

**Nassur Attoumani en images.
Pour une poétique de l'image ironique**



Christophe Cosker

Presses
Universitaires
Indianocéaniques

Nassur Attoumani en images.

Pour une poétique de l'image ironique

Nassur Attoumani en images.
Pour une poétique de l'image ironique

Christophe Cosker

UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

Presses Universitaires Indianocéaniques

DU MÊME AUTEUR :

- Petite histoire des lettres francophones à Mayotte*, Paris, Anibwe, coll. « Liziba », 2015.
Anthologie des lettres francophones à Mayotte, Paris, L'Harmattan, 2018, tome 1 « Les Anciens ».
Anthologie des lettres francophones à Mayotte, Paris, L'Harmattan, 2018, tome 2 « Les Modernes ».
Nassur Attoumani : l'adolescence mahoraise, Moissy-Cramayel, Cœlacanthe, 2019.
L'Invention de Mayotte, Pamandzi, La Route des Indes, 2019.
Nassur Attoumani : un ironiste de l'océan Indien, Saint-Denis, PUI, 2019.

ILLUSTRATIONS DE COUVERTURE :

- Nassur ATTOUMANI, *La Fille du polygame*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires », 1992.
—, *Contes traditionnels de Mayotte : Nos Ancêtres... les menteurs*, Paris, L'Harmattan, coll. « La Légende des mondes », 2003.
—, *Le Calvaire des baobabs*, Paris, L'Harmattan, coll. « Lettres de l'océan Indien », 2000.
—, *Tonton ! Rends-moi ma virginité...*, Paris, Orphie, 2015.

MAQUETTE :

Katia Auzoux, Sabine Tangapriganin

RÉALISATION :

Bureau Transversal des Colloques,
de la Recherche et des Publications (B'TCR)
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

PRESSES UNIVERSITAIRES INDIANOCÉANIQUES

© UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION, 2020
Campus universitaire du Moufia
15 avenue René Cassin
CS 92003 – 97744 Saint-Denis cedex 9
Phone : 02 62 938585 – Copie : 02 62 938500
Site web : <http://www.univ-reunion.fr>

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute reproduction, intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite.

ISBN : 978-2-490596-31-7

EAN : 9782490596317

« Bien avant que ne surviennent les analyses pointues de l'ironie, c'est à travers une série d'images que les rhéteurs, les philosophes et les écrivains ont cherché à rendre compte des rapports entre les acteurs de l'ironie en général et du lien qui unissait l'ironiste et sa cible en particulier. »
(Schoentjes, 2001 : 197)

« Je m'approche de l'objet iconographique pour le saisir : je viens à lui avec armes et bagages [...] mais je ne puis que constater l'inefficacité relative de mes démarches habituelles [...] ; il me faut réapprendre la déroute et il me faut en même temps apprendre à ne pas rester frappé de stupeur. »
(Tardy, 1981)

« Se poser la question de l'autonomie de l'image par rapport à l'écrit ou à la parole est une démarche redoutable. »
(Fresnault-Deruelle, 1993 : 11)

Sommaire

Avant-dire _____ 11

Introduction :
pour une étude visuelle de Nassur Attoumani _____ 15

Première partie **L'*ethos* iconique de Nassur Attoumani**

I
L'image fixe de l'écrivain au casque colonial _____ 31

II
L'image mobile du comédien _____ 43

Deuxième partie **Ironie de l'image dans le discours littéraire de** **Nassur Attoumani**

III
Collaborer : le photographe et l'écrivain _____ 55

IV
Illustrer : l'écrivain et le dessinateur _____ 73

V
Adapter : l'écrivain et le bédéiste _____ 85

Troisième partie
L'ironie en première de couverture

VI	
Les premières de couverture photographiques _____	111
VII	
Ironie du dessin encadré _____	121
VIII	
L'ironie comme absence de cadre _____	131
Conclusion _____	139
Bibliographie _____	147
Sitographie _____	161
Table des illustrations _____	163



Nassur Attoumani, Mamoudzou, photographie de Jean-François Marin, 2004.

Avant-dire

À notre goût, la plus belle image de Nassur Attoumani est une photographie prise par Jean-François Marin en 2004¹. On y voit l'écrivain francophone de Mayotte de profil, ce qui confère quelque chose d'égyptien au cliché ; il a les mains croisées sur les genoux. Image paradoxale d'un écrivain qui ne se livre pas tout entier, de face, regardant le lecteur, assis à son bureau, la plume à la main, devant une bibliothèque. Une autre photographie le montre ainsi ; mais son bureau est alors un capharnaüm sur lequel trône, de façon quelque peu provocatrice, une guitare électrique, instrument de l'écrivain qui est aussi musicien.

