



Vol. 1, no 3, Automne 2006

ISSN: 1715-9261

Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @analyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @analyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index>

David VRYDAGHS

Amitiés et aménités : des rapports de force littéraires franco-belges

Le silence des littérateurs français envers les littératures francophones — en l'occurrence la belge — est bien connu. Et quand discours il y a, les écrivains et journalistes de l'Hexagone cachent mal leur ignorance du sujet. Qu'on songe simplement à Baudelaire ou au propos de Mauriac reproduit en exergue de la première partie du dernier livre de Paul Dirkx, *Les « Amis belges »* : « Quelle horreur d'être belge [...]. Il n'y aurait de pire que d'être suisse. » Chose curieuse, mais elle aussi régulièrement entendue : ces rapports où règne le désintérêt pas toujours poli sont le plus souvent vécus sur le mode de l'amitié, intense ou éprouvée, par les acteurs des deux bords comme, le plus souvent, par les chercheurs universitaires (ces derniers se contentant généralement de révéler des rapports personnels d'amitié — comme ceux d'Hugo avec les milieux littéraires bruxellois lors de son exil — ou, plus simplement encore, intertextuels).

L'intérêt premier du beau livre de Paul Dirkx est de faire voir (ou de rappeler à ceux qui l'ont oublié) combien les relations d'« amitié » franco-belges cachent en fait des rapports de force entre dominants et dominés au sein d'un champ littéraire dont l'un des *nomoi* veut qu'un grand écrivain soit d'abord un écrivain « français » (peu importe qu'il soit d'origine belge tant qu'on ne le remarque pas). L'analyse de ce rapport conduit l'auteur à mettre au jour la prégnance d'une *doxa* franco-universaliste dans les schèmes de perception du personnel littéraire français. Ainsi nommée en raison du caractère national d'un universalisme qui est d'abord un impérialisme de la culture et de la langue « françaises », cette attitude, inconsciente chez les écrivains français, n'est pas mieux identifiée par les écrivains francophones de Belgique. Cette étude nous montre en effet combien ces derniers sont prompts à faire leurs ces schèmes de perception au point de chercher à effacer en eux toute trace d'« habitudes belges » (l'expression est de

Michaux, écrivain exemplaire de ce point de vue). Déniée même par ceux qui en font l'objet, la violence symbolique exercée par les littérateurs français sur leurs voisins francophones prend toutes les apparences de l'amitié et est vécue comme telle. Dès lors, la méconnaissance du fonctionnement de l'État belge et des littératures en Belgique par le personnel belge lui-même et surtout par la fraction immigrée en (Île-de-)France — phénomène souvent constaté — ne lui est pas seulement imputable; elle découle d'abord et surtout de l'état de déséquilibre de la configuration littéraire internationale comme de l'intériorisation de cette configuration chez les dominants et les dominés.

On pourrait croire, à la lecture du dernier paragraphe, que l'auteur s'est contenté de décrire des rapports de domination *in abstracto*. En fait, Paul Dirkx n'a jamais cédé à pareille tentation, pourtant fréquente chez les chercheurs qui s'inspirent de la théorie de la domination élaborée par Pierre Bourdieu (on pense notamment à Pascale Casanova qui, en faisant de Paris le « méridien de Greenwich » de la valeur littéraire — c'était dans *La République mondiale des Lettres* —, s'interdisait d'apercevoir la variabilité des rapports de domination dans le temps et dans l'espace). Chez Dirkx, l'enquête historique accompagne constamment l'analyse sociologique et conduit ainsi l'auteur à s'intéresser aux évolutions des politiques nationales et internationales des deux pays. Il note ainsi l'importance de la scission de la Belgique en deux communautés pour la définition du rapport de force littéraire entre populations d'écrivains français et belges francophones. En effet, depuis la première occupation allemande en 1914-1918, le discours unitaire belge, *doxa* supportée notamment par la monarchie, s'est trouvé compromis par la bipartition du pays sur base des communautés linguistiques existantes. Comme le phénomène s'est reproduit *mutatis mutandis* en 1940 — il n'avait d'ailleurs pas disparu dans l'entre-deux-guerres, qui a vu le développement de mouvements wallons pour faire pendant au mouvement flamand —, la Belgique s'est trouvée offrir au regard français l'aspect d'un pays divisé et sur le point de disparaître. Cette thèse ayant également circulé dans la presse littéraire, on comprend mieux pourquoi l'universalisme français est sorti renforcé devant le spectacle d'un pays « commu-

nautarisé », mais aussi pourquoi de nombreux écrivains belges francophones, en perte de repères nationaux, ont préféré se tourner vers le modèle de l'écrivain français. L'importance attachée par Dirkx à ces contextes politiques l'amène également à insister sur la situation de concurrence qui existe entre les deux pays au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, situation qui interfère dans leurs relations littéraires. Le redressement économique rapide de la Belgique obnubile ainsi les Français, y compris les écrivains et les journalistes de la presse littéraire spécialisée : un Claude Morgan, un François Mauriac appelleront la France à faire de même dans les colonnes des *Lettres françaises*, appel qui se doublera très tôt d'un rappel de l'universalisme de la culture et de la langue françaises. Les productions littéraires belges furent alors le plus souvent francisées (c'est-à-dire soumises à un mode de perception qui ne souligne pas l'origine belge du produit, tendant même parfois à situer celle-ci en France) ou universalisées, dans le cas de la littérature en langue néerlandaise surtout (les contributeurs des *Lettres françaises* lisent ainsi dans cette littérature un plaidoyer en faveur du retour des Lumières, siècle « français » s'il en est). Ces efforts de contextualisation politique et économique des rapports littéraires entre pays en donnent ainsi une image plus nuancée, plus exacte aussi.

Plus spécifiquement, le choix d'une période (de 1944 à 1960) et d'un milieu (la presse littéraire spécialisée à Paris) est également pour beaucoup dans la qualité de l'analyse. Ce sont en effet ces décisions élémentaires — le choix du corpus et son découpage — qui permettent à Paul Dirkx de développer les analyses les plus fines et les plus novatrices du livre. Consacrées à trois revues de la presse littéraire spécialisée — *Les Nouvelles littéraires*, *Les Lettres françaises* et *Le Figaro littéraire* —, revues qui par ailleurs possèdent des profils distincts¹, ces

¹ *Les Nouvelles littéraires* se positionnent au pôle le plus pur du champ, tant en raison de leur conception professionnelle du journalisme culturel que de leur indépendance envers les instances extérieures; en revanche, *Les Lettres françaises* occupent une position diamétralement opposée, en raison notamment de leur dépendance de plus en plus étroite envers le Parti Communiste; enfin, le *Figaro littéraire*, qui accueille un journalisme de droite, privilégie néanmoins une certaine indépendance d'esprit, mais se préoccupe peu de professionnalisme, ce qui lui vaut de rejoindre une position intermédiaire par rapport aux autres revues choisies.

analyses font ainsi apparaître « la plasticité » (p. 356) de ces rapports d'« amitié ». Par plasticité, il faut entendre le jeu de déterminations complexe exercé par plusieurs facteurs éminemment variables, comme les positions des revues dans le champ journalistique (et l'évolution de celles-ci dans le temps) ou les trajectoires particulières des différents agents qui discutent sur les lettres belges. L'auteur nous montre ainsi combien les modes de perception de la littérature belge évoluent chez les rédacteurs des *Lettres françaises* (pour ne prendre que cet exemple) en fonction de l'histoire de la revue : l'immédiat après-guerre les voit à la fois louer l'« honneur des Belges » (p. 82) — c'est-à-dire des résistants — et regarder d'un mauvais œil le redressement économique rapide du pays; la période jdanovienne permet la rencontre inédite de principes esthétiques — le réalisme socialiste de cette époque prône l'enracinement des fictions dans l'histoire nationale — et d'éléments fondateurs de la doxa franco-universaliste. Dès lors, celle-ci exerce ses effets d'autant plus facilement qu'elle n'apparaît pas immédiatement comme telle, mais d'abord comme la conséquence logique de l'adoption d'une esthétique.

Ces analyses macrosociologiques s'accompagnent constamment de changements d'échelle : l'attention se porte alors sur les stratégies individuelles des agents ainsi que sur les détails de leurs trajectoires. C'est surtout le cas dans la seconde partie du livre, consacrée aux agents littéraires belges des rédactions françaises. La fréquence, dans ces trajectoires, de l'inculcation précoce du franco-universalisme (en raison des études effectuées, d'une installation rapide de la famille sur le territoire français ou encore d'opinions francophiles chez les parents par exemple) permet ainsi à l'auteur de nuancer le rapport de domination, en ceci qu'il est plus accepté que subi par ceux-là mêmes qui en sont l'objet.

Enfin, une lecture rhétorique des articles consacrés à la littérature belge — les textes de synthèse et les reportages bénéficient même d'une analyse exhaustive — fait voir les modes de perception et leurs modifications circonstanciels à même les formulations.

La multiplication des points de vue (macrosociologique, micro-sociologique, historique et rhétorique), richesse d'autant plus appréciable qu'elle est parfaitement maîtrisée — la lecture en est ainsi grandement facilitée —, est sans doute aucun l'aspect le plus important de ce livre, en ceci qu'il renouvelle notre appréhension des relations littéraires internationales en montrant leurs effets, et les déterminismes qui pèsent sur ceux-ci, à tous les niveaux.

Enfin, l'ouvrage vaut aussi par ses quelques propositions théoriques. L'accent mis sur la configuration internationale des espaces littéraires — comme c'était déjà le cas dans *La République mondiale des Lettres* de Pascale Casanova — permet par exemple à Paul Dirkx de défendre l'hypothèse selon laquelle il n'y a pas de champ littéraire belge francophone (hypothèse qui était déjà celle de Bourdieu). Le poids du modèle français pour les littérateurs belges francophones serait tel qu'il viendrait empêcher la production d'un *nomos* propre à ce champ. Hétéronome et divisée entre un pôle « belge » et un pôle « français », la production francophone de Belgique ne peut constituer un champ. C'est aussi une des raisons du silence qui la frappe encore trop souvent en France comme... outre-Québécois.

Référence : Paul Dirkx, *Les « Amis belges » : presse littéraire et franco-universalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, 416 p.

Guillaume PINSON

Cyrano, scène nationale

Dans *Cyrano. Qui fut tout et qui ne fut rien*, Jean-Marie Apostolidès s'est penché sur le cas étonnant — par l'ampleur de son succès et sa place désormais essentielle dans la mythologie moderne française — de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. Monumentale à tout point de vue, véritable lieu de mémoire et source profuse d'adaptations multiples, l'œuvre n'avait pourtant suscité que peu d'analyses sérieuses. Apostolidès a bien relevé ce manque, et on se réjouira de cette tentative d'éclairer ce texte à la fois si connu et si occulté. On était donc en droit d'espérer, de l'auteur du *Roi-machine* (Minuit, 1981), une belle analyse du chef-d'œuvre de Rostand, de sa place dans le monde plutôt sclérosé du théâtre français de la fin du XIX^e siècle, au cœur d'une France rongée par les désirs de revanche et bouleversée, en ces mêmes années, par les remous de l'affaire Dreyfus. Malheureusement, bien que l'ouvrage ne soit pas dénué d'intérêt, le résultat est plutôt mince et le défi intellectuel que posait la relecture critique du grand succès de Rostand n'a pas été totalement relevé. Annonçant, en guise d'introduction, l'ambitieuse et légitime intention « d'analyser cette œuvre dans ses attaches profondes avec la sensibilité française » et, par là, « de mettre au jour les structures inconscientes de la nation » (p. 6), l'ouvrage ne se révèle pas à la hauteur des attentes qu'il suscitait en ses premières pages.

Il y a certes une qualité de synthèse à ce travail assez bref, résumant clairement la pièce, articulant nettement ses lignes de force et montrant de façon générale les raisons de son succès. En huit chapitres, dont un premier destiné à rappeler les liens de l'œuvre avec le *Cyrano* du XVII^e siècle, Apostolidès fait bien le tour de la pièce et de son « mécanisme » (p. 21). C'est sans doute dans cet exercice de démontage des « trucs » et « ficelles » que l'auteur est le plus convaincant. Il revient sur les oppositions essentielles de la pièce, notamment « le nez et la lune » (chap. 2), l'un évoquant virilité et

héroïsme, l'autre féminité et mélancolie. Autre opposition importante, celle de la foule et du héros (chap. 3), convoquée dans la pièce de Rostand au moment où l'espace urbain s'impose comme lieu de l'anonymat et de la ressemblance, et donc en opposition à la dissemblance héroïque. Les réflexions les plus stimulantes figurent au chapitre 4. Apostolidès y développe une intéressante (mais trop courte) « métaphysique de la scène », alliant la relation-identification des spectateurs à la représentation de l'héroïsme, à celle de l'auteur et de l'acteur, qui figure symboliquement dans ces passages où Cyrano souffle le texte à Christian, passages qui entraînent d'ailleurs Apostolidès à suggérer l'importance de la relation entre l'écrit et l'oral, entre la lettre et la voix. L'auteur note ensuite (chap. 5 et 6) l'importance des figures féminines, aimées et aimantes : mères, elles donnent la vie, mais elles portent aussi le germe de la mort en poussant à l'héroïsme. La femme est donc une incarnation de la Patrie. C'est ainsi qu'Apostolidès consacre ses deux derniers chapitres à la mise en image des « fondements imaginaires de la nation ».

Mais tout cela, qui s'annonçait prometteur, se révèle finalement quelque peu déroutant, et surtout trop court; la synthèse peut être une qualité, mais dans le cas présent, elle atrophie la réflexion. Il y aurait bien davantage à dire, au quatrième chapitre par exemple, notamment pour prolonger l'aspect plus sociologique, ou sociocritique, de la réflexion, sur cette poétique ambiguë qui fonde toujours le théâtre, texte écrit destiné à être dit, représentation destinée à devenir un acte (Apostolidès le souligne très bien par ailleurs), dans une civilisation qui développe de plus en plus le rapport médié, voire médiatisé, à l'autre, et donc, ultimement, à l'espace national. Ce jeu subtil sur les médiations, qui caractérise l'œuvre de Rostand, aurait mérité plus de développement : cela aurait permis de mieux suivre le fil proposé en introduction sur l'imaginaire de la nation. De même, on regrettera la brièveté des pages (74-78) consacrées à ce qu'Apostolidès nomme « la petite scène » et qui s'annonçaient passionnantes. Ces instants particulièrement denses de la pièce, moments d'intimité où l'identification avec les personnages est la plus forte, faisant contraste avec les grandes scènes sociales, auraient permis d'affiner l'analyse, qui en reste malheureusement au démontage du « mécanisme ».

En fait, la lacune essentielle de l'ouvrage tient à la fragilité de son fil conducteur : non pas que celui-ci soit infondé, mais plutôt qu'il ne soit tout simplement suivi que de loin en loin. Apostolidès propose en sous-titre le « tout » et le « rien », abordant la question en quelques lignes (p. 7), mais ce point est quasiment oublié dans les pages suivantes. Le travail a beau s'annoncer en outre comme étant l'analyse de la mise en image de la Nation dans une œuvre qui vise à « ressouder une communauté divisée » (p. 62), il ne cesse d'emprunter des chemins détournés. Les analyses sociales et historiques se révèlent plus que sommaires, surtout en ce qui concerne la fin de siècle : ainsi des passages sur l'éducation des jeunes filles et la place des femmes dans la société, sur la modernité urbaine, l'importance de la foule, des classes sociales. Tout cela est brossé à grands traits et se raccroche malaisément à l'imaginaire de la pièce, qui exigerait une analyse sociale plus fondée sur les médiations que sur un placage abrupt de réalités sociologiques. En outre, la majeure partie de la vie littéraire, foisonnante, de la période est quasiment absente. Bref, « l'imaginaire national » (pour reprendre l'expression traduite des *Imagined Communities* de Benedict Anderson) et le discours social dans lequel baigne l'œuvre de Rostand sont trop rapidement évoqués. Apostolidès a raison de souligner que *Cyrano* est une œuvre de réconciliation entre les grandes tendances démocratiques-républicaines, d'une part, et les héritages de l'Ancien Régime (p. 41), d'autre part. Mais au final, l'auteur ne se donne pas les moyens de son ambition et la portée sociale de sa démonstration est souvent trop mécanique, trop simpliste. Est-ce vraiment parce qu'en 1897, certains Français croient encore au rétablissement de la royauté que Rostand ne nomme pas Louis XIII dans sa pièce, comme le suggère Apostolidès (p. 97)? Les références aux concepts de Nation et de Patrie, au dernier chapitre, sont générales et désincarnées à un point tel qu'on suit mal l'auteur dans sa réflexion. Elles tombent en fin de volume de façon presque inattendue, tant le parcours dans la symbolique de la pièce (les oppositions entre le nez et la lune, le féminin et le masculin) et dans sa « métaphysique » (p. 61 et suiv.) entraîne le lecteur dans d'autres sphères. Cela résume bien l'impression qui se dégage de la lecture d'Apostolidès, faite de décrochages et de raccourcis : quels liens par exemple entre la dernière page du chapitre 2 sur la Nation et la Patrie

et les vingt pages précédentes, consacrées à la symbolique du nez et de la lune? Pourquoi, au chapitre 6, ces développements anecdotiques sur les relations entre Rostand et ses interprètes : ainsi de la ressemblance entre le décor de la pièce originale et le logement de Sarah Bernhardt (p. 98), de la nature de leurs relations — « Ont-ils été amants dans la vie réelle? La question n'est pas tranchée » (p. 100).

