le sens que nous souhaitons leur attribuer et leur forme. Généralement, les gens sont déçus, voire énervés par les transcriptions de recherche. L'une de mes plus grandes déconvenues a été avec l'écrivaine Silvia Baron Supervielle, avec laquelle j'avais mené un entretien pour ma thèse. J'ai eu le malheur de lui envoyer la transcription littérale, afin de m'accorder avec elle sur ce qu'elle voulait conserver ou éventuellement ajouter avant de lui proposer ensuite une forme plus synthétique. Et là, catastrophe : pour elle, il ne pouvait pas exister de forme orale à la transcription de ses propos. Il y avait, selon elle, l'obligation d'une reformulation, la nécessité d'un acte littéraire. Une volonté d'être écrivaine jusqu'au bout de ses propos – même

oraux –, et une aversion à se reconnaître dans le miroir de la transcription de l'oral, justement car elle note les égarements de style, les brouillons de la pensée, les hésitations. Tout ce qui est écrit peut s'effacer, se travailler, se reformuler à l'infini. Effectivement, ce passage de l'oral à l'écrit pose souvent souci, car les mots de l'oral sont moins policés, plus distendus, les phrases moins construites. Barbara Cassin, encore elle, évoque le plaisir de parler – à l'opposé de la communication. Cependant, il me semble que des auteurs ou des autrices peuvent faire le choix tout à fait délicieux de garder ces marques et de se jouer justement de l'oralité, comme Lydie Salvayre (2014) dans *Pas pleurer*, qui accorde aux mélanges des langues et à leur forme orale une grande place dans le récit.

C'est le lecteur, la lectrice, qui attribuera en fin de compte le sens final, destituant l'auteur ou l'autrice de sa figure d'autorité par rapport au texte comme le définissait Barthes dans « La mort de l'Auteur » (1968). Cette appropriation toujours personnelle, dynamique et multiple possède un rapport flagrant avec l'interprétation, la traduction que nous évoquions précédemment. Une forme de liberté exercée par le scripteur, la scriptrice, mais qui n'enferme pas son geste et laisse au lecteur, à la lectrice, le pouvoir de recomposition et le plaisir commun d'établir des corrélations.

P.L.d.L. J'ai récemment été invité à travailler sur un projet mis en scène par deux auteurs-trices. Les deux premières séances de répétition se sont transformées assez naturellement en atelier d'écriture. Avec tous les acteurs-trices, nous étions invité-e-s à écrire ensemble à partir d'un protocole précis. Le travail reposait sur le principe du recueil de la parole et de l'entrée en fiction de cette parole, la parole étant ainsi *fictionnée*. Dans ce type de processus, les interlocuteurs produisent une matière qui devient un autre objet. C'est une transformation totale. Dans cette création, *Ilots*¹¹, des gens ont aussi été filmés. La difficulté de la mise en scène était de transposer ces matières d'image sur le plateau. Mettre ces images de « paroles réelles » en regard d'acteurs qui sont présents pour produire une fiction est délicat. Mais on ne peut pas là simplement opposer fiction et réalité : la façon dont la caméra épouse le sujet, répond à un protocole, cette forme de mise en scène du recueil de la parole, donc, constitue déjà un rapport fictionnel. Nous avons résolu cette distorsion par l'échelle : les images ont quasiment la taille d'un personnage à l'échelle des acteurs-trices sur le plateau (*fig. 6*). Il se trouve que quelques vidéos sont enregistrées avec l'un des acteurs-trices présent-e-s en plateau. Il évoque en son nom une histoire réelle, personnelle, qui lui est arrivée quand il était enfant et il est sur le plateau simultanément dans son statut d'acteur. Cela produit alors un trouble entre acteurs-trices et récits vidéo, entre fictions et témoignages.