Le spectateur n'a pas alors d'autre choix que de comprendre qu'il y a là quelque chose d'ironique, dans l'écrivain qui se dérobe, ou qui se montre, dans une attitude faite de désinvolture.

Et cette image rappelle d'autres images d'artistes, en particulier celle de Stravinsky prise par Newman en 1946². On y voit un homme accoudé à un piano. Et cette posture mise en scène est à nouveau une provocation. En effet, le pianiste n'est pas à son instrument pour en jouer. Il préfère s'en servir comme d'un support à sa fatigue, pour laisser libre cours à une rêverie ou à une méditation mieux acceptée pour le *Penseur*³ de Rodin que pour un pianiste.

Dans le cas de Nassur Attoumani, les intentions de la photographie sont peut-être moins de manifester son indifférence au spectateur qu'un moyen de mettre en valeur l'accessoire principal de l'écrivain : le casque colonial qu'il porte sur la tête. Ainsi est-ce, pour l'ironiste, la meilleure façon de faire face au lecteur...

L'habillement de l'écrivain est, sur l'image, on ne peut plus classique : pantalon de toile et chemisette. C'est l'habillement le plus neutre possible dans un endroit tropical comme Mayotte. Cet accoutrement ne manifeste pas un parti-pris culturel pour la métropole ou pour Mayotte. Il exprime néanmoins un certain sérieux

¹ <https://www.pinterest.ch/pin/417920040403663102/>

² <https://cgauthier.ca/2019/05/30/planche-contact-photo-iconiques/igor-stravinsky-by-arnold-newman-1946-b1/>

³ https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Penseur

qui s'oppose implicitement à la tenue de vacances qui pourrait sembler de mise dans une île de l'océan Indien.

Tout est donc fait pour qu'un détail ressorte : le salacot. En effet, photographier un casque colonial en 2004, c'est faire régresser le spectateur de la période postcoloniale à la période coloniale, dite révolue. La tension se fait encore plus clairement jour lorsque le spectateur se rend compte que celui qui porte ce casque colonial est un Mahorais, c'est-à-dire non pas un ancien colon qui a besoin de se protéger du soleil ou qui serait nostalgique du « temps béni des colonies », mais un citoyen français dont les ancêtres furent jadis des indigènes, c'est-à-dire la catégorie à laquelle le casque colonial s'imposait et en imposait.

Cette tension entre le symbole du casque colonial et l'identité de celui qui le porte est la signature ironique de Nassur Attoumani.

Un dernier mot sur les formes et les couleurs. La photographie apparaît en noir et blanc, ou plutôt en nuances de gris, de façon à éviter les stéréotypes sur la couleur qui font encore malheureusement parfois recette dans cette partie du globe.

Précisons enfin la posture de l'auteur. Assis sur un cube, sa silhouette a quelque chose de géométrique et d'énigmatique, qui la rend à la fois esthétique et intrigante. Les études graphiques pensent que, dans une image réussie, on retrouve fatalement suggérée une forme géométrique reconnaissable qui confère un équilibre à l'image et oriente le sens de sa lecture. Il s'agirait bien souvent d'une lettre. Plusieurs hypothèses s'offrent ici. Orienté vers la gauche, Nassur Attoumani s'oppose au sens de lecture courant en Europe, à savoir le Z. Mais ne suit-il pas en cela le sens arabe qui est celui de l'écriture de cette langue ? Épris de tradition et conservateur, n'est-il pas logique qu'il regarde vers la gauche où, par convention, se trouve le passé ? La forme de son corps traduit aussi quelque chose d'un C, mais la lettre se trouve alors à l'envers, comme signe d'ironie par l'inversion. Nous terminerons par l'hypothèse la plus féconde : le point d'interrogation. En effet, le dos légèrement voûté du modèle, puis les jambes en équerre sur le cube, suivent le tracé d'un point d'interrogation qui, dans le bon sens, montre que Nassur Attoumani s'interroge sur le passé, et interroge le lecteur ou lui suggère de le faire. C'est ce signe de ponctuation que nous voyons en définitive derrière la figure de

Nassur Attoumani, d'autant que c'est ce signe qu'Alcanter de Brahm tenta de renverser pour inventer le point d'ironie.