Une curieuse impression se dégage donc de la lecture de ce travail où rien n'est faux, et même souvent où tout est juste, mais qui est organisé d'une façon quelque peu erratique. Au fond, les réflexions proposées seraient beaucoup plus justes et convaincantes si elles reposaient sur un ensemble solide de références et si elles se donnaient les moyens d'un développement plus articulé, plus complet. C'est peut-être là la limite d'un ouvrage dont la marque éditoriale consiste en l'effacement maximal de références, au nombre restreint de pages (la conclusion tient en une page), à l'absence de bibliographie et aux titres de chapitres la plupart du temps elliptiques.

Référence : Jean-Marie Apostolidès, *Cyrano. Qui fut tout et qui ne fut rien*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006, 155 p.

Étienne-Marie LASSI

Poétique de Césaire

L'ouvrage de Mamadou Souley Ba se démarque essentiellement de l'abondante littérature critique consacrée à l'œuvre d'Aimé Césaire par l'outil d'analyse qu'il adopte : la sémiotique textuelle. L'auteur justifie ce choix méthodologique par la nature spéculaire du texte poétique césairien. Pour saisir tous les enjeux de cette écriture poétique qui ramène constamment l'attention au contexte d'énonciation et à la réalité textuelle, il importe, soutient-il, de « déplacer les questions rituelles posées à cette écriture et les reformuler "en termes de posture illocutoire et de situation de communication" » (11). C'est vers ce principal objectif que l'ouvrage, constitué de trois sections et abondamment illustré d'extraits de *Soleil Cou-coupé*, de *Corps perdu*, de *Ferrements* et de *Moi, laminaire...*, est orienté. Il s'agit de restituer l'ancrage historique de la poésie césairienne en répondant à deux interrogations complémentaires qui se présentent comme le fondement de la poétique de cet écrivain : comment une œuvre contemporaine de la mise au ban de l'Histoire et de l'effondrement culturel d'une communauté recrée-t-elle une conscience historique ? Comment écrire dans une langue, le français, véhicule d'une tradition culturelle et d'un ordre symbolique qui nient cette conscience historique et culturelle que le poète veut accomplir ?

Dans la première articulation, intitulée « Un volume signifiant en perpétuelle désinsertion », Mamadou Souley Ba montre que l'écriture poétique de Césaire, dans une démarche subversive, investit la langue, conteste les significations instituées, pour s'aménager un espace d'affirmation propre et radicalement étranger à l'univers des signes français dans lequel elle travaille pourtant. Il relève alors et explique les différentes manœuvres linguistiques qui caractérisent l'esthétique de Césaire. D'abord « la disjonction énonciative » (p. 30), par laquelle le poète échappe au carcan des valeurs et références consacrées dans/par la langue. Juxtaposant les signifiants-clefs et ce qui réfute leurs

présupposés dans l'usage, Césaire subvertit la dualité axiologique blanc/noir pour aboutir à la dissolution du « préconstruit symbolique » (p. 31) et donc à la déconstruction des connotations raciales. Dans le même sens, le texte poétique s'attaque à la doxa et à l'inconscient social à travers le détournement sémantique des lexies figées qui les charrient. Ensuite le « forçement de la langue » (p. 49), qui désigne la violence qu'exerce le poète sur les structures de la langue française. Sur le plan syntaxique, les ruptures de construction et l'emploi problématique des temps verbaux permettent au poète de figurer le désastre qu'il évoque. Sur le plan sémantique, le poète procède par des rapprochements phoniques, par l'usage des onomatopées et le brouillage de l'ordre paradigmatique à travers des constructions syntagmatiques inédites pour créer de nouveaux champs sémantiques. Les signifiants prennent alors une importance accrue tandis que les signifiés attestés par l'usage reculent. L'impossibilité d'organiser le sens dans un code qui étouffe l'expression de la condition historique singulière du poète est ainsi dramatisée.

La deuxième section de l'essai de Mamadou Souley Ba, « La transcroissance générique », situe l'écriture de Césaire par rapport à l'esthétique classique. C'est une écriture qui échappe à toute catégorisation, travaillée qu'elle est pour défier les formes préconstituées. Mamadou Souley Ba parle alors de « marronnage des formes » (p. 64) pour décrire les manifestations textuelles de ce refus des lois de l'esthétique, refus qui se ramène finalement à l'absence d'unité générique et d'unité poétique. L'effacement des catégories poésie/prose, la subversion des genres, la « reprosaïsation » (p. 68) des emprunts poétiques et le mélange des registres de langue apparaissent comme un principe de l'esthétique césairienne. Mais si le poète rejette toute affiliation à une catégorie générique répertoriée, c'est pour reconstituer un système de mémoire, espace symbolique de filiation pour le poète et le lecteur. Faisant appel au patrimoine onomastique africain, au « bricolage mythopoétique » (p. 86) et aux traces formelles de l'oralité, Césaire réinscrit sa poésie dans une collectivité historico-culturelle.

La troisième partie de l'ouvrage présente *Moi, laminaire...* comme un recueil qui éclaire l'ensemble de l'œuvre poétique de Césaire. Le poète y précise les enjeux de son écriture, livrant ainsi des clés pour une lecture innovante. Mamadou Souley Ba parle alors de la « phénicisation de la lecture » (p. 96), une opération par laquelle l'écriture « réinvestit ses états antérieurs » (p. 118) et oblige la conscience lectrice à prendre en charge le travail du texte. La lecture s'apparente dès lors à une réécriture, une renaissance ou la « connaissance » (p. 116) du texte. *Moi, laminaire...* est aussi le lieu de « la convocation poétique » (p. 120), un autoportrait de l'activité poétique qui dévoile une seconde dimension de l'engagement de Césaire, l'engagement poétique.

Comme le remarque Lylian Kesteloot dans sa présentation de l'ouvrage, *Césaire. Fondation d'une poétique* n'est pas un livre facile, sûrement à cause du registre spécialisé de la sémiotique que l'auteur utilise. Pourtant, cet essai constitue une contribution importante à la connaissance de la poésie de Césaire. Il démonte et montre le mécanisme interne du texte poétique césairien, puis explique sa relation avec le contexte sociohistorique. Ce faisant, il se présente comme une référence indispensable pour quiconque s'intéresse à l'œuvre poétique de cet auteur.

Référence : Mamadou Souley Ba, *Césaire. Fondation d'une poétique*, Paris, L'Harmattan, 2005, 175 p.

Kasereka KAVWAHIREHI

Rachid Boudjedra, un auteur scandaleux?

On peut situer la démarche de Mohammed-Salah Zeliche dans son ouvrage sur l'écriture de Rachid Boudjedra entre deux positions que Paul Ricœur, dans *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, présente comme fondamentales au processus d'interprétation. Il s'agit, d'une part, de la position selon laquelle « interpréter, c'est expliciter la sorte d'être-au-monde déployé *devant* le texte » et, d'autre part, de l'affirmation qu'« une œuvre se fraye ses lecteurs et ainsi se crée son propre vis-à-vis subjectif » (1998, p. 128). En effet, d'un côté, Mohammed-Salah Zeliche s'applique à expliciter « le monde du texte » ou la « proposition de monde » que Rachid Boudjedra, à travers son écriture, introduit dans l'appréhension de la réalité quotidienne (maghrébine); de l'autre côté, il cherche à cerner les raisons d'être de l'appropriation problématique, sinon du rejet de cette « proposition de monde » par certains lecteurs maghrébins. De là son programme clairement énoncé dans l'introduction :

Rachid Boudjedra est [...] un écrivain contestable et contesté par un certain lectorat. Il a lui-même produit une œuvre contestataire, non des moindres. [...] Tout dans son œuvre concourt à présenter un univers fait d'analogies et d'oppositions. [...] Nous tenterons de montrer comment l'auteur a constitué son œuvre en programme idéologique révolutionnaire et intransigeant pour démanteler l'ordre ancien jugé oppressif. Le littéraire, aussi polyphonique et riche soit l'œuvre, est subordonné à l'idéologique. [...] Les choix idéologiques commandent la difficile réception de l'œuvre de R. Boudjedra. Celle-ci, en effet, à cause de son caractère pamphlétaire, rencontre le déni, l'opposition d'un lectorat gagné à une idéologie toute différente. C'est pourquoi il est important de situer l'intellectuel R. Boudjedra à la place qui lui revient parmi les intellectuels algériens et arabes, de dire l'origine de son engagement, les pouvoirs et les limites de cet engagement, en partant tant de son œuvre littéraire que de ses essais et de ses écrits politiques. (Zeliche, p. 13-14)

Pour réaliser ce programme on ne peut plus ambitieux, l'auteur subdivise son ouvrage en trois grandes parties, à savoir : I. Le paradis perdu (p. 25-112), II. Les modèles de Rachid Boudjedra (p. 115-245), III. L'esthétique et l'idéologie (p. 249-320).

La première partie vise à mettre au grand jour la matrice de l'engagement et de l'esthétique de R. Boudjedra. Il s'agit précisément de cerner les « "forces instinctives inconnues" qui commandent "les pratiques réglées" et les "actes matériels" de l'écrivain au sein de "l'appareil idéologique" » (p. 112) qu'est la littérature. Pour l'auteur, ces forces instinctives et obscures constituent la subjectivité profonde de l'écrivain. Ce sont elles qui non seulement s'expriment, par exemple, à travers l'esthétique boudjedrienne de l'excès et de la contradiction, mais aussi justifient « sa volonté de démanteler l'ordre premier et tout à la fois de réparer une perte originelle » (p. 112).

Le titre donné à la première partie est ainsi justifié. En effet, pour Mohammed-Salah Zeliche, aux sources premières de l'écriture de R. Boudjedra, il y a une mère à réhabiliter, une mère violée, accusée d'adultère ou répudiée par un père injuste, représentant de l'ordre religieux islamique qu'il qualifie d'obscurantiste. Cette situation, qui fait penser à une enfance manquée, revient sous diverses formes dans l'œuvre de Boudjedra. En reprenant le mot de Michael Riffaterre, on peut dire qu'« elle se comporte, pour ainsi dire, comme le symptôme d'une névrose dont le refoulement le fait surgir ailleurs dans le texte [l'œuvre] en une véritable éruption d'autres symptômes, c'est-à-dire de synonymes ou de périphrases » (p. 76). Non seulement elle semble fonder les oppositions (lumière *vs* ténèbres) qui structurent ses récits, mais elle explique « l'engagement de l'auteur dans la voie de l'athéisme, contre le pouvoir hypocrite et bourgeois du FLN et face à toute forme d'islamisme » (p. 28). Ainsi, par exemple, dans *La Prise de Gibraltar*, la mère qui est dotée des attributs de la pureté fait « face à la sauvagerie du patriarcat [le père] imbu de lui-même et de l'obséquiosité perverse de l'aveugle [le maître de Coran] enfoncé dans ses propres ténèbres » (p. 27-28) :

Au commencement donc, il y a la mère, pivot de toute la narration, occasion de toutes les identifications à venir du narrateur-auteur, origine de toutes les oppositions développées dans l'œuvre et de la machine de guerre (l'écriture) mise en marche pour la réhabiliter (la mère), la venger. (p. 27)

De là la conception de l'écriture qui se dégage de l'œuvre de Boudjedra. Pour celui qui s'est souvent identifié à la mère persécutée et maltraitée par un ordre injuste, l'écriture est avant tout une arme pour reconquérir le paradis perdu et, à un autre niveau, le territoire (État) perdu aux mains des « sauvages » et des traditions dés-humanisantes. Cette reconquête suppose le meurtre symbolique du père ou, ce qui revient presque au même, le démantèlement de l'ordre obscurantiste qu'il représente. D'où l'écriture devient, fondamentalement, « une stratégie de mise à mort » (p. 47), une machine de démantèlement de l'État bourgeois et de l'ordre religieux en vue de l'instauration d'un nouvel ordre qui n'est plus fondé sur la religion, source des inégalités, des injustices, des souffrances et des frustrations, mais sur les valeurs d'un humanisme laïc. En fin de compte, dans l'écriture boudjedrienne, l'individuel et le collectif s'imbriquent profondément. « L'acte de création [...] plaide pour un soi et témoigne autant de la société et de l'Histoire » (p. 112). Expression d'un traumatisme premier, d'une perte originelle vécue sur le plan individuel, il sert aussi à signifier une société dans son rapport à son histoire passée et présente (on pense à l'Algérie des années 1990).

Ayant ainsi cerné la matrice de l'engagement de Rachid Boudjedra et déterminé la conception de l'écriture qui en découle, Mohammed-Salah Zeliche s'applique, dans la deuxième partie, à mettre au grand jour l'arsenal des moyens et ressources littéraires déployés par Boudjedra pour « faire aboutir son programme idéologique », à savoir « démanteler l'ordre oppressif ancien » (p. 115). De manière plus précise, il se donne pour mission d'analyser et de déterminer le pourquoi des emprunts des esthétiques ou techniques narratives de L.-F. Céline, C. Simon et G. Garcia-Marquez et d'« en rendre perceptibles les mécanismes et les fonctions » (p. 116) spécifiques dans le projet de Boudjedra.

L'auteur démontre ainsi qu'on trouve chez Boudjedra et Céline « une [même] conception de la langue et du langage, une vision nihiliste du monde, un imaginaire où couvent souvenirs et ressentiments, une volonté de dire que sous-tend une émotion violente, un tempérament qui tient de Diogène, une nature contestatrice et un destin marqué par l'idéologie dualiste (dominé/dominé...) » (p. 145). Comme dans les récits de Céline, les narrateurs de Boudjedra « donnent libre cours à l'ironie, l'humour noir et l'exaspération et [...] profèrent une langue au caractère oral/populaire » (p. 145). Cette composante célinienne reconnue, sinon revendiquée, pousse la violence subversive du texte boudjedrien « à son plus haut point ». Elle renforce le démantèlement de l'ordre traditionnel, celui de l'écriture romanesque tout comme celui, plus général, « de toutes les attitudes anciennes » (p. 146), sédimentées dans la langue, et met en exergue le fait que le démantèlement boudjedrien est « l'affaire d'un style, donc d'un travail acharné en vue de donner une profondeur, une ampleur et un poids à ses arguments — pour mieux scandaliser » (p. 147). On touche ici à l'une des raisons de la réception problématique de Boudjedra en Algérie :

En bousculant une tradition littéraire de l'écriture et en bouleversant l'ordre d'une littérature sinon algérienne du moins arabe et musulmane, R. Boudjedra, sur divers plans, heurte un lecteur habitué à se complaire inlassablement dans l'évocation d'un passé pseudo-glorieux. [...] En bouleversant une manière de dire, il se confronte à des habitudes mentales installées souvent pour toujours. (p. 147)

Quant à l'auteur de *La Bataille de Pharsale*, Claude Simon, Mohammed-Salah Zeliche pense qu'il est l'inspireur du thème de la conquête telle qu'on la trouve, par exemple, dans *La Prise de Gibraltar*. Mieux, Claude Simon susciterait chez Boudjedra « la remise en question de l'histoire, d'une certaine idée de la guerre et de l'ancêtre » (p. 116). Il renforce la volonté de « l'auteur algérien de dénoncer les méfaits de l'idéologisme et du passéisme considérés comme “fardeau” et perte de force » (p. 116). Mais il y a plus. Ce qui est visé à travers C. Simon, qui appartient au courant du Nouveau Roman, c'est aussi la volonté de se revendiquer du nouveau (par opposition au traditionnel, à l'ancien) ou de l'avant-garde. Le clin d'œil vers Claude Simon serait donc l'expression d'« une

adhésion à une technique et à une époque artistique tout autant qu'un souci d'affirmer une position idéologique ». Il signale l'option boudjedrienne pour les formes et techniques d'expression qui « lui permettent de se démarquer de l'esprit décadent et ainsi d'affirmer son engagement » (p. 242).