11. En ligne : <<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Ilots/>>.



Fig. 6 – Photo d’îlots. Confrontation entre vidéo de témoignage et présence de l’acteur. ©patricklaffontdelojo

Des témoignages : une coécriture ? Questions éthiques

P.L.d.L. C’est un mélange, un tricotage entre fiction et réel, entre paroles directes, captées et brutes, puisque les images sont très brutes, dans le sens où elles ont été réalisées avec un ordinateur sans soin particulier apporté aux lumières ou au son. Comment parvenir à faire ensemble avec ces différents objets et à tisser avec ces éléments, comme autant de parties constituantes de la globalité ? C’était complexe de trouver les rapports de justesse entre tous ces éléments.

D.L. Le travail de recherche n’a pas cette liberté de création. Mais ce que tu évoques me rappelle ces questionnements qui peuvent surgir à partir des entretiens : est-ce la bonne interprétation des paroles, du sens ? Est-ce que moi chercheuse je ne surinterprète pas ? Je ne prends pas le pouvoir du sens ?

P.L.d.L. Cela fait écho aux questionnements qui naissent lorsque je dois intégrer, sur le plateau, la fragilité d’une personne qui arrive sans fard, filmée de manière brute, avec un ordinateur... Comment puis-je faire pour la mettre sur un pied d’égalité, en quelque sorte, avec les acteurs et actrices présent·es sur le plateau ?

D.L. Dans nos démarches de recherche il y a souvent un effacement, même lorsqu’on réalise des histoires de vie. On efface régulièrement le nom des personnes en anonymisant les propos. C’est la pratique la plus courante. Peu de chercheurs et chercheuses ont accolé au leur le nom d’auteur ou d’auteurice des personnes interviewées. Gaston Pineau l’a fait avec

Marie-Michèle en 1982, mais, justement, sans la désigner par son nom de famille – ce qui est très étrange. Maurizio Catani, quant à lui, attribue à Suzanne Mazé (1983) un statut complet de coautrice.

P.L.d.L. Il y a aussi cet exemple au cinéma avec *Le Rayon vert*, d’Éric Rohmer. La méthodologie de travail était basée sur l’improvisation. Ceci était lié à la composition de l’équipe de tournage recrutée avec un budget réduit : l’actrice principale était la seule professionnelle en dehors d’un second rôle apparaissant à la fin. Rohmer a fait cette chose singulière : créditer son actrice comme coscénariste du film.

Beaucoup de projets se basent sur ce principe de travail. Choisir un·e ou des interprètes pour les laisser proposer, sur la base d’exercices ou de thématique, une action ou une situation. Et agglomérer au fur et à mesure ces bribes ou situations pour en faire une fiction plus large. Mais très peu des personnes qui utilisent cette méthode créditent les interprètes comme coauteurs. Ils les laissent souvent dans l’anonymat...

La question de l’anonymat et du risque

D.L. Il existe des choses délicates, complexes à libérer... L’anonymat peut alors être un moyen de s’approcher d’un dévoilement... Écrire ou témoigner d’expériences douloureuses, pour les personnes les ayant vécues, est parfois conditionné à ce masque ou à ce retrait de l’identification de sa ou son protagoniste. Pour autant, lorsqu’il s’agit de

dénoncer des faits graves, dans une visée de changement social, la sortie de l'anonymat est souvent une nécessité. Sans savoir de qui il est question, il n'y a pas la possibilité d'agir sur les faits, surtout lorsque les auteurs-trices des faits incriminés bénéficient d'un pouvoir social important. On peut évoquer les signatures récentes de Camille Kouchner, qui dans *La familia grande*, expose l'inceste du beau-père exercé sur son frère, et de Vanessa Springora qui, quant à elle dans *Le consentement*, se décrit sous l'emprise d'une relation pédophile avec un écrivain célèbre. Les deux autrices ont contribué à un large débat sur ces questions dépassant le clivage de classes sociales et atteignant notamment celles se sentant protégées par leur position. « C'est pour toutes les victimes que j'écris, celles, si nombreuses, que l'on n'évoque jamais parce qu'on ne sait pas les regarder » (Kouchner, 2021 : 232).