Introduction :

pour une étude visuelle de Nassur Attoumani

Suite et nouveau départ

Ce nouvel essai se présente comme la suite du précédent volume intitulé *Nassur Attoumani : un ironiste de l'océan Indien* paru aux Presses Universitaires Indianocéaniques (PUI) en 2019, sous l'égide de l'Université de La Réunion. Il s'agit de la deuxième partie du triptyque issu de la thèse de doctorat que nous avons soutenue en 2018 sous le titre : *L'Énonciation ironique de l'écrivain francophone de Mayotte : Nassur Attoumani. Analyse d'un discours littéraire de l'océan Indien*. Plutôt que de publier cette thèse conséquente sous la forme d'un volume touffu et onéreux, nous avons préféré la reconfigurer en trois volets en fonction d'un certain nombre de points saillants que nous souhaitons mettre en relief par rapport à l'écrivain francophone de Mayotte Nassur Attoumani. Ainsi ces trois ouvrages ne reprennent-ils pas chacun une des trois parties de la thèse. Et chaque volume, même s'il est enrichi par les autres et contribue à une vision globale de l'ironie de l'écrivain francophone de Mayotte, se suffit à lui-même et peut être lu de façon indépendante. Le premier volume se focalisait donc sur l'ironie verbale qui constitue l'hypothèse centrale du travail de recherche. Dans ce nouveau volume, ce n'est plus le texte qui retient l'attention, mais l'image, en particulier lorsqu'elle est ironique, ce dont les conditions vont ici être mises au jour. Pour mener à bien ce travail, il a fallu réadapter les outils théoriques utilisés pour l'analyse de l'ironie verbale en s'enquérant de l'état de l'art dans le domaine de l'image et en cherchant à savoir si l'ironie avait déjà été théorisée dans les images.

Ainsi le concept d'énonciation a-t-il été étendu de l'énonciation verbale vers l'énonciation iconique, concept également utilisé par Pierre Fresnault-Deruelle (1993). La scène d'énoncia-

tion postcoloniale précédemment théorisée à partir d'Octave Mannoni reste valide. L'interrogation se déplace donc du texte vers l'image, mais aussi entre le texte et l'image. En effet, l'hypothèse des voix qui s'opposent dans le discours littéraire de Nassur Attoumani, et qui fondent le *kinume*, deviennent, dans l'image, des couleurs, des formes et des motifs qui s'opposent. De même que, dans le discours littéraire de Nassur Attoumani, qui se rapproche d'une « nébuleuse du rapport texte-image » (Fresnault-Deruelle, 1993 : 11), le texte ne fonctionne pas sans l'image, pas davantage que l'image ne fonctionne sans le texte. On relève même souvent une troisième forme de tension ironique dont le lieu est l'interstice, ou la faille, entre un texte et une image qui entretiennent un rapport discordant.

État des lieux des études visuelles

Le domaine de l'image fait l'objet d'une attention de plus en plus scrupuleuse de la part des chercheurs. Le nombre effervescent de méthodes autour de cet objet en témoigne, dont les noms sont autant de bannières : analyse de l'image, études visuelles, esthétique, iconologie... En ce qui nous concerne, nous avons débuté par une pratique empirique de la lecture d'images, pour évoluer ensuite vers une lecture plus scientifique et réflexive, qui se rapproche des études visuelles.

Une question fondamentale semble être, jusqu'à présent, restée sans réponse définitive ni entièrement satisfaisante : qu'est-ce qu'une image ? Cette dernière apparaît au chercheur comme, à tous les sens du terme, un objet évident. Pour autant, réduire la pluralité des images à une définition unique semble une entreprise, à ce stade, purement symbolique, peut-être parce que la question est mal posée et qu'une définition théorique dont se déduiraient toutes les images pratiques relève d'une démarche platonicienne idéaliste. Dans son *Introduction à l'analyse de l'image*, Martine Joly fonde sa définition de la façon suivante (1993 : 14-15) :

Présente à l'origine de l'écriture, des religions, de l'art et du culte des morts, l'image est aussi un noyau de réflexion philosophique dès l'Antiquité. Platon et Aristote en particulier la combattent ou la défendent pour les mêmes raisons. Imitatrice, elle trompe pour l'un, éduque pour l'autre. Détourne de la

vérité ou au contraire conduit à la connaissance. Séduit les parties les plus faibles de notre âme pour le premier, est efficace par le plaisir même qu'on y prend pour le second. La seule image qui ait grâce aux yeux de Platon est l'image « naturelle » (reflet ou ombre) qui peut devenir un outil philosophique.