Enfin, en même temps qu'elle signale une communion tiers-mondiste, la mobilisation de Gabriel Garcia-Marquez entre dans l'élaboration d'une « esthétique de récupération de soi » (p. 116) en ce sens que c'est à travers l'appropriation de l'atmosphère de *Cent ans de solitude* de G. Garcia-Marquez dans *Les 1001 années de la nostalgie* que Boudjedra procède à la « reconquête des *Mille et une nuits* », ce texte qui occupe une place de choix dans le patrimoine ancestral arabe. Mais cette reconquête ou, mieux, cette récupération n'est pas à interpréter comme un abandon du projet initial de Boudjedra, qui est de démanteler l'ordre ancien, y compris la tradition littéraire. En fait, comme le suggère le titre de son récit, *Les 1001 années de nostalgie*, Boudjedra procède à une relecture des *Mille et une nuits* qui frise la démystification.

Pour lui, la nuit est de l'ampleur d'une année. Et la nuit n'est plus la nuit fabuleuse du conte. Celui-ci est autant « profané » que le mythe. Ce que récupère R. Boudjedra est l'en/jeu vie-mort des histoires racontées par Shéhérazade. Comme elle, il raconte des histoires pour survivre à la menace, celle d'un ordre omnipotent. (p. 192)

Mohammed-Salah Zeliche suggère que, chez Boudjedra, toute tentative de revendiquer un élément du patrimoine ancestral se fait souvent sous le mode d'une relecture subversive signifiant l'impossibilité d'une identification à l'ordre ancestral de sa communauté. Ainsi, s'il se revendique des mystiques arabes comme le soufi, ce sera toujours en leur conférant une certaine modernité (voir p. 231). Mais le « retour » vers les éléments du patrimoine ancestral est aussi pour l'auteur l'occasion de prendre position « contre la supériorité occidentale incarnée dans la supériorité technologique et la richesse », et de dénoncer « le côté pervertissant d'une modernité caractérisée par la seule avidité des hommes » (p. 208). Ce qui aggrave sa situation paradoxale : ni nostalgique du passé ni fanatique de la

modernité. Cela pourrait figurer son appartenance problématique tant à l'Algérie qu'à la France. Peut-être le seul territoire auquel il appartiendrait vraiment est-il le territoire de l'entre-deux rives, ou mieux, le « territoire littéraire dont les frontières ne se limitent pas seulement à celle de sa communauté » particulière (p. 221), mais à celle de l'humanité entière, territoire dont la règle d'or est celle de la traversée sans fin, ou, comme le dit Guy Scarpetta, « de passer ailleurs : non pas dans un "au-delà" de la langue [...], mais en elle et contre elle, dans une stratégie d'affrontement, de tricherie et de détournement » (p. 21).

Enfin, la dernière partie revient sur deux fils qui n'ont cessé de se chevaucher dès le début, comme pour en fixer le caractère fondamental et déterminant pour le projet boudjedrien : l'esthétique et l'idéologie. En une sorte de synthèse, Mohammed-Salah Zeliche s'applique « à rendre plus patent le parallèle entre motivations profondes/ création artistique et histoire/engagement politique de l'auteur » (p. 249). Il suggère que, chez Boudjedra, le texte apparaît comme le lieu « d'un transfert de la réalité présente en un ailleurs où l'auteur, en apprivoisant les formes et les mouvements qui le narguent, fait acte de résistance. [...] La façon dont les mouvements et les formes fonctionnent est déterminante de l'attitude et du regard de l'auteur; elle renseigne sur les en/jeux et les motivations qui impulsent la création littéraire » (p. 250).

En somme, l'ouvrage de Mohammed-Salah Zeliche est remarquable par son style sans fioriture inutile, la cohérence de la démarche et l'ampleur de la matière couverte. Les spécialistes comme ceux qui veulent découvrir l'univers de Boudjedra y trouveront matière à réflexion. Des pistes à explorer y sont ouvertes. Son analyse de l'écriture de Boudjedra met en évidence deux vérités importantes sur la littérature. Il y a d'abord le caractère séparé de la littérature, même lorsque cette dernière s'enracine dans le vécu ou la réalité historique. Comme le suggérait Mireille Calle-Gruber dans un texte sur Assia Djébar, le retrait ou la distance par rapport à ce que disent la doxa, l'État, le consensus, les lieux communs, « est intrinsèque à l'écriture en ce sens que celle-ci a intimement partie liée avec la langue, avec les

événements dans la langue qu'elle fait advenir » (p. 205). L'engagement en littérature ne se réalise vraiment que comme « langage » (Lise Gauvin). Ainsi que le disait Calle-Gruber : « Le combat politique, c'est bien dans la langue qu'il se *livre*, dans le travail à la lettre des signifiants et des signifiés. Politique et poétique ont partie liée. » (p. 207) Le deuxième enseignement qui se lit à travers le positionnement paradoxal de Boudjedra par rapport au patrimoine ancestral comme à la modernité occidentale est celui-ci : la littérature ou, mieux, l'écriture est expérience de rupture. Elle est, comme le propose Guy Scarpetta, « expérience, sans cesse à reconduire et à déplacer : expérience du franchissement, de la transgression des identités, de l'explosion des limites, de l'arrachement à la terre et aux mythes, de la circulation infinie des nominations » (p. 22).

Référence : Mohammed-Salah Zeliche, *L'Écriture de Rachid Boudjedra. Poét(h)ique et politique des deux rives*, Paris, Karthala, 2005, 353 p.

Bibliographie

CALLE-GRUBER, Mireille. 2000, « Pour une analytique de la globalisation - Littérature de l'altérité : l'exemple d'Assia Djebar », in Manfred Schmeling (ed.), *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neuman, p. 205-225.

GAUVIN, Lise. 2000, *Langage. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal.

RICŒUR, Paul. 1998, *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

RIFFATERRE, Michael. 1978, *La Production du texte*, Paris, Seuil.

SCARPETTA, Guy. 1981, *Éloge du cosmopolitisme*, Paris, Grasset.

Noële RACINE

Lectures du dictionnaire

Les écrivains français qui ont parlé des dictionnaires ne sont pas rares; on n'a qu'à penser à Victor Hugo : « Je fis souffler un vent révolutionnaire. ° Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire »¹; à Gustave Flaubert : « Dictionnaire — en dire : "N'est fait que pour les ignorants." »²; à Jean Cocteau : « [...] un chef-d'œuvre de la littérature n'est jamais qu'un dictionnaire en désordre »³ et à Jean Guéhenno : « Chacun a son dictionnaire »⁴. Néanmoins, « [a]u Québec et au Canada français, [...] l'interaction entre la littérature et les dictionnaires n'a pas souvent été étudiée », comme l'indique le texte de la quatrième de couverture de *Dictionnaires français et littératures québécoise et canadienne-française*. Cet ouvrage, dirigé par Gerardo Acerenza, professeur au Département d'études françaises et italiennes de St. Jerome's University, a pour but de corriger cette situation. Composé de treize chapitres précédés d'une introduction, l'ouvrage réunit les études et commentaires de quelques-uns des participants au colloque international éponyme tenu à St. Jerome's University en novembre 2004.

Les sept premiers textes du livre traitent du « rôle accordé aux dictionnaires français dans les littératures québécoise et canadienne-française » (p. 12). Gilles Dupuis compare la quête du « mot juste » (p. 38) qu'effectue le personnage de Teddy Bear des *Grandes Marées* de

¹ Victor Hugo, « Autrefois, Livre premier, Aurore, n° VII, "Réponse à un acte d'accusation" », vers 66-67, *Les Contemplations*, vol. 1, Paris, J. Lemonnier, coll. « Poésie », n° 5, 1886, p. 29.

² Gustave Flaubert, *Le dictionnaire des idées reçues*, texte établi d'après le manuscrit original et publié avec une introduction et un commentaire par E.-L. Ferrère, Paris, Louis Conard, 1913, p. 60.

³ Jean Cocteau, *Le Potomak 1913-1914* précédé d'un *Prospectus 1916*, Paris, Stock Delamain et Boutelleau, 1931, p. 244.

⁴ Jean Guéhenno, *Changer la vie. Mon enfance et ma jeunesse*, Paris, Bernard Grasset, 1961, p. 244.

Jacques Poulin dans *Le Petit Robert*, le *Grand Larousse*, le *Webster*, le *Harrap's* et le *Grand dictionnaire d'américanismes*, à la quête du « mot rare » (p. 38), « que l'on ne rencontre pas dans le dictionnaire courant » (p. 47), caractérisant les « dossiers préparatoires ayant servi à l'élaboration » (p. 47) des romans *Neige noire*, *Obombre* et *Saga segretta*⁵ d'Hubert Aquin. Emmanuelle Sauvage, pour sa part, propose une rhétorique de la lecture des « dictionnaire[s] » (p. 69) que dévore Alice, la narratrice de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (de Gaétan Soucy), qui utilise ce « terme générique [pour] désign[er] toutes sortes d'ouvrages, tous genres confondus, de France ou bien traduits en français » (p. 69). Gerardo Acerenza, quant à lui, se penche sur la manière de consulter les différents types de dictionnaires (le *Robert-Collins*, le *Dictionnaire visuel bilingue* et *Le Petit Robert*) auxquels se reportent Terry et Carmen, les personnages du roman *Petites difficultés d'existence* de France Daigle. De son côté, Emir Delic analyse le rôle symbolique que joue l'une des multiples voix de la pièce *French Town* de Michel Ouellette, en l'occurrence celle du *Petit Larousse illustré*, véritable « alter ego » (p. 122) du personnage de Pierre-Paul. Aux côtés de ces quatre études habiles et bien menées, se démarquent trois articles très différents les uns des autres.

D'abord, Lise Gauvin, dans un texte d'une limpidité et d'une rigueur exemplaires, examine la figure du dictionnaire dans les œuvres de Michel Tremblay et de Francine Noël. En un premier temps, elle montre que, dans *Les chroniques du plateau Mont-Royal*, les dictionnaires changent de nature. D'après elle, dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, ce sont « des romans français, ceux d'Hugo et de Balzac notamment » (p. 20), qui « f[ont] office de modèle[s] » (p. 21) linguistiques, tandis que ce sont un « dictionnaire de la peinture [...] et un dictionnaire bien particulier — sans doute québécois » (p. 23) dans *La duchesse et le roturier*, puis le *Larousse* dans *Des nouvelles d'Édouard*, que feuilletent les personnages. Lise Gauvin affirme également que ces dictionnaires se font de plus en plus présents d'un roman à l'autre, au point de devenir, dans *Des nouvelles d'Édouard*, des « adjuvant[s] indispensable[s] » (p. 24),

⁵ Gilles Dupuis précise qu'*Obombre* est un « roman inachevé » (p. 47) et que *Saga segretta* est le titre d'un « "livre secret" ou "livre noir" » (p. 48) trouvé à l'état de « projet » (p. 48) « dans les liasses » (p. 48) d'Hubert Aquin.

de « véritable[s] compagnon[s] de voyage, à la fois guide[s] et interlocuteur[s] privilégié[s] » (p. 25). En un deuxième temps, elle explique que, de *Maryse* à *La conjuration des bâtards* en passant par *Myriam première* et *Babel, prise deux ou Nous avons découvert l'Amérique*, la position qu'occupent les dictionnaires est totalement inverse. D'une part, c'est un véritable dictionnaire (*Le Petit Robert*) qui cède sa place et son « autorité [...] relative » (p. 34) à d'autres types d'ouvrages, tel *l'Encyclopédie Grolier*. D'autre part, les dictionnaires font de moins en moins d'apparitions, du début à la fin de l'œuvre de Francine Noël, puisque les personnages les relèguent au second plan, les rejettent catégoriquement ou omettent tout simplement de les évoquer. De son analyse, Lise Gauvin tire des conclusions claires : le coefficient de présence des dictionnaires dans les œuvres étudiées de Michel Tremblay et de Francine Noël, tout comme la qualité des rapports que les personnages entretiennent avec eux, peuvent être interprétés comme une illustration d'attitudes divergentes vis-à-vis du « français normatif » (p. 29), soit une acceptation de celui-ci ou une prise de distance à son égard.

Jacqueline Chammas, elle, propose, dans « Le dictionnaire, vademecum vers l'inceste » (p. 51), une analyse percutante de *La buse et l'araignée* de Jean-Yves Soucy. Elle démontre que, pour la narratrice du roman, Sophie, une enfant de sept ans habitée par le désir morbide de « se fondre dans sa mère » (p. 55), les mots tirés des dictionnaires *Le Robert* et *Lexis*, « dont elle devient peu à peu dépendante » (p. 53), sont des armes qui lui confèrent un « pouvoir » (p. 55) sur les hommes susceptibles d'envahir le « giron maternel » (p. 53). Comme le démontre Jacqueline Chammas, ce pouvoir est dangereux, nocif et malsain : croyant que leur présence dans le dictionnaire les rend acceptables dans la vie, Sophie actualise littéralement les termes qu'elle découvre et qui la subjuguent, ce qui représente de réels problèmes éthiques lorsque ces vocables sont des mots « tabous » (p. 55) et « interdits » (p. 56) comme « *pé-do-phi-le* », « *parricide* » et « *[é]masculer* ». Dans cette perspective, il devient évident, pour l'auteure de l'article, que ce roman mettant en scène « l'innommable et l'ignoble » (p. 62) « va à contre-courant des préjugés moraux et sociaux » (p. 58), ce qui n'empêche aucunement cette œuvre, selon Jacqueline Chammas, de

constituer « une remise en question du rôle de l'écrivain, gardien de la langue, de ceux qui manipulent les mots » (p. 63-64). Car, comme elle le suggère, la « m[ise] en pratique » (p. 54) amoralité des mots dénichés dans les dictionnaires aura eu raison de l'innocence de l'enfance du personnage. Un texte qui secoue.

L'excellente étude de François Paré, pour sa part, observe de quelle façon « les sociétés linguistiquement minoritaires » (p. 87), en général, et la modernité littéraire acadienne qui émerge, en particulier, rompent avec la valeur symbolique de la figure du dictionnaire, « constitutive de la minorisation » (p. 87), tout en se la réappropriant sur un mode fécond. Son analyse prend principalement appui sur le premier poème et les deux « sections centrales » (p. 93) — « Acadie Rock » et « Tableau de back yard » — du recueil *Acadie Rock* (publié à Moncton en 1973) du poète acadien Guy Arsenault. François Paré montre ainsi que ce recueil, tout comme la littérature acadienne de l'époque, par leur « mixité linguistique » (p. 93) — relevant plus de la « digloss[ie] » (p. 88) que du « bilingu[isme] » (p. 88) —, ne peuvent s'inscrire, et inscrire les auteurs comme « sujet[s] » (p. 90), dans l'histoire et l'espace fracturé (que François Paré appelle ailleurs « la distance habitée »⁶) que par le biais du rejet du discours « hégémoniqu[e] » (p. 91) que représente la norme des dictionnaires. Le recueil de Guy Arsenault, selon le critique, n'en emprunte pas moins la forme, jugée stérile par plusieurs artistes acadiens d'alors, de l'énumération propre aux dictionnaires, mais elle la renverse, grâce au rythme de l'« incantation orale » (p. 101) qu'elle lui imprime, afin de lui rendre sa valeur « heuristique » (p. 94). Pour l'auteur de *La distance habitée*, dont l'écriture et les propos sont, encore une fois, d'une grande intelligence et d'une remarquable sensibilité, *Acadie Rock*, parangon de la littérature acadienne des années 70, se révèle plus qu'un simple *recueil-dictionnaire* ou qu'un modeste *poème-liste*; il s'agit en fait, pour reprendre sa propre expression, d'« un nouveau dictionnaire de l'interlangue et de la voix » (p. 101).