L'anonymat met effectivement en position d'impuissance totale. Sans précision sur l'auteur-trice, les faits demeurent hypothétiques. Cela s'apparente à une rumeur qui n'est ni considérable telle qu'elle est, ni traitable juridiquement : elle devient une parole générique globale qui n'appartient à personne. On lui ôte son potentiel pouvoir d'action, elle peut être désavouée. C'est sûrement là le coût de la signature : une exposition publique et une certaine fragilisation du signataire qui doit répondre de ses écrits.

P.L.d.L. C'est peut-être pour cette raison que certain-es préfèrent avoir recours à la fiction ?

D.L. Effectivement la fiction contourne cette incapacité à signer, donc à obtenir une action directe sur le réel. Elle œuvre peut-être dans une forme de détournement, en souhaitant intervenir sur la manière de penser, de rêver du public (sur ses représentations sociales) en lui proposant une immersion, une évocation ou description d'événements – parfois issus d'expériences vécues ou observés – mais qui ont dès le départ un statut fictionnel.

Maria London, écrivaine franco-chilienne, a produit une autobiographie familiale (2001) qui a altéré ses rapports familiaux au Chili. Elle confie que, paradoxalement, son premier roman, auto-qualifié d'engagé et de féministe, contenait des éléments éminemment plus personnels et polémiques (London, 2014) que le récit familial qui avait posé tant de problèmes.

P.L.d.L. Comment transfères-tu ce jeu, cette ambiguïté narrateur-trice/auteur-trice dans la recherche ?

D.L. La recherche, c'est différent. C'est le chercheur ou la chercheuse qui va au-devant des personnes et sollicite leur récit. Elle ou il permet éventuellement à des personnes de s'exprimer sur des sujets qu'elles n'auraient pas abordés spontanément. Par exemple, la parole des femmes avec qui je me suis entretenue sur un sujet *a priori* peu polémique, l'écriture, a révélé des choses très intimes. Pour revenir à Nora (la femme interviewée qui cachait à tout-ès la production de

son récit de vie), je ne sais pas ce qu'il y avait dans ses écrits, mais j'imagine que c'était des choses assez personnelles, de nature à révéler des éléments qui ne correspondaient pas à l'image que ses proches avaient d'elle.

Je comprends qu'elle ne veuille pas endosser son récit, en tout cas dans l'immédiat. Elle ne m'a même pas révélé ses secrets alors que les entretiens étaient anonymisés. D'autres femmes, dans d'autres contextes d'entretiens, m'ont demandé de transformer des passages trop violents. Le fait de poser leur nom aurait vraiment été un empêchement à la parole.

Je pense que les situations sont différentes. Idéologiquement, on souhaiterait que ce soit naturel de dénoncer les violences subies afin qu'elles ne se reproduisent pas. Mais les victimes n'ont pas forcément le même point de vue sur les conséquences encourues. L'une d'elles m'a raconté un viol dont elle a été victime et ne veut surtout pas que son entourage l'apprenne. C'est ce qui me semble terrible, en fait : qu'elle se sente coupable, qu'elle ait honte d'avoir été placée dans cette situation-là.

Mais ce n'est pas aux chercheurs et chercheuses de choisir à la place des personnes interviewées les enjeux potentiels de leur parole.

P.L.d.L. Effectivement c'est l'un des fondements éthiques de la démarche du chercheur ou de la chercheuse : protéger les gens qui se confient. C'est comme un médecin qui s'engage à ne pas dévoiler la santé de son patient. *A priori*, il y a un devoir de secret, de réserve et de préservation de la personne.

D.L. C'est peut-être l'enjeu de l'auteurisation : on ne peut pas auteuriser quelqu'un d'autre que soi-même. Cette prise de risque demande à être assumée pleinement. C'est une démarche personnelle, qui prend des formes singulières selon les contextes. Dans la littérature, par exemple, le pseudonyme est parfois une condition à la publication et à la reconnaissance d'un auteur, d'une autrice.