L'accent est moins mis ici sur ce qu'est une image que sur ce que peut une image. Et c'est la puissance qu'elle exerce qui incite à l'étudier. Martine Joly rappelle aussi que la sémiologie, qui fonde linguistiquement une partie des études iconiques, était, dans l'Antiquité, la science médicale de détection des symptômes. Elle en infère alors un triple fonctionnement de l'image : iconique, indiciel ou symbolique. L'icône mime le réel ; l'indice en est la métonymie et le symbole, une convention.

Mais la définition la plus englobante de l'image est celle de Maxime Boidy (2017 : 67) :

La notion d'image fait référence à une pluralité de phénomènes, depuis les métaphores langagières jusqu'aux représentations mentales. Elle couvre un large spectre d'opérations qui s'étend de l'imitation à la représentation.

Le chercheur s'intéresse au sens du mot « image », quels que soient ses domaines d'application. De la lecture d'images aux études visuelles, c'est une même ambition qui anime ceux qui se confrontent à elles pour les faire parler. Ainsi Fresnault-Deruelle tient-il à la construction verbale directe « parler l'image », qui succède à « parler de/sur l'image ». Considérée dans une perspective à la fois sémiologique et sémiotique, l'image est un ensemble de signes qu'il convient d'essayer de rendre éloquents, ce qui coïncide avec le concept de « lexicalisation iconique » de Porcher (1976 : 8), que Fresnault-Deruelle explique ainsi : « le mutisme de l'icône, loin d'apparaître comme une mutité, sert au contraire d'instance à partir de quoi la parole circonvenue déploie le théâtre de sa propre suppléance. » (1993 : 11).

Vers Nassur Attoumani

Nassur Attoumani est un écrivain francophone de l'archipel des Comores. Né en 1954 à Moroni, capitale de la Grande-Comore où son père est membre de la Garde Indigène, il grandit

néanmoins à Mayotte qui constitue le berceau de sa famille. D'abord footballeur, puis musicien, il se met, à la suite de la disparition tragique d'un ami musicien, à rédiger des *sketches* satiriques. Gagnant sa vie en enseignant le français et l'anglais, il se joint à une troupe animée notamment par Anne-Marie Pichard qui ouvrira, avec son mari, la librairie de la ville principale de Mayotte : *La Maison des livres* à Mamoudzou. C'est alors qu'après avoir joué *La Secrétaire particulière* de Jean Pliya, Nassur Attoumani décide d'écrire une pièce plus drôle et plus proche de son environnement. C'est ainsi que *La Fille du polygame* voit le jour, d'abord sur les planches à partir de 1989, puis sur les étals des librairies, car une rencontre avec l'historien Claude Allibert permet au manuscrit de se retrouver sur les bureaux des éditions L'Harmattan à Paris, et d'être publié, en 1992, dans la collection « Encres noires ».

Un an plus tard, le photographe Franck Hick, déjà auteur de *Mayotte images* (1990), propose à Nassur Attoumani de collaborer à un nouveau beau livre sur l'île aux parfums, livre dont il écrirait le texte accompagnant les clichés. Le projet donne naissance à *Mayotte : l'île hippocampe* (1993), publié par les éditions réunionnaises Jacaranda, et dans lequel les images occupent, pour la première fois, une place importante dans le discours littéraire de Nassur Attoumani.

Après deux nouvelles pièces de théâtre caustiques, comme les titres l'indiquent, *Le Turban et la capote* (1997) – d'abord publiée aux éditions Grand Océan, puis par L'Harmattan en 2009, et *Interview d'un macchabée* (2000), Nassur Attoumani s'essaie au roman et publie simultanément : *Le Calvaire des baobabs* (2000) et *Nerf de bauf* (2000). Mais il lui faut attendre son troisième roman, publié ensuite par les éditions Naïve, pour obtenir la reconnaissance, en 2004, du grand concours de l'Océan Indien, avec l'inédit *Mon Mari est plus qu'un fou : c'est un homme*, qui vient d'être réédité par Orphie en 2019. Entre-temps, l'écrivain polygraphe a trempé sa plume dans l'essai, avec *Mayotte : identité bafouée* (2003), mais aussi et surtout dans le genre bref : *Contes traditionnels de Mayotte : nos ancêtres... les menteurs* (2003). Nassur Attoumani s'illustre ensuite dans d'autres variétés du genre bref, d'abord dans des nouvelles autobiographiques intitulées *Les Aventures d'un adolescent maborais* (2006) puis dans une forme, entre nouvelle et conte d'une part, entre tradition et modernité de l'autre : *Les Anachroniques de Mayotte* (2012). Il poursuit son œuvre en revenant au théâtre avec *Entre les*

mailles du diable, puis au roman avec *Tonton! Rends-moi ma virginité...*, sans oublier une incursion dans le domaine poétique avec *Requiem pour un nègre* en 2015.