⁶ François Paré, *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2003, 277 p.

Parmi les trois études qui cernent l'importance accordée à la littérature canadienne-française dans les dictionnaires, m'a particulièrement intéressée celle d'Aline Francœur. Son article, des plus révélateurs, s'attarde non pas sur les « exemples forgés » (p. 139) par les lexicographes, mais bien sur les « exemples signés » (p. 140) par « [l]es auteurs québécois et canadiens[-français] » (p. 137) apparaissant dans *Le Petit Robert*. En décortiquant et en comparant les données trouvées dans quatre éditions (1967, 1977, 1993 et 2001) de l'ouvrage, Aline Francœur découvre que sur les « 950 personnalités » (p. 142) recensées, 21 seulement sont du Québec et du Canada français. Qui plus est, ces écrivains ne sont cités, la plupart du temps, qu'une ou deux fois, parfois entre trois à six fois, exception faite d'Anne Hébert qui est citée 13 fois et de Réjean Ducharme, cité 21 fois. Aline Francœur signale ensuite que la grande part des citations des auteurs provenant du Québec et du Canada français, soit « 57 sur 76 » (p. 144), répertoriées dans l'édition électronique du dictionnaire (2001) servent surtout à illustrer l'emploi de « mots marginalisés [...] étiquetés comme régionalismes » (p. 144), alors que les 19 autres extraits reprennent des expressions couramment utilisées dans les divers pays francophones. En contrepartie, elle souligne que les citations des auteurs québécois et canadiens-français côtoient, à sept occasions, celles d'auteurs français célèbres (Chateaubriand, La Bruyère, Lamartine, etc.), que ceux-là sont de plus en plus cités entre 1967 et 2001 et qu'en dépit de leur « larg[e] sous-représent[ation] » (p. 151), ils sont plus souvent cités que les autres écrivains de la francophonie. Des chiffres éloquentes qu'illustrent fort à propos des tableaux, un graphique et des annexes.

Les trois derniers chapitres du livre considèrent les rapports que les écrivains du Québec cultivent avec les dictionnaires. Au nombre de ces textes, l'essai autobiographique de Marco Micone, retraçant l'évolution de sa pratique dictionnaire depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte, est celui qui attire le plus l'attention. L'auteur y évoque, d'entrée de jeu, les différentes listes de mots qu'il a lui-même notés dans ses « carnet[s] noir[s] » (p. 219), alors qu'il fréquentait « l'école élémentaire » (p. 221) et l'université, de même que les divers types de dictionnaires qu'il a consultés au cours de sa jeunesse (le *Garzanti* et le

Larousse). Par la suite, il parle avec finesse de l'inutilité du dictionnaire dans son travail de traduction. Pour lui, traduire une pièce « comme on traduit de la poésie ou un roman » (p. 226) s'avère impossible, car il faut, pour traduire du théâtre, faire « un travail dramaturgique et non seulement linguistique » (p. 226-227) en « ten[ant] compte des exigences de la scène et du jeu des comédiens » (p. 227). Marco Micone suggère, en fait, que sa fonction de *dramaturge-traducteur* n'est pas de « traduire », mais de « “tra-dire : dire entre” (*tra* = *entre* en italien) », dans la mesure où son travail s'effectue « entre les mots » (p. 227). Il donne l'exemple de la genèse de sa pièce *Gens du silence*, écrite d'abord dans « [u]ne langue entre les langues » (p. 228), puis « *tradi[t]e* » (p. 228) « premièrement en italien [*Non era per noi*], puis en français [*Silences*] » (p. 228), précisant que bien des années ont séparé la rédaction de ces deux versions. Ces années d'interruption, comme il le révèle, lui ont permis de mieux comprendre la situation des immigrants italiens, ce qui l'a aidé à « *tradire* » (p. 228) le « sens plutôt que les mots » (p. 229) uniquement. Or, confie-t-il magnifiquement, ce genre de traduction n'a nul besoin de dictionnaire.

Dictionnaires français et littératures québécoise et canadienne-française propose donc une réflexion complète et variée sur un sujet peu souvent abordé par la critique québécoise et canadienne-française. Bien présenté et bien construit, cet ouvrage a le mérite de réunir les réflexions étoffées et originales de chercheurs et de praticiens qui osent par moments, et pour le bonheur du lecteur, élargir le sens du mot « dictionnaire » pour en saisir toute la dimension symbolique.

Référence : Gerardo Acerenza (dir.), *Dictionnaires français et littératures québécoise et canadienne-française*, Ottawa, Les Éditions David, coll. « Voix savantes », n° 25, 2005, 270 p.

Christian MILAT

1998-2004 : propos sur 13 romans français

Dans *La Littérature française au présent*, Dominique Viart et Bruno Vercier (cf. [notre recension](#)) ont proposé une vaste et pénétrante analyse de la période 1980-2005. L'objectif de Roger Godard est tout différent : se limiter au roman, s'intéresser à l'*extrême contemporain* (1998-2004) et développer une étude de treize titres appartenant à treize romancières ou romanciers, plus ou moins reconnus. Forcément subjectif, le choix obéit au souci, exprimé par l'auteur, de diversifier les thématiques et les formes romanesques, mais aussi les maisons d'édition.

L'ouvrage s'ouvre par une analyse de *Chanson des mal-aimants* de Sylvie Germain, récit où l'héroïne, Laudes-Marie, parvenue à la soixantaine, retrace les principales étapes de sa vie qui, marquée par la souffrance face à la misère matérielle, morale et affective, s'apparente à un véritable chemin de croix. Godard considère à juste titre la solitude comme une des principales composantes du personnage. Celle-ci ouvre en effet le texte : « Ma solitude est un théâtre à ciel ouvert » (Laudes-Marie a été abandonnée à sa naissance aux bons soins d'une communauté de religieuses du Sud-Ouest). Elle le clôt également : « Ma solitude se joue à ciel ouvert comme lors de ma naissance » (l'héroïne vit ses dernières années recluse dans une bergerie-ermitage des Pyrénées). L'étude met l'accent sur la vive imagination de Laudes-Marie et fait remarquer que cette qualité permet au personnage de supporter, en la dépassant, une réalité en tous points traumatisante. Elle relie cette imagination à l'écriture de Sylvie Germain : « À l'imagination du personnage correspondent la force visionnaire de l'écrivaine et la richesse de l'imagerie poétique et des symboles. » (p. 17) Pour caractériser les visions de l'héroïne, au cours desquelles les ressources du merveilleux ou du fantastique sont volontiers convoquées, Godard mentionne les analyses freudiennes du rêve, tout en adoptant bizarrement, vis-à-vis de l'approche psychanalytique, une attitude ambiguë, parfois restreinte à une invite allusive et quelque peu

dépréciative : « Le psychanalyste aura beau jeu d'analyser les relations entre les images mortuaires de la mère et de l'enfant et les références, plus rares, au Père, resituées dans le contexte religieux. » (p. 30; voir, de nouveau, une formulation analogue p. 47). De fait, les images symboliques appartenant à la sphère du sacré pullulent. Ainsi, la colombe n'est pas sans rapports avec les mères, les religieuses qui ont recueilli Laudes-Marie et qui, à ce titre, constituent des substituts de la mère (nombreux sont les personnages correspondant à cette figure centrale du roman). De la mère, elle donne une image sublimée, idéalisée, la mère charnelle disparaissant au profit d'une mère spirituelle, Saint-Esprit se transmutant finalement en la flamme du feu divin. Aussi Godard est-il tout à fait fondé à considérer les épreuves qui s'abattent sur l'héroïne comme autant d'épreuves initiatiques qui, tout au long d'un itinéraire spirituel, la conduisent progressivement à la conscience d'une transcendance, loin des poubelles à baisers, des turpitudes érotiques des jouisseurs, loin de l'enfer des *mal-aimants*. Il est donc également légitime qu'il mette en relations cette spiritualisation avec les éléments du roman qui manifestent la substitution, à la procréation, à la maternité, de la création, de la génération du texte.

L'étude, on le voit, est riche. Elle est en outre heureusement complétée par de courts extraits d'entretiens accordés par Sylvie Germain. En revanche, il est regrettable qu'elle ignore toute espèce de contextualisation. D'un ouvrage qui s'intitule *Itinéraires du roman contemporain*, on attend en effet qu'il ne se contente pas d'analyser une œuvre, mais qu'il dégage, à partir de cette analyse même et en remplaçant l'œuvre analysée dans une perspective à la fois diachronique et synchronique, certaines lignes de force. Ainsi, par exemple, il eût été utile de noter que la dimension mystique qui est perceptible dans *Chanson des mal-aimants* s'inscrit dans un mouvement où, après avoir brillé en particulier chez Bernanos ou Mauriac dans la première moitié du XX^e siècle, mais après avoir pratiquement disparu du roman français de la seconde moitié de ce siècle, elle effectue un retour remarqué chez d'autres écrivains contemporains, Christian Bobin et Christiane Singer notamment. De même, il aurait été intéressant de faire observer que le recours au sacré n'est pas chez Germain limité au

titre étudié, mais qu'il est placé au cœur d'autres romans, *L'Enfant méduse* (1991) et *Tobie des marais* (1998) par exemple. Aussi aurait-il été pertinent de signaler que cette inspiration n'est pas sans rapport avec les intérêts nourris par la romancière, Sylvie Germain ayant rédigé un mémoire de maîtrise sur la notion d'ascèse dans la mystique chrétienne, puis publié plusieurs textes à caractère religieux : *Les Échos du silence* (essai sur l'absence de Dieu, 1996, Prix 1997 des Libraires religieux), *Céphalophores* (méditation lyrique sur les saints qui, décapités, prennent leur tête entre leurs mains, 1997), *Etty Hillesum* (essai sur une jeune mystique morte à Auschwitz, 1999), *Mourir un peu* (essai sur la dynamique de la quête spirituelle, 2000), *Grande Nuit de Toussaint* (textes accompagnant des photographies de Jean-Michel Fauquet, 2000). Toutes ces informations, et bien d'autres, étaient d'autant plus indispensables que l'ouvrage s'adresse, semble-t-il, plus aux élèves du secondaire qu'aux universitaires. En effet, les précautions qui transparaissent quand il s'agit d'expliquer la place de l'érotisme dans *Chanson des mal-aimants* — « la scène [...] n'a certainement pas de quoi choquer un lecteur quelle que soit la rigueur de ses principes » (p. 37) — font penser que l'auteur s'adresse à un jeune public.

Suivent douze études portant sur les œuvres suivantes : *Mal-aimés* (Joëlle Miquel, 1998), *Accident nocturne* (Patrick Modiano, 2003), *Les Ames grises* (Philippe Claudel, 2004), *Le Regard de la source* (Mathieu Riboulet, 2003), *Son frère* (Philippe Besson, 2001), *Le renard dans le nom* (Richard Millet, 2003), *Au piano* (Jean Échenoz, 2003), *Faire l'amour* (Jean-Philippe Toussaint, 2002), *Terrasse à Rome* (Pascal Quignard, 2000), *Eau-forte* (Françoise Moreau, 2000), *Passage à l'ennemie* (Lydie Salvayre, 2003) et *Daewoo* (François Bon, 2004).

Ces douze études présentent les mêmes qualités et souffrent, hélas, des mêmes lacunes, la ligne concernant « les rappels de l'Histoire et de l'holocauste » (p. 76) chez Modiano, les quelques lignes relatives aux origines ainsi qu'à la formation de Lydie Salvayre (voir p. 215 et 224) et les références, trop rapides et trop générales et, partant, contestables, faites au Nouveau Roman dans l'analyse de *Daewoo* étant négligeables. La vingtaine de pages qui, visant à déterminer, à partir du corpus, « quelques caractéristiques de la littérature d'aujourd'hui »

(p. 255), closent l'ouvrage apportent des conclusions que l'auteur qualifie lui-même de « partielles ». Souvent redondantes par rapport aux analyses qui les précèdent, échappant difficilement aux généralités, voire aux truismes — « L'amour [...] reste l'un des thèmes majeurs de notre littérature » (p. 255), mais « la sexualité fait [...] l'objet de scènes plus ou moins réalistes dans bon nombre de romans » (p. 256) —, les informations contenues dans ces quelques pages privent définitivement le lecteur de l'occasion d'acquérir une connaissance, même succincte, des traits fondamentaux du roman français du tout début du XXI^e siècle.

Référence : Roger Godard, *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006, 283 p.

Christian MILAT

Savoirs de Proust

Que savait Proust? C'est à cette vaste question que les onze contributions de *Savoirs de Proust* apportent de précieux éléments de réponse.

Dans les premières pages de l'ouvrage, Jacques Dubois analyse très finement, à partir de la relation, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, du voyage en chemin de fer que le jeune Marcel effectue seul vers Balbec, les composantes de ce qu'il appelle une phénoménologie du voyage ferroviaire, Proust visant moins à narrer les péripéties du trajet qu'à traduire les impressions et les réflexions suscitées par celui-ci. Ainsi, du wagon, le passager contemple le paysage qui défile devant lui, mais les cahots réguliers du train neutralisant la dispersion insomniaque de ses pensées et induisant au contraire chez lui une espèce de demi-sommeil, c'est une nouvelle façon de percevoir qu'il découvre à cette occasion et qui le fait aboutir à une nouvelle esthétique : dans l'instantanéité, Marcel perçoit du lever de soleil des images discontinues, mobiles, qu'il s'efforce de reconstituer en une trame continue. Moins moyen de transport qu'instrument de communication, le train le fait en outre accéder à un nouvel univers : il lui permet de quitter le monde familial, routinier et conservateur, et d'entrevoir un monde beaucoup plus libre et plus ouvert, l'apparition de la jeune paysanne constituant le prodrome de celui que va bientôt découvrir le narrateur, celui de la plage et des flirts. Toutes ces données nouvelles font du voyage un véritable voyage initiatique, lequel marque d'ailleurs le passage de Marcel de l'enfance à l'adolescence, le train apparaissant comme un espace capable à la fois d'éveiller le désir et de le frustrer, et ce, en le projetant dans la virtualité et le futur. Jacques Dubois relève également avec raison l'émergence, à l'occasion de ce voyage en train, parallèlement à la rhétorique lettrée du passé, d'une tout autre rhétorique, née, elle, du

contact avec l'expérience de ce qui est pour le héros une nouvelle technologie.

Du train, nous passons à l'aéroplane, dont le bruit lointain est perçu, dans *La Prisonnière*, comme « un bourdonnement de guêpe ». Dans ce recours à une figure de rhétorique appartenant à l'écriture du XIX^e siècle, Nathalie Roelens voit un moyen permettant à Proust d'appivoiser un objet technique nouveau : la saisie de l'inconnu qu'est l'avion s'effectue au travers de la médiation de ce connu qu'est l'insecte. Proust réagit, souligne-t-elle, « [c]omme s'il n'était pas encore prêt à assumer son complexe d'Icare, à s'émanciper de la force gravitationnelle » (p. 37). Du reste, l'écrivain récidive, dans une autre séquence de *La Prisonnière*, en comparant un avion tiré par les mécaniciens d'un aérodrome à une barque « traînée sur le sable » et, dans *Sodome et Gomorrhe*, en assimilant le fuselage d'un aéroplane au corps d'« un demi-dieu » grec paré de « deux grandes ailes d'acier ». La timidité que Proust manifeste ainsi au travers de l'écriture de cette innovation technologique qu'est l'aviation ne l'empêche pourtant pas de mobiliser parfois des termes techniques, comme c'est par exemple le cas lorsque, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, il écrit que, « pour se promener dans les airs », une automobile doit être « capable de convertir en force ascensionnelle sa vitesse horizontale ». Bien plus, avec le temps, cette timidité disparaît puisque, dans *Albertine disparue*, le procédé rhétorique s'est inversé, le narrateur comparant cette fois les anges tels qu'ils apparaissent sur une fresque de Giotto à des « élèves de Fonk [un aviateur] s'exerçant au vol plané » et leurs vols à des « loopings ».