L'effacement et la signature : être auteur-trice

P.L.d.L. Marguerite Yourcenar (de Crayencour) également a dû maquiller ses origines sociales en se débarrassant de sa particule. La question du pseudonyme est très intéressante à vrai dire quand on la considère en miroir de l'auteurisation. Ces transformations sont parfois nécessaires pour pouvoir créer. C'est-à-dire fictionner l'auteur-trice, sa légende, son histoire tout autant que les récits ou la littérature qu'il ou elle produit.

D.L. George-Sand, c'est un pseudonyme. C'est une manière de pouvoir signer. Une femme n'accédait pas facilement au statut d'autrice, une des solutions possibles était donc d'effacer l'appartenance à son genre.

P.L.d.L. Il me semble que la création est une recontextualisation de choses déjà produites. Elle prend en compte l'évolution de la

société, les outils technologiques déployés. Marguerite Duras, à qui, lors d'une interview télévisuelle de 1985¹², on demandait comment l'an 2000 serait, évoquait exactement ce qui se produit actuellement, avec son vocabulaire de l'époque. Son dernier ouvrage, *C'est tout* (Duras, 1995), pose un problème autour de sa signature (fig. 7). Ce livre était dicté à son compagnon Yann Andréa. Nous avons travaillé sur ce texte avec un acteur-performeur, Nicolas Guimbar, pendant deux ans, hors des sentiers battus. Et j'ai découvert que la première édition de ce livre ne comportait sur sa couverture que le nom de l'auteur et le titre, puis le logo de l'éditeur bien sûr (en l'espèce P.O.L.). C'est après un processus magique, sûrement lié aux histoires complexes de la succession de Duras, que la couverture s'est ornée d'une nouvelle mention, juste au-dessus du logo de l'éditeur: «Propos recueillis par Yann Andréa». C'est d'une certaine façon donner une nouvelle légitimité de l'objet littéraire à Yann Andréa, ou en tout cas mettre en perspective cette œuvre différemment des autres.

D.L. C'est étrange, j'ai beaucoup utilisé *Écrire* dans mes travaux, sans savoir qu'il était coécrit. J'ai relu avec plaisir le *Yann Andréa* de Marguerite Duras et puis ai découvert, grâce à toi, le *M.D.* de Yann Andréa, ainsi que *C'est tout* de Duras qui lui est dédié en tant qu'amant et signé dès les premiers mots. Il y a là, dans ces ouvrages qui se répondent – jusqu'aux couvertures¹³ (fig. 8) –, une forme de connivence, d'implicite et de jeux sur et autour de la signature, mais également sur le sens de l'écriture. Une forme existentielle de l'acte d'écrire.

«Y.A.: Vous vous préoccupez de quoi ?

M.D.: D'écrire. Une occupation tragique, c'est-à-dire relative au courant de la vie. Je suis dedans sans effort.»

Comme si leur relation vivait également dans et par l'écriture. C'est quelque chose que l'on n'a pas évoqué et qui pourtant est l'une des spécificités de ce média: le sensoriel, les affects qui traversent et bousculent le-la scripteur-trice comme le-la lecteur-trice. L'intimité. Duras comme Baron Supervielle¹⁴ parle d'amour dans l'acte d'écrire, et l'on perçoit qu'à travers ces ouvrages une question existentielle les traverse. C'est peut-être l'une des clés de compréhension de la colère du fils de Duras quant à la signature ou non de sa mère.

Ce dialogue nous confronte au fait que l'auteurisation revêt des formes diverses selon les personnes. Que ce soit par une émancipation à l'égard des codes existants, une réadaptation à ce

qui était déjà présent ou bien par un acte tout à fait inédit pour l'auteur-trice (premières traces graphiques par exemple). Si les questions d'autorité/altérité/autorisation traversent différents cas de figure – parfois jusqu'à des mises en abîme très poussées ou alors des impossibilités allant jusqu'au plagiat –, il n'est pas certain qu'une destinataire tiers-ce soit un préalable nécessaire à cette mise en action. L'auteurisation est avant tout un rapport intime à l'acte graphique.