Chez Nassur Attoumani, dramaturge à l'origine, le texte appelle donc l'image, notamment celle mobile de l'acteur en scène, mais aussi celle fixe, principalement la photographie, que ce soit dans un beau livre comme *Mayotte : l'île hippocampe*, ou dans un recueil de textes brefs comme *Les Anachroniques de Mayotte* (2012), mais aussi le dessin comme dans l'illustration de son recueil de contes. Le texte appelle enfin l'image lorsqu'une pièce de théâtre comme *Le Turban et la capote* devient, grâce au dessinateur malgache Luke Razaka, une bande dessinée en 2012.

Dans le cas du discours littéraire de Nassur Attoumani, les images sont donc légion. On trouve des photographies et des dessins dans et sur les livres, avec ou sans cadre, objet de montage ou non. Mais l'on peut néanmoins se demander si elles relèvent du discours littéraire de l'auteur, étant donné qu'elles ne sont pas de sa main et qu'elles peuvent paraître hétérogènes. C'est l'une des questions que se pose Eddie Breuil à propos des composantes d'une œuvre à (ré)éditer (2019 : 100) :

L'autre inconvénient, dans la subalternisation des éléments graphiques est qu'à cause des filiations éditoriales, ces éléments graphiques peuvent être reproduits ou non, souvent sans que l'éditeur scientifique s'interroge sur le lien effectif entre l'élément graphique et l'œuvre. Ce doute est apparent en particulier dans les récits historiques, les essais et les documents, et concernent notamment cartes, graphiques et tableaux.

Il ne s'agit pas, dans le cas de Nassur Attoumani, de graphiques ou de tableaux ; on trouve néanmoins une carte esthétisée en première de couverture de *Mayotte : identité bafouée* (2003). Nous faisons l'hypothèse et le choix que les images que nous allons analyser aident à comprendre le discours littéraire de Nassur Attoumani et, *a fortiori*, pour certaines d'entre elles, font partie de ce discours et, partant, ne sauraient être retirées sans l'œuvre soit comme amputée. Certaines œuvres de Rousseau, aux « frontières amovibles », contenaient des herbiers.

L'hypothèse du présent essai est que les images deviennent indissociables du texte à la compréhension duquel elles contribuent. Ainsi la première de couverture jaune et noire de *La Fille du polygame* fait-elle pleinement partie de l'œuvre de Nassur

Attoumani qu'elle inaugure. De même, sans les photographies de Franck Hick, le texte de l'écrivain francophone de Mayotte n'aurait pas vu le jour. Similairement, les illustrations de Papajan ou les photographies de Michel Cadence n'illustrent pas seulement le texte, mais en modifient le rythme de lecture et lui donnent une respiration particulière.

On trouve également une iconographie de l'auteur relativement abondante, des photographies utilisées en quatrième de couverture à celles qui le placent dans différents événements littéraires et publics. Il y a enfin l'image mobile de l'auteur qui ne rechigne pas à devenir l'acteur de ses pièces ou encore comédien, à l'occasion d'un film pour lequel il abandonne sa signature visuelle d'ironiste : le casque colonial. Nous n'hésiterons donc pas à franchir la frontière entre image fixe et image mobile, la première étant, en réalité, « bien plus fuyante qu'on ne croit » (Fresnault-Deruelle, 1983 : 7). Il existe donc un discours visuel de Nassur Attoumani, à la fois riche, complexe et varié, qui se comprend par comparaison avec le discours verbal, la polygraphie comportant un versant iconique.

Pour analyser pleinement les images, un geste intellectuel nous paraît fondamental, celui de la rupture avec le statut de l'image comme simple illustration, ce qu'elle est pourtant souvent, et parfois même dans le discours littéraire de Nassur Attoumani ; mais les études visuelles reposent sur une lecture plus difficile de l'image, conformément à l'expression latine de la *lectio difficilior* érigée en méthode. C'est l'une des formes de ce que l'on appelle aujourd'hui, à la manière du tournant linguistique – *linguistic turn*, le tournant iconique – *pictorial turn* (Boidy, 2017 : 10).