La Fée électricité constitue le premier des objets techniques étudiés par Anne-Marie Safa, qui l'inscrit à l'intérieur de la dyade de l'ombre et de la lumière, celle-ci renvoyant métaphoriquement à la vie spirituelle. L'auteure fait remarquer que, si les sources naturelles de lumière sont la plupart du temps connotées positivement, l'électricité est en revanche presque toujours liée à des contextes négatifs, la paresse intellectuelle ou la jalousie par exemple. La météorologie constitue le deuxième objet d'analyse. Tiré de la lecture et de l'interprétation du baromètre, le savoir du père scinde l'univers du narrateur de *Du côté de*

chez Swann en deux parties bien séparées, le côté de Guermantes, visité par beau temps, et celui de Méséglise, réservé aux jours où le temps est incertain. Ce savoir paternel qui, dans *Le Côté de Guermantes*, sera disqualifié au moment des funérailles de la grand-mère, se retrouve, hérité oblige, chez le narrateur, lequel avoue devenir « un baromètre vivant ». Mais, chez lui, cette sensibilité se manifeste en cas de changement brusque des conditions atmosphériques et prend une forme nouvelle, celle de l'interpolation. À l'instar du terme de philologie, cette notion, explique Anne-Marie Safa, renvoie à celle de changement, un changement de temps (climatique) induisant un changement dans le temps (chronologique), soit en ramenant, par la mémoire involontaire, le héros à une situation du passé (dans *Le Côté de Guermantes*, l'irruption du brouillard lui rappelle son séjour à Doncières), soit en le projetant dans le futur (dans *Sodome et Gomorrhe*, le rafraîchissement de l'air fait qu'il pressent que sa vie va changer). Parce qu'elle rattache deux éléments indépendants (le passé et le présent ou le présent et l'avenir), l'interpolation proustienne possède également le sens d'intermédiaire qui est le sien en statistique. En définitive, elle est ce par quoi le fils-écrivain transforme en art le savoir paternel, celui de la tradition. Enfin, la troisième et dernière partie de l'étude a trait aux moyens de transport modernes : l'automobile, l'avion (il est possible de regretter ici quelques redondances inévitables par rapport à la précédente contribution) et la bicyclette.

Les maladies et les médecins étant aussi nombreux dans la *Recherche* que présents dans la vie du romancier, Stéphanie Hallé consacre son étude à Proust et la médecine. Elle relève avec raison que le narrateur, même s'il décrit le corps comme « l'enveloppe close » à l'intérieur de laquelle l'infini d'un être reste à jamais inatteignable, est néanmoins capable d'observer et de transcrire, à travers le physique d'un personnage et ses évolutions, nombre de traits psychologiques, Proust jetant là les bases de ce qui devait bientôt devenir la médecine psychosomatique. Bien plus, le recours, très fréquent, aux comparaisons et métaphores médicales permet de donner corps à ces abstractions que sont les sentiments. L'étude relie ainsi les étapes par lesquelles passe l'amour de Swann pour Odette aux différentes phases qui marquent l'évolution d'une maladie : incubation, premiers

symptômes, complications, rémission, convalescence et guérison. Dans *Le Temps retrouvé*, la médecine est cette fois convoquée pour expliciter la maladie de ces « assemblages de cellules » que sont les nations, à savoir la guerre, laquelle frappe « le corps Allemagne, le corps France et les corps alliés et ennemis » et, comme la maladie, apporte prématurément la mort. Manifestant des qualités analogues à celles du stratège, le médecin est finalement comparé à l'artiste lui-même : de même que le chirurgien, « sous le poli d'un ventre de femme, [voit] le mal interne qui le ronge », l'écrivain a pour mission de saisir l'essence des individus.

La photographie fait l'objet de deux études. La première, sous la plume de Sophie Kérouack, oppose la mémoire involontaire qui, selon Proust, en « nous faisant goûter la même sensation dans une circonstance tout autre, [...] nous en donn[e] l'essence extratemporelle », à la mémoire volontaire qui, « mémoire de l'intelligence et des yeux, ne nous donne du passé que des faces sans vérité » et qui s'apparente à la photographie, procédé technique de captation du réel qui aboutit à une vision unilatérale et momentanée des choses. Dépourvus de toute relation au présent, les instants saisis par la photographie, selon l'expression heureuse de Sophie Kérouack, « se momifient ». La seconde étude, celle de Lola Bermúdez, aboutit en grande part à des conclusions du même ordre, d'où, de nouveau, un ennuyeux phénomène de redondance. Heureusement, l'auteure ouvre ici et là quelques pistes originales. Est ainsi évoqué le lien entre les photographies et le rituel amoureux, notamment au travers du besoin, souvent décrit, de posséder l'image de la personne aimée et de la montrer à un tiers. Dans ce cadre, sont notamment cités le passage du *Côté de Guermantes*, où le narrateur voit dans la photographie de la duchesse « une rencontre de plus » avec elle, et celui d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, où il espère posséder, à défaut d'« un morceau vrai » des nattes de Gilberte, une photographie de celles-ci, l'image photographique acquérant ici un nouveau statut, celui d'un ersatz qui peut, en l'absence de la personne réelle, servir pour un temps de support à l'imagination du héros. De même, la mention du « développement » des clichés comme base de la poétique proustienne de la « révélation » constitue un point intéressant. Il aurait sans doute

mérité d'être approfondi à la lumière de passages tels que celui-ci, tiré d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : « Ce qu'on prend en présence de l'être aimé n'est qu'un cliché négatif, on le développe plus tard, une fois chez soi, quand on a retrouvé à sa disposition cette chambre noire intérieure dont l'entrée est "condamnée" tant qu'on voit du monde. »

Considérant que « le rapport de Proust à l'art relève d'autre chose que du domaine du savoir » (p. 136), Sophie Bertho fait observer avec raison — et non sans une certaine fougue — que, ne poursuivant aucun but didactique, l'auteur de la *Recherche* « ne désire pas nous faire découvrir Vermeer » (p. 135), que ses allusions à des œuvres picturales ne sont jamais autonomes, mais soumises au récit qu'elles structurent et aux personnages qu'elles caractérisent, bref, que Proust détourne la peinture en l'assujettissant à ses propres fins. Elle ajoute qu'à ce titre, il est possible de retrouver chez lui le processus d'intermédialité pratiqué par certains artistes contemporains. S'il est vrai que le concept d'intermédialité en tant qu'hybridation des pratiques artistiques est récent, il est en revanche plus contestable de laisser entendre que le détournement littéraire des œuvres picturales est, chez Proust, une originalité qui l'apparente à quelques contemporains : tout savoir, y compris artistique, travaille l'œuvre littéraire qui l'accueille, mais est simultanément travaillé par elle.

Pour Lawrence R. Schehr, c'est à partir de l'inscription de la mort d'Albertine que l'écriture marque une absence permanente, impossible à jamais ressusciter, et que s'opère « une réécriture de tout l'espace littéraire en un espace de défamiliarisation dans lequel les "vérités" de la famille ne peuvent plus régner » (p. 148). Désormais, le narrateur produit un roman où le familier côtoie le non-familier : « le roman est un mélange *unheimlich*, ironique ou tropique, du *Heimlich* et de l'*Unheimlich* » (p. 150), le deuil apparaissant comme « le processus libérateur grâce auquel le roman devient lui-même (donc tout autre) dans l'hétérodoxe » (p. 151). Après le voyage à Venise, encore empreint de familier et de familial — la ville où la mère de Marcel le conduit n'est pas foncièrement différente de ce à quoi il s'attend —, ce sont les nouvelles des mariages annoncés entre Saint-Loup et Gilberte ainsi qu'entre Cambremer et la nièce de Jupien qui, en inaugurant un

monde nouveau, amènent le narrateur à rompre résolument avec le passé familial. Alors que, jusque-là, ce sont les femmes de la famille qui fournissent les références littéraires, toutes féminines (Mme de Sévigné, George Sand), Marcel « entre consciemment dans le monde des écrivains » (p. 155). En définitive, conclut Lawrence Schehr, en défamiliarisant le familial, Proust donne une orientation nouvelle au roman d'apprentissage : chez lui, « savoir, c'est se savoir autre, mais pas de façon oppositionnelle [...], c'est se comprendre en se désidentifiant et comprendre l'autre à travers cette désidentification ».

Analysant les rapports qui, chez Proust, relie la lecture et la connaissance, Carl Bergeron étudie la scène de la lecture de *François le Champi* dans *Du côté de chez Swann*. Il y discerne deux lectures : celle que fait la mère du narrateur enfant (qui y trouve un grand plaisir) et celle qui correspond au commentaire qu'en réalise le narrateur adulte (qui perçoit de la délicatesse dans la censure maternelle des passages les plus explicitement incestueux). À ces deux rencontres s'en ajoute une troisième, située dans *Le Temps retrouvé* : la vue du roman sandien dans la bibliothèque du Prince de Guermantes provoque chez le narrateur le jaillissement de la mémoire involontaire. Dans les trois cas, ce qui en cause, ce n'est pas la qualité littéraire intrinsèque du livre, mais la somme personnelle de sensations et de significations qui lui est rattachée et que l'écriture doit explorer. Ainsi, la lecture ne constitue pas une fin en elle-même. Elle ne permet pas d'accéder à une vérité qui serait préalablement contenue dans l'œuvre. Elle est seulement l'une des étapes possibles d'un itinéraire d'apprentissage complexe à l'extrémité duquel se trouve l'écriture. Or, entre la lecture et l'écriture se place le pastiche, auquel Carl Bergeron attribue justement « une vertu hygiénique et musculaire : s'il permet de se défaire de toute influence, il exerce aussi la perception et l'acuité, facultés nécessaires à l'écrivain en formation » (p. 171). Ce n'est donc pas un hasard si le pastiche des Goncourt intervient dans *Le Temps retrouvé*, au moment où point la vocation littéraire de Marcel.

Michel Pierssens s'intéresse, lui, au statut du savoir et de la connaissance dans la *Recherche*. Jeune, le narrateur croit naïvement que, dissimulée derrière les apparences, la vérité peut surgir dans l'éclair d'une épiphanie. Il s'aperçoit bientôt que, si le travail cognitif peut

s'exercer à l'occasion de l'acte le plus banal de la vie quotidienne, il ne peut s'affranchir du temps. En effet, la vérité est un absolu qui reste à jamais hors de portée : « Une personne n'est pas, comme j'avais cru, claire et immobile devant nous avec ses qualités, ses défauts, ses projets, ses intentions à notre égard [...], mais une ombre où ne nous pouvons jamais pénétrer, pour laquelle il n'existe pas de connaissance directe, au sujet de quoi nous nous faisons des croyances nombreuses », lit-on dans *Du côté de chez Swann*. Ce ne sont par conséquent que des vérités contingentes, transitoires, sans cesse à construire, qu'il est seulement possible de saisir. Parcelle et évolutif, ce savoir est indissociable des affects : le désir et l'amour sous toutes ses formes — y compris la douleur qui en est la fréquente contrepartie — sont l'agent privilégié de tout approfondissement cognitif. En outre, ce qui demeure foncièrement inconnaissable n'est pas radicalement inintelligible, inaccessible à la raison : « Le génie de Proust », note Michel Pierssens, « réside [...] dans le fait d'avoir choisi pour explorer les complexités de la démarche cognitive le genre qui, a priori, lui est le plus étranger puisqu'il se situe d'emblée hors du territoire de la raison, là où règne la fiction : dans le roman. » (p. 187) En fait, si quelque connaissance n'est pas impossible à atteindre, c'est grâce à l'art, intermédiaire entre le réel et l'irréel, ainsi que le souligne le narrateur du *Temps retrouvé* : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. »

La dernière contribution émane de Franc Schuerewegen. Celui-ci fournit un exemple, particulièrement significatif, à la fois de censure et de dissimulation de la part de l'auteur de la *Recherche*, quand il met en relations Marcel Proust et Marcel Duchamp, celui-ci transformant un urinoir de faïence en une œuvre d'art (une fontaine), celui-là, dans la variante d'une page de *Sodome et Gomorrhe*, avouant : « les water-closets des Champs-Élysées m'avaient fait éprouver des impressions plus poétiques que le Palais Bourbon ».

Dans l'avant-propos de l'ouvrage, Michel Pierssens mettait l'accent sur un des paradoxes de la *Recherche* : « Cette œuvre d'un homme retiré en lui-même, apparemment retiré du monde, témoigne au contraire d'une

extrême attention à ce monde : les êtres, les choses, les objets créés par l'homme, sont de la même façon porteurs d'énigme et de vérité.» (p. 10) *Savoirs de Proust* nous permet effectivement de mesurer et d'explorer la diversité, l'étendue ainsi que la profondeur de ces savoirs et de mieux en comprendre les processus de production.

Référence : Michel Pierssens, Franc Schuerewegen et Anna González Salvador (dir.), *Savoirs de Proust*, Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2005, 217 p.

Yann HAMEL

Le sport qu'on lit

Le dimanche 23 avril 1916, Barcelone fut le théâtre d'un combat de boxe opposant Jack Johnson, 110 kg, ex-champion du monde, et Fabian Lloyd, *alias* Arthur Cravan, poète. Révélant dans sa flagrante évidence le déséquilibre entre champions du muscle et des lettres, la rencontre, qui se termina au sixième round « dès que Johnson décida d'en finir, d'une belle droite » (p. 9), incite Jean Durré à (se) poser, en entrée de jeu d'un collectif portant sur la mise en texte des compétitions sportives, une question pour le moins inusitée : « Lier à toutes forces sport et littérature, n'est-ce pas une imposture? »

S'il se trouvait, encore aujourd'hui, des chercheurs en sciences humaines ou des lettrés pour douter qu'une telle question doive recevoir une réponse négative, la « conférence en guise d'ouverture » (p. 9-35) de Durré suffirait à prouver, avec éclat, que la mise en texte de ce qui se passe dans les stades ou sur les pistes est bel et bien une réalité intéressant à la fois les études littéraires, la sociologie, les sciences politiques, ainsi que différentes branches de l'histoire, celle du sport proprement dit bien sûr, mais aussi, pour ne nommer que quelques exemples, les histoires du vêtement, des mœurs, des idées et de la culture. D'*Ompdrailles-le-tombeau-des-lutteurs* (1867), premier roman sportif français dû à Léon Cladel, jusqu'aux incontournables travaux de Pierre Charreton¹, en passant par un catalogue encyclopédique d'anthologies, d'essais en tous genres et de fictions prenant pour thème la boxe, le cyclisme, le football et l'athlétisme, Durré couvre, à lui seul, une part considérable de ce vaste terrain où la plume se collette avec l'exploit physique.

¹ Pierre Charreton, *Les fêtes du corps. Histoire et tendances de la littérature à thème sportif en France : 1870-1970*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1985, et *Le sport, l'ascèse, le plaisir. Éthique et poétique du sport dans la littérature française moderne*, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine/Université Jean-Monnet, 1990.