«Y.A.: Ça sert à quoi, écrire ?

M.D.: C'est à la fois se taire et parler. Écrire.» (Duras, 1995: 11)

Bibliographie

- ARDOINO J. 2002. «L'écriture : s'autoriser entre soi et les autres» (Éditorial). *Pratiques de formation/Analyses*, 44. Université de Paris 8 Vincennes – Saint-Denis.
- BARON SUPERVIELLE S. 2002. *Le pays de l'écriture*. Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES R. 1984 [1968]. «La mort de l'Auteur». In : *Le bruissement de la langue*. Paris, Éditions du Seuil, p. 61-67.
- CASSIN B. 2014. «Traduire les intraduisibles, un état des lieux». *Cliniques méditerranéennes*, 2(90), p. 25-36. En ligne: DOI: <10.3917/cm.090.0025>. URL: <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2014-2-page-25.htm>.
- CATANI M. & MAZÉS S. 1982. *Tante Suzanne, une histoire de vie sociale*. Paris, Librairie des Méridiens.
- CHIAMBRETTO S. 2020. *Gratte-ciel*. Paris, L'Arche.
- DURAS M. 1992. *Yann Andréa Steiner*. Paris, P.O.L.
- DURAS M. 1993. *Écrire*. Paris, Gallimard.
- DURAS M. 1995. *C'est tout*. Paris, P.O.L.
- FIORETTO P. 2021. *L'anomalie du train 006*. Lausanne, Heridios Éditions.
- INGOLD T. 2011. *Une brève histoire des lignes*. Bruxelles, Zones sensibles.
- KOUCHNER C. 2021. *La familia grande*. Paris, Éditions du Seuil.
- LAFFONT DE LOJO P. 2006. «Translation n°99-00/10' – Dix minutes de marche». *IF, La revue des arts et des écritures contemporaines*, 29, p. 46-47.
- LE TELLIER H. 2020. *L'anomalie*. Paris, Gallimard.
- LEROY D. 2014. «Saisir, transcrire, traduire des récits de vie de migrantes hispanophones». In : Leroy D. & Spire A. (coord.), *Hommes et migrations*, 1306, p. 93-100.
- LEROY D. 2021. «Transformations intimes et écritures de soi : auteurisations de femmes migrantes en France». *Nouvelles pratiques sociales*, 32(2).
- LONDON M. 2001. *El hilo del Medio*. Chili, Ril Editores.
- LONDON M. 2007. *Le livre de Carmen*. Paris, Indigo – Côté Femmes.
- LONDON M. 2014. «Témoignage». In : Leroy D. & Leroy M. (dir.), *Histoires d'écrits, histoires d'exils, Perspectives croisées sur les écritures en migrations(s)*. Tübingen, Narr, p. 87-90.
- MEHNERT S. 2015. «"Traduire, c'est trahir" ? Pour une mise en question des notions de vérité, de fidélité et d'identité à partir de la traducton». *Trajectoires* [en ligne], 9. Disponible sur: <https://doi.org/10.4000/trajectoires.1649>.
- PINEAU G. & MARIE-MICHÈLE 1983. *Produire sa vie : autoformation et autobiographie*. Montréal, Éditions Saint Martin & Edilig.
- SALVAYRE L. 2014. *Pas Pleurer*. Paris, Éditions du Seuil.
- SPRINGORA V. 2019. *Le consentement*, Paris, Grasset.
- STEINER Y. A. 1983. *M.D.* Paris, Éditions de Minuit.
- TARKOS C. 2019. *Le petit bidon et autres textes*, préface de Nathalie Quintane. Paris, P.O.L.
- VITON J.-J. 1994. *Accumulation vite*. Paris, P.O.L.