D'abord linguistique dans son esprit, ce travail de recherche s'est appuyé sur le concept d'énonciation tel que le propose Benvéniste (1966), puis tel que l'adapte Ducrot (1984) dans sa théorie de la polyphonie. Mais dans le cas du discours iconique d'un ironiste comme Nassur Attoumani, l'outil théorique doit être reconfiguré et assoupli, ou plutôt étendu, pour rendre compte du caractère ironique des images. Ainsi l'ironie iconique ne se comprend-elle pas seulement selon le mode de la superposition, mais aussi selon ceux de la succession, de la juxtaposition ou encore du contrepoint.

Problématisation d'une image ironique dans et en-dehors de Nassur Attoumani

Pourquoi avoir cherché à problématiser une image ironique ? Les raisons sont multiples. La première d'entre elles est que la lecture de l'ouvrage cardinal de Pierre Schoentjes (2001) sur l'ironie invite à prolonger l'analyse du texte ironique par celle de l'image ironique. Même si le chercheur étudie davantage l'ironie comme un phénomène textuel qu'iconique, il consacre une vingtaine de pages à l'ironie des images, dans les trois sections suivantes (197-212) : « Images de l'ironie corrective », « Image de l'ironie littéraire » et « Ambiguïté des images ». Ainsi les images symboles d'ironie sont-elles nombreuses : un animal comme le renard, des objets comme le masque ou le miroir, une partie du corps humain comme le visage.

La possibilité d'une image ironique se transforme progressivement en une nécessité étant donnée la récurrence de l'image dans le discours littéraire de Nassur Attoumani, au point que le discours iconique puisse prétendre au statut de contrepoint du discours textuel. Dans la perspective de l'ironie, ne pas étudier les enjeux et les effets d'un tel dédoublement eût constitué un manque important pour embrasser l'ensemble d'une œuvre bricolée par un écrivain polygraphe. Le concept de bricolage est repris à Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*, que Floch (1995) permet d'adapter aux images, après avoir rappelé que la pensée de Claude Lévi-Strauss est la fusion de la linguistique de Roman Jakobson et de l'art surréaliste des papiers collés de Marx Ernst.

La lecture d'images réclame donc une culture visuelle, définie par Maxime Boidy comme non « pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre personnes, médiatisé par des images » (2017 : 7) dont le tableau est souvent le parangon (Fresnault-Deruelle, 1993 : 19). Mais au concept de bricolage, qui met l'accent sur les rapports des parties entre elles, nous préférons celui de montage, qui pose également la question de l'effet. Dans cette perspective, les premières de couverture de Nassur Attoumani, à la fois littéraires et publicitaires, selon un rapprochement qui peut donner le vertige (Diaz, 2019), apparaissent comme une forme de détournement d'image, phénomène défini ainsi : « le prélèvement dans un contexte donné d'un iconogramme destiné à être re-

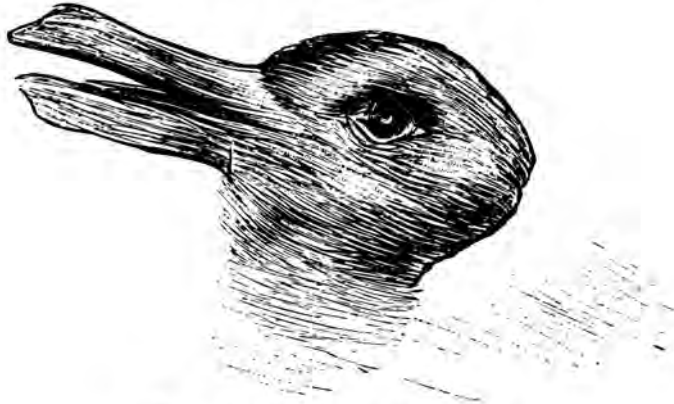
contextualisé "indûment" ailleurs, au sein d'une image d'"accueil" par exemple » (Fresnault-Deruelle, 1993 : 73).