Les dix-sept autres chercheurs rassemblés dans *Écrire le sport* ne sont pas en reste sur le plan de l'érudition. Le lecteur qui entreprendra la traversée de ce volume rencontrera, sur son chemin, des gens d'aussi bonne compagnie que Guy de Maupassant, Tristan Bernard, Pierre Loti, Jack London, Louis Hémon, Paul Morand, Marcel Aymé, Arthur Conan Doyle, Jean Giraudoux, Ernest Hemingway, Dino Buzzati et Norman Mailer. Il fera, ici et là, un bout de chemin en compagnie de l'inéluctable Coubertin, d'Henri de Montherlant, chantre des jeunes corps athlétiques, et d'Antoine Blondin, chroniqueur « buissonnier » du Tour de France. Il tombera sur les mémoires d'anciens athlètes et de responsables de fédérations sportives en mal de disculpation, sur les récits autobiographiques de plusieurs centaines d'alpinistes, sur les premiers balbutiements du jiu-jitsu français, sur les essais sociologiques de Pierre Bourdieu et de Bernard Jeu², sur une douzaine de polars des années 1990 qui dépeignent les richissimes et malfamés milieux du sport professionnel, sur les mythologies de Barthes, sans oublier moult pages de *L'Auto*, de *L'Équipe* et de la puissante presse sportive italienne. Il passera et repassera à maintes reprises par les mémorables jeux de la VIII^e olympiade de Paris (1924), où les performances du corps athlétique donnèrent lieu à une effervescence poétique et intellectuelle sans précédent. Pour peu qu'il ne soit pas déjà un vieux spécialiste de la crapahute en sentiers sportivo-lettrés, il fera en outre connaissance avec Roger Vailland, Joseph Jolinon et, surtout, Théodore Chèze, auteur de *Claude Lenoir* (1907), ce « chef d'œuvre inconnu » du roman cycliste (p. 17).

À cette diversité jubilatoire des disciplines sportives, des écrivains, des époques, des pays et des genres du discours convoqués se superpose une diversité non moins grande des angles d'approches privilégiés et des types d'analyses pratiquées par les auteurs des différents articles. Les deux grandes catégories entre lesquelles les textes ont été répartis, « Écritures du sport » (p. 37-115) et « Sport et littérature » (117-244), font se côtoyer enquêtes lexicographiques savantes, questionnements

² Il faut préciser que Norbert Elias et Eric Dunning ne sont pas de la partie, ce qui n'est pas sans étonner lorsque l'on connaît l'impact majeur que leurs travaux ont eu sur l'évolution de la réflexion à propos des sports et de la société contemporaine. Voir Norbert Elias et Eric Dunning, *Sport et civilisation : la violence maîtrisée*, traduit de l'anglais par Josette Chicheportiche et Fabienne Duvigneau, avant-propos de Roger Chartier, Paris, Fayard, 1994.

historiographiques, études politiques, considérations sur l'évolution de l'éthique et de la morale associées au sport, récits biographiques, réflexions sur les idéologies et les imaginaires sociaux, comparaisons critiques entre les photos de sportifs publiées dans les journaux et les légendes qui les accompagnent, analyses de textes portant sur l'esthétique, la narratologie, la poétique, la stylistique, la sémiotique, la psychocritique et la sociocritique.

L'envers de cette profusion, certes stimulante pour l'intellectuel s'intéressant à la connexion mot-muscle, est qu'elle ne se double presque jamais d'une exploration en profondeur de chacune de ces avenues, qui sont trop rapidement évoquées. De même que Jean Durry, la plupart des auteurs se contentent, à partir du sujet dont ils traitent, de « brosser un rapide panorama et de proposer diverses pistes » (p. 10). Pierre Charreton précise ainsi, dès les premières phrases de son intervention, que ce dont il entend parler, à savoir les mutations idéologiques et esthétiques qui affectent les représentations du corps dans la littérature à thème sportif, déborde les limites d'un article : « Vaste sujet ! Il y aurait tant à dire que je serai tenu de procéder souvent par allusion et avec une économie drastique de citations : chaque tête de paragraphe pourrait donner lieu à une conférence développée... » (p. 119) Plutôt que de livrer une synthèse courte et décevante de ses anciens travaux, qui ne leur apporte rien de neuf, comme il le fait ici, difficile de ne pas penser qu'il aurait mieux fait de choisir l'une des têtes de paragraphe dont il parle, par exemple « Le progrès physique de l'humanité » (p. 121), pour lui consacrer la « conférence développée » qu'elle méritait... Il y a bien, dans l'ensemble du volume, quelques communications qui abordent des sujets moins larges et qui débouchent sur des considérations originales. Ainsi, l'analyse que Birgit Wagner consacre à la signification idéologique et fantasmatique de la rencontre entre la machine, le corps et la compétition dans *Le surmâle* d'Alfred Jarry (p. 129-140) est éclairante, tout comme est captivant le récit, fait par Jean Touzot, des relations que Jean Cocteau entretint pendant plus d'un an avec le boxeur noir américain Alphonso « Panama Al » Brown (p. 153-161). En revanche, dire, comme le fait Pierre-Louis Rey, que Camus, joueur et grand amateur de foot, n'a pas beaucoup écrit sur ce sport parce

qu'il se voulait un écrivain sérieux (p. 179-188), ou expliquer l'olympisme allégorique qui figure les camps de concentration dans *W ou le souvenir d'enfance* par le seul fait que Georges Perec aurait voulu mettre l'idéologie sportive à la question en rappelant que le régime hitlérien l'avait détournée à son profit (p. 201-207), voilà qui, dans un cas comme dans l'autre, réduit à bien peu de choses des cas de figure aussi passionnants que complexes.

Les différents raccourcis qui déparent le volume s'expliquent en partie par le choix éditorial de ne modifier en rien les dix-huit textes réunis ici, qui étaient au départ destinés à être communiqués lors d'un colloque. L'introduction s'intitule « Écrire le sport. *Conférence* en guise d'ouverture » (je souligne) et débute par une formule éminemment orale, « Chers amis » (p. 9). Dans son étude sur les mots du sport (p. 39-51), Jean-François Sablayrolles évoque les « autres *orateurs* » qui vont le suivre (p. 51, je souligne). Une formule telle que « En cette année hugolienne » (p. 10) est sans aucun doute à sa place dans une conférence donnée en 2002; elle l'est beaucoup moins dans un livre publié en 2005. Ce sont là de petits détails qui révèlent que ni les auteurs des différents articles ni les directeurs du collectif ne se sont souciés d'ajuster cette publication aux exigences de l'écrit qui, la plupart des universitaires le savent, ne sont pas les mêmes que celles de l'oral. Il aurait suffi, dans plusieurs des cas, d'ajouter quelques pages complétant ou nuancant les points que le temps souvent très bref imparti au participant d'un colloque ne lui permet pas de développer pour faire d'*Écrire le sport* un livre important sur le sujet encore trop peu étudié des relations qui se sont établies depuis au moins les cent cinquante dernières années entre écriture, représentations et pratiques sportives. En l'état actuel, ce livre est tout au plus — mais c'est déjà appréciable — une source d'informations bibliographiques considérable qui devrait donner envie, même aux plus érudits en la matière, de se lancer sans plus attendre dans un marathon de lectures.

Référence : Philippe Baudorre, Myriam Boucharenc et Michel Brousse (dir.), *Écrire le sport*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Regards croisés sur le sport », 2005, 246 p.

Yvan G. LEPAGE

Le printemps d'Éros

En moins de trois cents pages aérées, Michel Zink (désormais MZ) réussit le tour de force de traverser le Moyen Âge latin, occitan et français, sans jamais dévier de sa trajectoire, définie par le titre de son essai : l'évolution de l'idée de nature dans la poésie médiévale.

Le projet était d'autant plus ambitieux qu'il exige une fréquentation assidue des dix siècles de littérature du Moyen Âge. Mais personne n'était mieux préparé que MZ pour relever ce défi, lui à qui l'on doit de nombreuses monographies et d'innombrables articles sur l'un ou l'autre aspect de ce vaste univers, ainsi qu'une brillante synthèse intitulée *Littérature française du Moyen Âge* (1992, 2004²), elle-même condensée dans une *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*, publiée en 1993 dans Le Livre de Poche et devenue de ce fait un ouvrage de référence largement accessible. Ayant ainsi labouré et cultivé toutes les planches du jardin médiéval, MZ a acquis une connaissance intime de chacun des genres littéraires et des principales œuvres qui s'y rattachent, aussi bien dans leur aspect historique que dans leur dimension esthétique. Mais le genre qu'il paraît avoir pratiqué avec le plus de prédilection, et dont il aura contribué à renouveler l'approche, en y attachant son génie propre, c'est la poésie. Deux des trois premiers ouvrages qu'il a publiés portent précisément sur la lyrique médiévale « populaire », l'un sur la pastourelle (1972), l'autre sur la chanson de toile (1978). En 1985, dans le sillage des travaux de Paul Zumthor et de ses élèves (mais en prenant ses distances avec le maître), il fait paraître *La Subjectivité littéraire*, dont plusieurs pages sont consacrées à la poésie. Il reviendra sur ce sujet, après son élection au Collège de France, dans deux autres ouvrages : *Le Moyen Âge et ses chansons* (1996) et *Poésie et conversion au Moyen Âge* (2003). Mais loin d'avoir épuisé la matière, il continue de l'explorer dans son enseignement. Le présent essai est du reste le fruit des cours qu'il a donnés entre 2002 et 2004. Après avoir tiré de ses leçons un

certain nombre d'articles publiés au cours des dernières années, le temps lui a paru venu de tenter une synthèse.

« Nature et poésie ». On pourra s'étonner qu'un esprit aussi moderne que MZ ait jugé utile de revenir sur un thème qu'on aurait pu croire démodé, à en juger du moins par l'exploitation qui en a été faite par la critique universitaire, aussi bien dans la littérature gréco-latine que dans les littératures de la Renaissance et de l'époque romantique. S'agit-il d'une simple provocation? Non certes, mais d'un vide à combler, l'histoire de l'idée de nature au Moyen Âge n'ayant, curieusement, encore jamais fait l'objet d'une étude d'ensemble.

Mais, dira-t-on, et les célèbrissimes ouvertures printanières du *Conte du Graal* ou du *Roman de la Rose*? Et les tout aussi célèbres strophes printanières des chansons de troubadours et de trouvères? En quoi ces enthousiastes évocations d'arbres, de fleurs et d'oiseaux diffèrent-elles de la jouissance esthétique que procure « la belle nature » du XVIII^e siècle? Voilà la question.

MZ y répond avec la clarté qui le caractérise. On ne saurait rien comprendre à l'idée de nature au Moyen Âge à moins d'y introduire les distinctions historiques et herméneutiques qui s'imposent. Le mot « nature » est en effet polysémique : Alain de Lille, théologien et poète latin du XII^e siècle, y distinguait jusqu'à onze sens différents. Sans entrer dans ces subtilités, on peut en retenir deux, du moins en ce qui a trait aux rapports que la nature entretient avec la poésie médiévale. Il est en effet deux types bien distincts de poésie au Moyen Âge. D'une part, une poésie cosmogonique ou cosmographique, héritée de l'Antiquité classique, essentiellement écrite en latin, et qui va de Boèce (480-525), auteur de la *Consolation de la philosophie*, aux poètes et philosophes chartrains du XII^e siècle (Bernard Silvestre et Alain de Lille), avant de culminer, en langue d'oïl, vers 1270, dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun, chantre de la nature créatrice. D'autre part, une poésie, en langue romane, qui fait de l'évocation incipitaire de la « belle nature » — ou *Natureingang* (« entrée en matière par la nature ») — l'élan créateur de la chanson d'amour ou du récit d'initiation. Si la première est nettement perçue, au Moyen Âge, comme une poésie de la nature,

au sens philosophique ou théologique, il semble bien que ce ne soit jamais le cas pour la seconde, la nature n'y étant jamais sentie comme un pur spectacle. En d'autres mots, la nature n'y est jamais célébrée pour elle-même, ainsi qu'elle le sera à l'époque romantique, mais comme une invitation au chant amoureux, à la passion érotique. Autrement dit, le Moyen Âge ignore le sens moderne du mot « nature » désignant « le monde vierge des artefacts humains et le spectacle qu'il offre » (12). Et cependant, nature créatrice et « belle nature » se rejoignent dans la notion de métamorphose, « versant poétique du changement qui définit étymologiquement la nature (à rapprocher de *nasci*, “naître, pousser, croître”) : métamorphoses de la nature et changement des saisons, métamorphoses du cœur, métamorphoses des créatures, métamorphose chrétienne de l'incarnation et de l'homme nouveau, de la double nature du Christ [...] » (14).

L'ouvrage comporte six chapitres, que l'on peut regrouper en trois parties, consacrées respectivement à la nature créatrice et ordonnatrice (chap. 1 et 2), à la « belle nature » (chap. 2 à 5) et à la synthèse de ces deux conceptions que constitue le *Roman de la Rose* (chap. 6).

Le chapitre premier montre en quoi la conception que se font de la nature les philosophes chartrains, dans leurs œuvres poétiques latines, plonge ses racines à la fois dans l'Antiquité païenne et dans la philosophie chrétienne. Le rôle de la poésie consiste pour eux à parler de la nature, « puissance agissante de Dieu dans le monde visible » (51) sous le voile de la fiction, dans l'espoir de la rendre intelligible. En ce sens, Ovide (que le Moyen Âge a lu avec délectation) leur sert de modèle, lui dont les *Métamorphoses*, sous couvert de mythologie, montrent comment la nature se fait ordonnatrice du chaos grâce aux changements auxquels les humains sont soumis. Dieu et sa création, Dieu et la nature dynamique, Dieu et l'homme, voilà les sujets des poèmes de Bernard Silvestre (*Cosmographie* ou *De mundi universitate*) et d'Alain de Lille (*Anticlaudianus* et *De planctu Naturae*, qu'exploitera Jean de Meun au siècle suivant). Plusieurs siècles plus tôt, Boèce combinait dans une œuvre célèbre, la *Consolation de Philosophie*, ce que MZ appelle avec bonheur « la jouissance intellectuelle que procure la compréhension des phénomènes de la nature » et « la jouissance

esthétique que procure leur perception par les sens » (55), autrement dit, la régularité, l'harmonie et la beauté du monde. Le chapitre second, intitulé « Tempête », fournit à MZ l'occasion de citer quelques pages puissantes des mêmes auteurs (Alain de Lille et Boèce) consacrées à ce danger de retour au chaos que représente le déchaînement des éléments, heureusement maîtrisé par Nature, qui sait rétablir l'harmonie après la tempête. MZ commente ensuite quelques pages du poète cosmographique Baudri de Bourgueil (1045-1130). La description « réaliste » qu'il donne du déluge, dans un long poème latin dédié à Adèle de Blois, est particulièrement saisissante. Celle qu'il consacre ailleurs à un orage, déclenché par les dieux comme pour s'amuser de la frayeur de ces fourmis que sont pour eux les humains a, au contraire, un caractère « serein et souriant » (83). Le contraste est saisissant avec une œuvre contemporaine, vernaculaire cette fois : la *Chanson de Roland*. La tempête qui y est décrite (laisse 110) n'a rien d'un jeu. Signe divin, elle a pour fonction d'annoncer la mort du héros. Son aspect prodigieux n'a d'égal que *la bataille merveilleuse et pesante* qui sera bientôt fatale à Roland. Dans l'un et l'autre cas, l'harmonie de la nature est rompue, pour un temps. Comme le dit le poète, *C'est li granz doels pour la mort de Rollant* (« c'est le grand deuil pour la mort de Roland ») : le « grand deuil » de la nature, de l'univers, ainsi que le précise MZ. Tout le monde connaît par ailleurs les célèbres vers que l'auteur de la *Chanson de Roland* consacre à la description de « la beauté de la nature terrifiante » (89) et qui tous commencent par ce refrain *Halt sunt li pui*, venant scander la marche inéluctable du destin, à Roncevaux (laises 66, 138 et 169). Le thème de la tempête, on le retrouve dans le *Tristan* de Thomas, intimement lié au thème de l'amour-passion. Envoyée par Dieu, au moment où le bateau qui ramène Iseut auprès de Tristan agonisant allait toucher terre, une affreuse tempête vient faire dramatiquement obstacle à la réunion des amants, révélant ainsi la profondeur de leur amour.