12. En ligne : <https://www.ina.fr/video/I04275518/marguerite-duras-a-propos-de-l-an-2000-video.html>.

13. Les balcons, vus de différents points de vue (cf. fig. 8), semblent se répondre comme les personnages photographiés qui sont à la fois héros, héroïne, écrivain et écrivaine. Mis en regard l'un de l'autre, l'intertextualité de l'image devient évidente.

14. «L'amour est mon moteur absolu. J'ai la certitude qu'il est le moteur de tous les arts, en particulier de l'écriture, comme il devrait diriger toutes les actions de l'homme. Amour-rêve, Amour-désir, Amour-vision. S'il y a une vérité sur cette terre il serait vain de la chercher ailleurs» Baron Supervielle (2002: 51).



Fig. 7 – Un ouvrage , deux couvertures pour deux formes de signature.

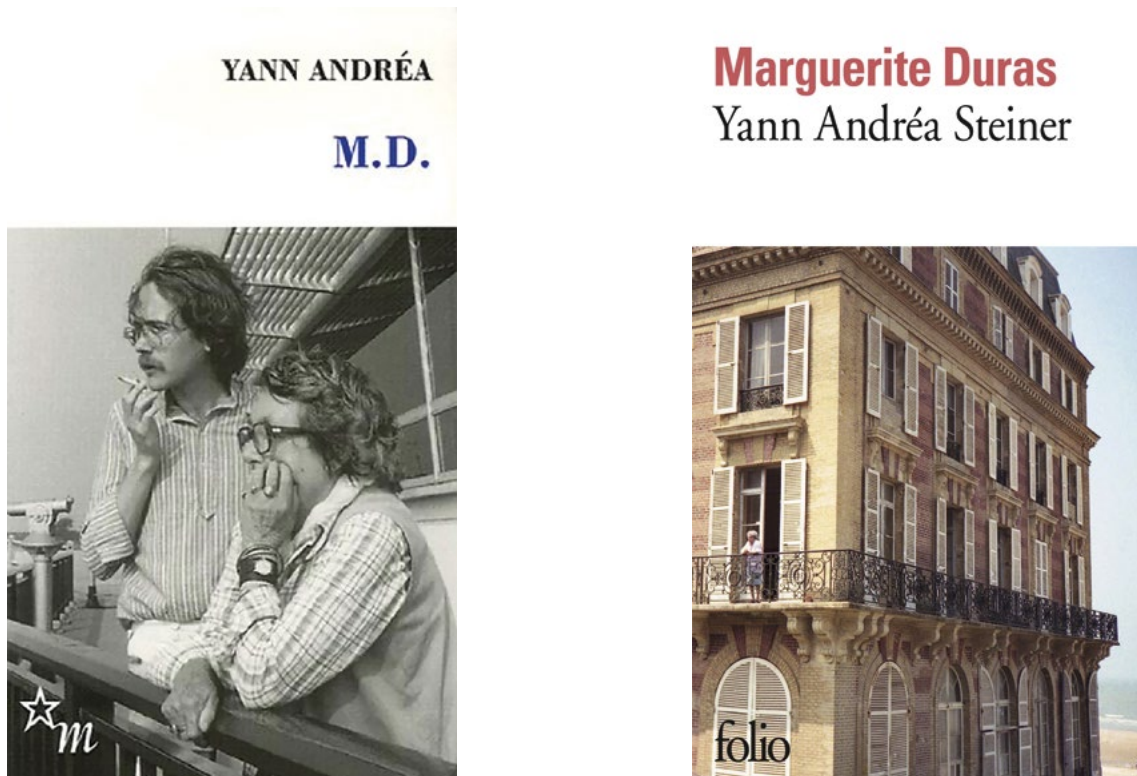


Fig. 8 – Deux ouvrages qui se répondent et des couvertures qui reprennent ce dialogue. De balcon en balcon.