Notoriété d'une image ironique anonyme

On trouve une problématisation de l'image ironique qui, de façon tout à fait inattendue, s'appuie toujours ou presque sur la même image, à savoir la figure du lapin-canard. Il y a lieu de s'étonner à la fois du succès de l'image et de son origine énigmatique, car elle n'a pas d'auteur identifié. Voici comment Maxime Boidy considère l'image du lapin-canard (2017 : 50) :

C'est le cas du célèbre « canard-lapin » initialement publié en 1892 dans le journal illustré *Fliegende Blätter* – une image que le lecteur n'aura aucun mal à retrouver. Un seul et même dessin dépeint deux figures animales selon que l'on y perçoit un bec ou une paire d'oreilles. Il s'agit de l'un des exemples bistables les plus connus. « Le dessin est unique – la "ressemblance" est en fait une identité –, mais la perception en est double, grâce à un haut degré d'abstraction », note l'historien de l'art Dario Gamboni (2009, XVII), spécialiste de ces ambiguïtés visuelles dans le champ francophone. L'image du « canard-lapin » est source de savoirs à plusieurs titres. En interrogeant la vision et la représentation, elle a fasciné des psychologues de la forme et des philosophes du langage, parmi lesquels Ludwig Wittgenstein. Dans le registre ordinaire, en mettant le spectateur au défi de sa perception, de telles images lui révèlent l'agir au fondement de l'observation, contre l'association de la posture spectatrice de la passivité. « La capacité des métapictions à traverser les frontières séparant les discours populaires et spécialisés est particulièrement remarquable », complète Mitchell (1994 : 48-49). Si certaines œuvres conceptuelles de Joseph Kosuth sont des métapictions de l'icologie, la canard-lapin est une métapiction des corpus des *visual studies*, mêlant le savant et le populaire jusqu'à l'indistinction de ces catégories.

Welche Thiere gleichen ein- ander am meisten?



Kaninchen und Ente.

Figure 1 : « Kaninchen und Ente » (« Rabbit and Duck ») from the
23 October 1892 issue of *Fliegende Blätter*

Ainsi la figure du lapin-canard fait-elle partie de la catégorie des métapictions, c'est-à-dire des images d'images. Le chercheur en rappelle l'origine : un dessin de presse allemande daté de 1892. C'est donc une image du XIX^e siècle finissant. Après avoir paru dans le *Fliegende Blätter* du 23 octobre 1892, elle reparait dans le *Harper's Weekly* à New-York. De la presse au livre, elle figure ensuite dans *Fact and Fable in Psychology* (1900) du psychologue américain Joseph Jastrow. Elle fascina également Ludwig Wittgenstein qui la mentionne dans ses *Investigations philosophiques*, sans oublier l'historien de l'art Ernst Gombrich. C'est donc l'histoire d'un succès et d'une circulation. Cette image est à la fois réversible, puisqu'elle représente un lapin et un canard, et bistable, dans la mesure où on ne peut pas voir les deux en même temps.

Pierre Schoentjes s'intéresse aussi au lapin-canard, mais de façon plus rapide parce qu'il lui reconnaît un antécédent (2001 : 29) :

L'image la plus célèbre qui a servi à illustrer les ambiguïtés de l'ironie est celle que Gombrich a popularisée dans *L'Art et*

Illusion (1960). Il emprunte à un hebdomadaire humoristique le dessin d'une tête d'animal qui, d'après le côté par où on l'observe, s'avère être soit un canard soit un lapin. Ce dessin piège du canard-lapin rend concrètes les possibilités d'interprétations contradictoires qui sont simultanément inscrites dans une ironie lorsqu'elle dit simultanément l'un et l'autre sans qu'il soit possible de trancher définitivement sur une interprétation.

Même s'il en rappelle l'origine, le chercheur s'intéresse surtout à sa mise en perspective avec l'histoire de l'art par Gombrich. Ce n'est plus un prédateur comme le renard qui symbolise l'ironie, mais une proie comme le lapin ou le canard, comme le lapin et le canard, selon un mimétisme qui, dans le règne animal, lui permettrait d'échapper au prédateur, ou de l'effrayer, comme les taches qui font penser à des yeux, sur les ailes de certains papillons.