Intitulés respectivement « Printemps lyrique », « La nature changeante : le temps qui passe et le temps qu'il fait » et « Printemps du récit », les trois chapitres suivants sont consacrés au *Natureingang*, autrement dit, au début printanier. Rapporté à la « belle nature », en raison de l'harmonie qui y règne, le printemps invite à l'amour,

provoquant chez le troubadour ou le trouvère, au plan affectif, le désir et le besoin de composer, de chanter, à l'instar des oiseaux, dont le chant joyeux suscite celui du poète. La « strophe printanière » est si fréquente dans la lyrique courtoise occitane et française qu'elle a donné naissance, à la fin du XIX^e siècle, à ce que Henri-Irénée Marrou a appelé le « mythe des fêtes de mai » ou *kalendas maias*. Cette théorie, selon laquelle les origines de la poésie lyrique romane seraient à chercher dans les chansons de danse populaires célébrant le retour du printemps, est due pour l'essentiel à Gaston Paris. Il l'a développée dans un long compte rendu consacré à la thèse d'Alfred Jeanroy, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge* (1889). Joseph Bédier devait y apporter les nuances nécessaires, quelques années plus tard, mais le mythe aura la vie dure, et on le retrouvera quasi intact, soixante-dix ans plus tard, dans un ouvrage qui a connu un grand retentissement : *L'Érotique des troubadours* de René Nelli (1963). MZ revient en détail sur cette intéressante question, dans le chapitre troisième, faisant la part belle à la fameuse « ronde d'avril » ou « ballade de la reine d'avril », dont Gaston Paris faisait l'un des piliers de sa théorie. Le changement ou le passage à la nouvelle saison qu'évoque la strophe printanière constitue la matière du chapitre quatre. Le renouveau invite à l'amour, et être amoureux, quand on est poète, c'est composer une chanson qui le fait savoir au monde entier, afin que la dame aimée ne puisse pas l'ignorer. Comme le dit joliment MZ, « le poème est un produit du renouveau printanier, comme l'égline, comme le chant du rossignol » (154). Et le chant de l'oiseau, on l'a vu, jette le poète dans l'extase, sinon dans l'anxiété, frustré qu'il est de l'amour de la dame. Cette frustration peut à son tour engendrer le rêve érotique, ainsi que l'atteste plus d'une chanson de troubadour ou de trouvère.

Le chapitre cinq nous fait subtilement glisser de la poésie lyrique au roman. Mais chant ou récit, l'œuvre surgit toujours de la fécondité de la nature, car c'est l'amour qui en constitue l'armature, le récit y ajoutant une autre dimension : l'aventure. Amour et guerre se conjuguent, par exemple, dans une chanson de geste comme *La Prise d'Orange*, alors que l'aventure se substitue à l'amour dans l'ouverture printanière du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, Perceval se

présentant à nous comme un « *nice* », un jeune sauvage ne sachant encore rien du monde et de la société, rien non plus de l'amour. Le printemps et les oiseaux « qui chantent doucement au matin », pendant que « toute chose s'enflamme de joie », ne lui procurent qu'une seule envie : faire du sport. L'amour ne naît pas davantage du merveilleux chant que font entendre les oiseaux, au terme de la tempête que Calogrenant et Yvain déclenchent tour à tour, dans *Le Chevalier au Lion*. Seule l'aventure intéresse ces chevaliers. Pour que naisse le désir érotique, il faut quitter la forêt et pénétrer dans le jardin, ainsi qu'en témoigne Guillaume de Lorris, dans la première partie du *Roman de la Rose*. Cette œuvre majeure, longtemps « mal aimée des médiévistes » (205), fait précisément l'objet à elle seule du chapitre six, intitulé « La nature, la raison et la mort ». Ce n'est plus le gentil poète Guillaume de Lorris qui intéresse MZ ici, mais le robuste Jean de Meun qui, prenant à contre-pied le jardin de Déduit, le transforme d'abord en une espèce de lupanar, avant de le transfigurer en Parc de l'Agneau. Le songe érotique de Guillaume se mue, sous l'impulsion de Nature, en un hymne à la vie et à la fécondité, en une lutte contre la mort. Ce faisant, Jean de Meun rejoint la conception cosmogonique que les philosophes chartrains se faisaient de la nature et de la poésie, en menant jusqu'à sa conclusion logique le rapport que la « belle nature » entretient organiquement avec la nature créatrice.

Exaltés depuis l'Antiquité jusqu'au XIII^e siècle inclusivement par les poètes, les philosophes et les théologiens, les pouvoirs créateurs et ordonnateurs de Nature sont brusquement détournés au seul profit du poète, vers 1375. C'est ce que rappelle MZ, dans la conclusion de son ouvrage, consacrée au dernier grand poète et compositeur du Moyen Âge français, Guillaume de Machaut. Dans le prologue qu'il rédige à la fin de sa vie, en guise d'introduction à ses œuvres, il convoque tour à tour Nature et Amour, lesquels lui confèrent « les dons nécessaires à l'exercice de la poésie, au premier rang desquels est l'amour » (235). Orgueil ou fatuité? Quoi qu'il en soit, avec Guillaume de Machaut, Nature devient la source de la poésie et l'amour se met à son service. Ainsi se trouve inversé le rôle traditionnel dévolu à la lyrique.

L'ouvrage est suivi d'une bibliographie et d'un index des noms et des

œuvres cités, qui en facilite la consultation.

Alerte et brillant, cet essai se recommande aussi par la richesse de l'information, illustrée par le recours aux textes, toujours accompagnés de leur traduction (souvent dues à MZ lui-même). L'ouvrage constitue en ce sens une anthologie commentée de la poésie latine, occitane et française du Moyen Âge.

Certes, la reprise de certains développements antérieurement publiés sous forme d'articles entraîne des répétitions, mais ces dernières ne sont pas assez nombreuses pour gêner la lecture. Et si l'on peut exprimer un regret, c'est d'y rencontrer quelques coquilles, qu'une relecture attentive aurait pu éliminer : p. 32 [lire « créée »], 129 [supprimer *pretz* dans le quatrième vers], 143 [supprimer le crochet droit devant *conquesa*], 167 [lire « rencontre »], 177 [texte et traduction différent parfois], 180 [fermer la parenthèse à la fin du paragraphe], 193 [lire « arriva » et non « arrivé »], 196 note 1 [lire « and its » et non « an dits »] et 212 [lire « ce que *nous* pouvons avoir... »]. Les citations et la traduction qui les accompagne sont généralement imprimées sur deux colonnes parallèles, dans le même caractère typographique, par ailleurs agréable, que le texte. Le recours à un caractère plus fin aurait cependant permis d'éviter la chasse de certains vers, qui vient perturber la présentation matérielle. Mais ce ne sont là que brouilles, qui n'enlèvent rien au plaisir intellectuel que l'on éprouve à lire ce beau livre, qu'illustre une fine scène de fauconnerie du début du XIV^e siècle, tirée du bréviaire messin de Renaud de Bar.

Référence : Michel Zink, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2006, 274 p.

Marie PERRIN

Victor Hugo, un classique romantique ?

Dans ce premier ouvrage à la fois réfléchi et fouillé, la publication d'un DEA soutenu en 2002 à Paris-IV Sorbonne, Bernard Le Drezen entend « poser les prolégomènes d'une étude plus vaste de l'éloquence politique au milieu du [XIX^e] siècle » (104) en s'appuyant sur la figure de Hugo, auteur emblématique dont l'activité parlementaire est à cette époque particulièrement significative. Il se place, ce faisant, dans la tendance actuelle d'études qui soulignent non la « rupture » associée de manière traditionnelle au romantisme, mais les liens forts que le mouvement et ses représentants entretiennent avec les conceptions humanistes et « classiques » : l'éloquence est ainsi un morceau de choix pour qui se place sur ce terrain.

L'étude se donne pour objectif principal la mise en valeur de l'articulation du politique et du littéraire à partir du premier tome d'*Actes et Paroles* (1841-1851), au cours d'une période capitale pour l'évolution politique, littéraire et personnelle de Hugo. Bernard Le Drezen se recentre plus particulièrement, dans son quatrième et dernier chapitre, sur les débats qui entourent l'Affaire de Rome, dans la mesure où le discours que Hugo prononça à cette occasion (octobre 1849) constituerait le premier perçu à l'époque comme étant d'« opposition », alors que Guy Rosa situe plutôt ce virage au moment du discours sur la liberté d'enseignement (15 janvier 1850). Mais polémiquer sur les dates ne rentre pas dans le projet de l'auteur, puisqu'une de ses hypothèses de départ est qu'il n'y a pas chez Hugo « de coupure radicale [...] entre l'orléanisme et le républicanisme » (20) en raison d'une continuité dans la réflexion sur le langage et la rhétorique, qui entretiennent d'étroites relations avec le politique.

Au-delà de simples « prolégomènes », le livre est déjà en lui-même particulièrement riche et solide, nourri par un support historique et bibliographique de qualité, bien que l'analyse proprement dite

n'excède pas en elle-même 155 pages, la deuxième partie — soit un peu moins de la moitié — étant composée d'une bibliographie détaillée et d'annexes. Ces dernières, constituées de discours parlementaires publiés dans leur intégralité, permettent d'éclairantes comparaisons : comparaison entre un discours de Hugo paru au *Moniteur* et sa version réécrite dans *Actes et Paroles*, mais aussi comparaison avec des orateurs parlementaires contemporains tels le brillant Montalembert, « orateur total » (136), le ministre Tocqueville, « orateur démocratique » (126), ou le beaucoup plus obscur républicain Mathieu de la Drôme. Le choix d'une date resserrée, du 18 au 20 octobre 1849, autour d'une question précise — l'affaire romaine et la légitimité du *motu proprio* ainsi que celle de l'éphémère République romaine que la France venait de combattre en rétablissant le pouvoir temporel du pape — permet de comprendre comment les discours des orateurs se répondent et s'enchaînent, la tribune n'étant nullement « autotélique ». Plus proche du théâtre et de la chaire, la tribune implique pour Hugo des conceptions langagières qui permettent néanmoins de mieux comprendre l'ensemble de son œuvre, y compris romanesque.

Il faut passer outre certains détails trompeurs qui masquent presque plaisamment la très grande qualité du propos : si des titres de la table des matières semblent par exemple peu évocateurs du sujet qu'ils traitent, tels qu'« Assimilation, rejet et approfondissement des problématiques » ou « Enjeux et ressaisissement des problématiques globales », les sous-parties rétablissent immédiatement la clarté et la précision du développement. Car telles sont bien deux qualités majeures de Bernard Le Drezen : la limpidité et la rigueur au service de remarquables qualités de synthèse.

La réflexion s'articule en quatre chapitres. Le premier, qui traite des rapports conflictuels entre littérature et politique au XIX^e siècle, est une justification de l'étude littéraire des discours parlementaires, dans le prolongement de l'introduction. Le traitement littéraire des œuvres politiques de Hugo ne va en effet pas de soi et constitue, comme le rappelle l'auteur, le parent pauvre des études hugoliennes, alors même que Hugo et ses contemporains jugeaient, pour le meilleur ou pour le

pire, les deux domaines indissociables. Une conception de plus en plus restrictive du champ littéraire et la professionnalisation d'une politique toujours plus technique rendent compte de ce phénomène, alors que pour Hugo, « la prise de parole du grand orateur n'est pas séparée des autres activités humaines » (32). Hugo le romantique est ainsi rapproché de l'idéal classique et humaniste, et le « mage » romantique voit converger dans sa personne les fonctions antiques de l'*orator* « *vir bonus dicendi peritus* » et celles du pasteur. L'éloquence révolutionnaire elle-même, loin d'être un renouvellement, est nourrie de références antiques.

Bernard Le Drezen s'attache ensuite à définir minutieusement ses outils méthodologiques face à des textes « troués », comme au théâtre, à « mi-chemin entre l'écrit et le dit » (36) et dont l'*actio* est à jamais perdue pour nous. À cela s'ajoutent des difficultés d'interprétation liées à une transcription des discours souvent fautive ou lacunaire dans *Le Moniteur universel*, ainsi que des difficultés de compréhension littérale de textes dont l'actualité et le contexte précis nous échappent souvent. Les premiers outils qui s'offrent à l'analyse de pareils discours politiques sont inévitablement les références aux modèles rhétoriques antiques. Mais pour ne pas tomber dans le travers qui consiste à appliquer leurs catégories de manière systématique à n'importe quelle prise de parole, au risque d'en détruire la cohérence et la vie, Bernard Le Drezen rappelle la nécessité de s'appuyer sur la conscience « méta-rhétorique » (39) marquée qui existe chez Hugo. Quant aux plus intéressantes approches contemporaines, elles permettent d'appréhender le discours politique comme champ de force et de confrontations qui visent à emporter l'adhésion en proposant une interprétation du monde.

Le second chapitre est un rappel de la position ambiguë de Hugo face à la rhétorique : le rejet romantique provocateur masque en effet une très grande familiarité avec les grands orateurs — Cicéron ou Quintilien — dont l'écrivain maîtrise et exploite les codes de manière virtuose. Ce qui est refusé par Hugo, c'est l'artifice rhétorique, qui crée une langue stérile aux dépens d'une langue simple et directe, enracinée dans la sensibilité. Bien que cela soit moins explicite, les modèles

hugoliens, dans leur diversité même, soulignent cette ambiguïté, l'orateur révolutionnaire Mirabeau côtoyant l'orateur sacré, et le conservateur Chateaubriand ne devant pas faire oublier le républicain Lamartine. Mirabeau ainsi « invente l'éloquence moderne tout en retrouvant la fonction civique traditionnelle de l'*orator* » (57). La glorification de l'éloquence révolutionnaire qu'il incarne est déjà romantique parce qu'il a vécu la souffrance dont il témoigne, mais elle repose également sur le postulat traditionnel et classique qu'une parole fondatrice est « fondée et confirmée par la valeur morale de celui qui l'exerce » (J. Starobinski, cité p. 56). Quant à la chaire, seul endroit où pouvait se développer une parole publique avant la Révolution, elle est liée à l'écoute d'une voix intérieure avant toute prise de parole, « un approfondissement se traduisant par un rayonnement extérieur » (61). C'est elle, dont la fonction première est de déclencher la méditation par le biais de l'émotion, qui inspire la rhétorique du cœur qui est celle de Hugo.

La conception du verbe hugolien, à la fois parole indissociable de l'idée — « transparence du langage à la vérité » (67) et « fantasme de la parole-acte » (69) qui inclut la violence —, clôt le chapitre. La conciliation des catégories de l'idée et de la force est permise au sein de la beauté, valeur suprême du discours dans la mesure où le beau possède une force persuasive certaine. Mais l'auteur ne différencie pas toujours nettement le beau du sublime, le sublime rhétorique du sublime esthétique (pour reprendre une distinction de G. Molinié). Il rappelle que le « beau hugolien inclut la surprise, l'irrégularité, et une certaine quantité de violence, ce qui le rapproche des définitions habituelles du sublime » (71), mais son objet d'étude l'amène, semble-t-il, à privilégier une conception du sublime comme « association de la grandeur et de la beauté » (73), comme énergie, force et véhémence, dans la tradition rhétorique de la notion. Les discours politiques hugoliens témoignent en effet avant tout de la clarté, de la noblesse et de la beauté liées aux exigences de hautes valeurs morales et intellectuelles, qui n'incluent guère « d'horreurs délicieuses » ou autres oxymores liés au sublime esthétique. Quant au grotesque, Bernard Le Drezen remarque qu'il est absent du discours pour mieux se trouver

dans l'auditoire, et singulièrement du côté du parti de l'Ordre, l'orateur assumant la part de sublime.

Le troisième chapitre est, avec le dernier, un des plus remarquables et s'articule sur la célèbre opposition entre la raison et le cœur, l'*ethos* et le *pathos*, au sein même d'une « anthropologie hugolienne » qui débouche sur une étude de l'orateur démocratique.

L'éloquence de Hugo revendique un monopole du cœur qui fait de la persuasion par le sentiment une constante dans ses discours, voire dans l'ensemble de son œuvre (79). Bernard Le Drezen parle plus particulièrement d'« anthropologie hugolienne » dans la correspondance qui s'établit entre le cœur et l'esprit, entre l'âme et le sentiment, notamment lorsque l'écrivain affirme : « La hauteur des sentiments est en raison directe de la profondeur de l'intelligence » (Massin, t. VII, p. 64, cité p. 79). Puisque l'émotion a une valeur heuristique qui permet l'accès à la vérité, une des conséquences majeures sur le plan du discours est l'importance du recours aux figures, qui se substituent souvent au raisonnement et ont tendance « à faire argument à elle[s] seule[s] » (81), comme la métaphore filée.