Mais c'est chez Kierkegaard, auteur d'une thèse sur le concept d'ironie, que Pierre Schoentjes déniche l'image ironique qui l'intéresse le plus (29) :

Il existe un tableau représentant le tombeau de Napoléon. Deux grands arbres y projettent leur ombre. On ne voit rien de plus sur ce tableau et l'observateur superficiel ne voit rien d'autre. Entre les arbres, un vide : tandis que le regard suit les contours délimitant ce vide, Napoléon surgit brusquement de ce néant ; et il est maintenant impossible de le faire disparaître. L'œil qui l'a vu une fois le voit toujours avec une nécessité presque angoissante. Ainsi pour les répliques de Socrate. L'on entend ses discours comme on voit les arbres ; ses mots ont un sens qu'ils impliquent, comme les arbres sont les arbres ; pas une syllabe ne nous fait soupçonner une interprétation différente, de même que Napoléon ne se trouve pas esquissé par le moindre trait : et pourtant cet espace, ce néant, recèlent l'essentiel.

Nous n'avons pas réussi à retrouver cette image, mais nous en avons repéré une du même genre, et nous pouvons indiquer qu'elle relève de la tradition des figures doubles en caricature. Ainsi Laurent Bridon et Martial Guédron reproduisent-ils, dans *L'Art et l'histoire de la caricature* (2015 : 137), un dessin d'Erhard, intitulé *Le Terrifiant repère des brigands ou ruine de la grande forteresse de la monarchie*, sur lequel le profil du visage de Napoléon coïncide avec un château. Une des variantes de l'image est visible sur

Gallica⁴. L'ironie, qu'elle soit iconique ou verbale, picturale ou philosophique – socratique –, consiste à jouer avec l'œil et l'oreille, à jouer avec les couleurs, les formes, les sons et les mots pour déboussole le lecteur et lui faire entreprendre, à nouveaux frais, le travail du sens.



Figure 2 : Pièce satirique : [estampe] : L'Épouvantable repaire des brigands ou Ruine du grand chateau du Monarque Universel (Source gallica.bnf.fr/BnF)

Plan de l'ouvrage

Pour mener à bien cette enquête sur les images dans le discours littéraire de Nassur Attoumani, c'est-à-dire pour analyser de façon spécifique le discours iconique de l'écrivain francophone de Mayotte, force a été de dresser d'abord une typologie des images de Nassur Attoumani en fonction de plusieurs critères. Le premier est le lieu de l'image : où se situe-t-elle ? Dans le livre ou

⁴ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8414050g.item>

sur le livre, c'est-à-dire en première de couverture. Quelle est la nature de cette image ? Fixe ou mobile ? Acheiropoiète ou faite de main d'homme ? Dessin, peinture ou photographie. Quel est le statut de cette image ? Illustre-t-elle un texte ? Le complète-t-elle ? En constitue-t-elle le contrepoint ? c'est-à-dire le double-t-elle, s'en éloigne-t-elle ou se développe-t-elle parallèlement à lui ? Nous avons également enquêté du côté de l'iconographie de l'auteur, pour compléter l'*ethos* verbal, présent en quatrième de couverture, par un *ethos* iconique.

Pour répondre à l'ensemble de ces questions, sans perdre de vue l'objectif principal, à savoir la détermination – confirmation ou infirmation – du caractère ironique de l'image dans le discours littéraire de Nassur Attoumani, nous avons choisi le plan suivant pour cheminer dans la galerie d'images qui s'est constituée au fil des textes, et qui participe pleinement du discours littéraire de l'auteur.

Dans une première partie, nous nous intéresserons à l'iconographie de l'écrivain, à la recherche d'un *ethos*, celui de l'homme au casque colonial, c'est-à-dire une manière de paraître ironique, une posture d'ironiste, ou une mise en scène de soi en ironiste. Nous distinguerons ensuite l'ironie de l'écrivain au casque colonial de l'image mobile du comédien et de l'acteur.

Nous relirons alors l'ensemble du discours littéraire de Nassur Attoumani à la recherche, dans une deuxième partie qui constitue le cœur de l'ouvrage, de l'image ironique, des moyens de la repérer et de l'interpréter. Force sera de distinguer plusieurs rapports entre l'écrivain et l'image, de la collaboration avec un photographe à l'illustration avec un dessinateur en passant par l'adaptation avec un bédéiste.

Nous terminerons, paradoxalement, par l'analyse du discours iconique en première de couverture des livres de Nassur Attoumani parce que cette image, première pour le lecteur qui découvre le livre et dont le but est de l'attirer, de l'aimer, est celle qui est réalisée en dernier parce qu'elle doit transmuier en image la quintessence des mots. Nous avons alors esquissé un système du style graphique des premières de couverture, de la photographie au dessin, encadré ou non, pour aboutir à l'étude de l'image la plus ironique qui coïncide toujours, dans le cas présent, avec un montage à déconstruire.