Au monopole du cœur il faut ajouter la réflexion sur le bon usage des passions en politique, à la suite de Mme de Staël. Un contrôle strict des passions serait ainsi l'apanage du discours hugolien : il s'agit en effet avant tout, sous la monarchie de Juillet et la Deuxième République, de rétablir l'ordre et l'harmonie dans la cité et de condamner un certain type de passions, « celles qui isolent les individus, promeuvent l'intérêt individuel et la jouissance matérielle comme valeur suprême » (84). La condamnation des Lumières et du voltairianisme, au début de sa carrière, s'inscrit dans une hantise de déliaison de la communauté par la raison et par l'espace public qu'elle présuppose, qui persistera tout au long de sa vie. La crise de la représentativité qui s'ouvre pendant la monarchie de Juillet nécessite le rappel d'une « esthétique du pouvoir bon et juste » (87), représentée par les temps bénis de la Constituante.

La dénonciation du matérialisme est une constante qui ne s'accompagne pourtant jamais, chez Hugo, d'une dévaluation de la

parole. On parvient ainsi au paradoxe formulé de la manière suivante : « la pratique hugolienne de la parole présuppose un espace public, même si Hugo utilise cet espace pour y promouvoir des valeurs qui sont en contradiction avec les modalités de leur lieu d'exercice. En effet, l'espace public est lié à l'usage libre de la raison. Mais cet usage de la raison est nécessairement désacralisant et destructeur des liens sociaux... Situation paradoxale qui contient les germes de son échec. D'où l'intérêt pour Hugo de convaincre que l'intelligence et le cœur ne sont qu'une seule et même chose, et que les progrès de la raison n'impliquent pas le triomphe de l'individualisme » (88).

Dans le passage de Hugo de l'orléanisme à un certain socialisme, le changement se situe dans le rapport aux passions : jusqu'à « un peu avant 1850 » (88), il s'agit avant tout de participer à leur apaisement, bien que l'éloquence hugolienne les accepte au sein du discours. Mais ce que découvre Hugo lors de sa « conversion », c'est que « l'on peut faire un bon usage des passions, et que cette conciliation des passions, leur utilisation heureuse, coïncide avec l'idéal républicain » (89), qui grandit l'homme. Le mot d'ordre de la littérature et de l'éloquence devient le suivant : « par l'intermédiaire d'un usage raisonnable des passions positives (l'amour, la générosité, la bonté), créer du lien social » (89), en réaction aux ennemis de la République, qui sont animés par la haine et l'esprit de revanche. On peut néanmoins ajouter que cette conception n'est que transitoire : elle s'infléchira encore pendant l'exil, la situation politique étant tout autre. Colère et indignation sont alors valorisées au détriment de l'apaisement, associé à la passivité, voire à la lâcheté. Et le but suprême de l'écrivain n'apparaîtra pas uniquement sous l'idéal classique de « dévouer sa pensée au développement continu de la sociabilité humaine » (Massin, t. VI, p. 161, cité p. 89), mais fera appel au modèle révolutionnaire.

La question qui se pose dans un second temps est de savoir « dans quelle mesure la conception hugolienne de la représentation et la conviction républicaine, assez tardive, sont concurrentes ou compatibles » (90). Les solutions violentes répugnent à Hugo à la fin de la monarchie de Juillet : jusqu'à l'exil, il n'adopte jamais les positions les plus radicales de la gauche. Mais de manière générale, son

positionnement idéologique depuis les années 1830 n'est pas en contradiction fondamentale avec celui de l'exil : en matière économique par exemple, il défendra toujours farouchement la nécessaire liberté de la production et des échanges, élément fondamental du credo libéral. Son ralliement aux idées de gauche n'est que partiel. Une pareille continuité se lit également dans l'idée de gouvernement direct, en germe dès les années 1830, passée sous silence au cours de la Deuxième République, qui privilégie le système représentatif, incarnation de la volonté populaire au détriment de la démocratie directe, et qui ressurgit dans *Napoléon le Petit*, une fois que l'Assemblée législative semble aller à l'encontre des intérêts du peuple.

La conviction républicaine de la représentation contractuelle n'intervient qu'une fois évacuée la tentation bonapartiste de la représentation du pouvoir dans un seul homme — ce qui était une manière de résoudre, par l'individualisation du pouvoir, les problèmes posés par le gouvernement représentatif, rarement représentatif et n'aboutissant jamais à l'unanimité. « Le schéma du peuple devenu souverain, Victor Hugo étant son prophète, n'est pas non plus tout à fait indemne de cette tentation » (96). Quoi qu'il en soit, la représentation populaire est par la suite pensée, en réaction, comme identique à la souveraineté populaire en exercice. La République, « commencement du fait moral » (Massin, t. VII, p. 282, cité p. 98), met au jour les liens sociaux et se révèle incompatible avec l'idée de l'homme providentiel : l'idéal démocratique ne peut reposer sur l'adoration d'un seul homme, dans la mesure où la contradiction « fait partie intégrante du travail de l'idée et de la découverte du vrai » (98). L'intégration de cette contradiction dans le discours et l'œuvre en général devient ainsi une des caractéristiques de l'esthétique hugolienne. En termes rhétoriques, on parlera de rétorsion.

On aboutit ainsi à la fonction du poète et de l'orateur comme affirmation du lien entre les hommes et à la définition de la littérature comme lieu de partage. La conscience et la responsabilité de l'orateur ont à voir avec le divin et son cœur fait corps avec celui du peuple qu'il représente : il s'agit là encore d'une constante de l'éloquence hugolienne qui ne date pas de sa conversion démocratique, l'appel au

peuple par-dessus l'Assemblée nationale étant par ailleurs un lieu commun de l'éloquence, particulièrement républicaine. Cette position de parole amène Hugo, par le biais de ses discours, à redéfinir la littérature comme lieu commun, « au sens où elle est le réceptacle et la caisse de résonance de préoccupations communes et universelles » (102). Ce qui est une manière élégante de rappeler le contenu réel des discours, où se manifestent « la volonté nette de jouer sur les lieux communs parce qu'ils sont essentiels, quoique le plus souvent méprisés » dans une optique de « pédagogie républicaine » (102). Cette volonté d'établir des valeurs communes afin d'assurer la cohésion de la nation permet à Hugo de retrouver les fonctions traditionnelles de l'éloquence politique.

Enfin, le quatrième chapitre, qui s'appuie sur les annexes, étudie la manière dont Hugo s'intègre aux luttes oratoires de ses contemporains, lors du débat portant sur le vote de crédits supplémentaires pour l'intervention française à Rome, du 18 au 20 octobre 1849. La date est fondamentale, on l'a dit, puisque Montalembert fixe à ce moment le basculement définitif de Hugo dans l'opposition. Quant à l'analyse minutieuse de ce débat parlementaire qui s'appuie sur des exemples précis (Hugo, Thiers, Tocqueville, Mathieu de la Drôme et Montalembert), elle est à la fois passionnante et éclairante. L'éloquence de Tocqueville, qui est « tout entière fondée sur le refus des passions » (126), est un excellent contrepoint à la rhétorique hugolienne. De même celle de Montalembert : sa position majoritaire à l'Assemblée lui permet d'user d'un humour et d'une ironie dont le caractère allusif procède des codes de la conversation mondaine, à la différence de l'éloquence démocratique fondée sur le rappel de valeurs et de souvenirs communs, en premier lieu celui de la Révolution française. Le discours du méconnu républicain Mathieu de la Drôme permet ainsi de comprendre combien les propres discours de Hugo manifestent « une solidarité totale avec le siècle qui leur a donné vie et les explique » (R. Badinter, préface, p. 8). La glorification de la tribune, instance suprême, et l'unité nécessaire des citoyens en République apparaissent ainsi comme des passages obligés pour tout orateur républicain.

Plus profondément, le débat met en valeur les différentes idéologies du siècle qui suturent les discours, que ce soit la définition des positions respectives de l'Église et de l'État, la mise en doute de l'idéologie progressiste, « vraie foi de notre âge », pour Pierre Larousse (cité p. 143) ou l'interprétation de la notion de Liberté, associée pour les Républicains à la souveraineté du Peuple et à la Révolution, alors que Montalembert les dissocie : pour lui, les Républicains ont préféré « la révolution à la liberté » (146).

Hugo a été particulièrement raillé pour sa « politique des idées », mais Bernard Le Drezen montre, par sa riche étude, combien les idées importent dans un débat parlementaire, seules aptes à proposer « une vision de l'action collective et de l'avenir » (151). Cela est possible dans la mesure où Hugo a par ailleurs un regard extrêmement critique sur l'éloquence, dont il souhaite même à terme, de manière surprenante et originale, la disparition, lors de la résorption du conflit entre le droit et la loi dont elle est pour lui l'émanation : « ce sera le règne paisible de l'incontestable; on ne fera plus les lois, on les constatera; les lois seront des axiomes; on ne met pas aux voix deux et deux font quatre [...] » (cité p. 153). Peut-être faudrait-il néanmoins rappeler que cette utopie, qui reprend le discours de Cimourdain dans *Quatrevingt-treize* — comme le rappelle Bernard Le Drezen — doit être impérativement nuancée par le refus que Gauvain lui oppose. Car cette profession de foi scientifique s'apparente à un fanatisme de la raison, synonyme de Terreur et non de Liberté, et signe la mort de toute parole, sinon de toute esthétique. Du moins si l'on entend par *esthétique* l'un des éléments essentiels de l'écriture hugolienne, l'accueil et la « mise en scène » — plus particulièrement à partir de l'exil — de toutes les voix divergentes qui la construisent, que ce soit pour montrer leur hétérogénéité dialogique ou bien au contraire leur fraternité contradictoire.

Référence : Bernard Le Drezen, *Victor Hugo ou l'éloquence souveraine. Pratiques et théorie de la parole publique chez Victor Hugo*, préface de Robert Badinter, L'Harmattan, coll. « Langue & Parole », 2005, 271 p.

LUC VAILLANCOURT

Les récits « diogenicques » de la Renaissance : du carnavalesque au proverbial

À défaut de constituer une véritable école philosophique, faute d'un corps doctrinaire complet et cohérent, la tradition cynique exerce sur la Renaissance une influence d'autant plus surprenante qu'elle tient, pour l'essentiel, à une poignée d'anecdotes et de citations de seconde main. L'anticonformisme et l'absence d'inhibitions de ceux qu'on appelait les « Chiens » font l'objet d'une fascination inquiète qui, d'Érasme à Montaigne, en passant par Rabelais, révèle des doutes, des tensions et des horizons culturels distincts. Car tous ne partagent pas le goût du paradoxe et l'humour provocateur des Cyniques et chacun tire ses propres conclusions, souvent en porte-à-faux avec la tradition doxographique, de telle anecdote ou parole mémorable associée, le plus souvent, à la personne de Diogène de Sinope.

L'étude de Hugh Roberts s'intéresse aux représentations du cynisme ancien dans les textes d'une douzaine d'auteurs français de la Renaissance. L'auteur prend le parti de se limiter aux références cyniques explicites, envisagées non pas pour leur valeur dogmatique, mais dans la perspective d'une mise à profit rhétorique d'éléments subversifs. Ces représentations peuvent avoir différents cadres, génériques, thématiques ou idéologiques, que Roberts s'emploie à circonscrire dans les deux parties de sa recherche.

La première section est consacrée aux voies par lesquelles chemine le Cynisme depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance. On ne s'étonne guère de trouver Diogène Laërce, Plutarque et Lucien parmi les sources premières, mais la médiation embarrassée des Pères de l'Église est moins connue. Elle est pourtant à l'origine de tensions certaines face aux attitudes scandaleuses d'un Diogène se masturbant en public ou se donnant la mort, qui trouvent écho notamment chez Lorenzo Valla et Érasme. Roberts s'attarde d'ailleurs longuement sur l'œuvre de

ce dernier, parce que ses *Adages* et autres ouvrages à caractère pédagogique inaugurent une vague de réappropriation de la tradition cynique qui traverse tout le seizième siècle.

Dans la deuxième partie de sa recherche, Roberts passe en revue les différentes modulations des anecdotes et paradoxes cyniques chez les auteurs français, à commencer par Rabelais, qui qualifie lui-même ses écrits de « diogenicques » dans le prologue du *Tiers Livre*. À rebours des récupérations stoïciennes ou chrétiennes de Diogène, Rabelais est celui qui se rapproche le plus de la véritable posture du Cynique, combinant performance et humour dans un esprit carnavalesque en marge du modèle social dominant. Montaigne, pour sa part, a le mérite d'avoir su représenter, sans fausse pudeur et sans chercher à les détourner, les idées, souvent choquantes pour l'époque, de la liberté d'expression et d'une morale conforme à la nature, jusqu'à prendre exemple, même, du comportement des animaux. Roberts s'intéresse ensuite au *Philosophe de cour* (1547) de Philibert de Vienne, aux *Paradoxes* (1553) de Charles Estienne et aux diverses occurrences de Diogène dans les écrits contemporains, et notamment chez Brantôme, Bruscombille, Guillaume Bouchet, Cholières, où les Cyniques sont tantôt décriés pour leurs mœurs débridées, tantôt idéalisés dans des formules proverbiales, et, plus rarement, exploités dans le but de déstabiliser par l'humour et la provocation.

La thèse de Hugh Roberts est simple et méthodique. Elle offre une mise en perspective nuancée de la réception des Cyniques à la Renaissance, corrigeant au passage les débordements de certains critiques qui ont voulu faire de Diogène la figure emblématique d'un siècle pourtant protéiforme. Le nombre étonnamment réduit d'anecdotes et de citations relatives aux Cyniques, ajouté au fait que celle-ci sont reprises d'un auteur à l'autre, donne parfois une impression de redondance, mais si le référent est souvent le même, l'interprétation demeure révélatrice des différentes postures morales assumées par chacun.

Référence : Hugh Roberts, *Dogs Tales. Representation of Ancient Cynicism in French Renaissance Texts*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, 308 p.

Charles-Étienne TREMBLAY

Münch et le phénomène littéraire : du pluriel au singulier

Cette étude constitue le pendant de la réflexion entamée dans *Le pluriel du beau*¹, ouvrage qui dresse, comme son sous-titre l'indique, une « genèse du relativisme esthétique en littérature ».

Au lieu d'analyser le relativisme, c'est-à-dire le passage du singulier au pluriel, *L'effet de vie* remet en question le relativisme esthétique pour mettre au premier plan, avec la figure de l'écrivain, la question de la valeur esthétique. Car opter pour le relativisme esthétique relève d'une attitude non artistique, d'un rejet du point de vue de l'écrivain, du créateur. Or, Münch est très clair : considérant l'art comme une « transcendance » (p. 40), il s'appuie sur « ce qu'ont dit les écrivains, pourvu qu'ils soient d'accord entre eux : c'est la méthode des invariants » (p. 30).

S'il ne cherche pas à être objectif, s'il ne cherche pas une vérité, Münch cherche néanmoins une forme d'objectivité en cherchant un invariant, « un singulier informant la diversité des cultures » (p. 371), et le but de l'art, qui ne peut être qu'« indirect » (p. 326). De toute façon, comme l'affirme l'auteur lui-même (p. 218) : « Toute critique qui se dit objective repose en fait sur un jugement subjectif qu'elle commence par cacher ».

Autre précision : *L'effet de vie* est l'œuvre d'un professeur en littérature comparée qui pose un regard sur l'univers et pour qui on peut sortir du texte. Pour lui, l'univers n'est pas un texte (p. 217); il n'y a pas d'essence, mais bien du phénomène littéraire, des civilisations, notre psychisme d'*homo sapiens* et un invariant qui est lié à notre psychisme, l'« effet de vie ».

¹ *Le pluriel du beau. Genèse du relativisme esthétique en littérature. Du singulier au pluriel*, Metz, Université de Metz, Faculté des Lettres, 1991, 354 p.

Ayant fait des études de doctorat portant sur la *Symbolique et la mythologie des peuples anciens*, l'œuvre-clé de l'un des scientifiques les plus distingués de l'Allemagne, l'archéologue et philologue allemand Friedrich Creuzer²; ayant mené des travaux entre autres sur le romantisme et la religion³ et, surtout depuis les quinze dernières années, sur l'esthétique (*Le pluriel du beau*, 1991); attaché au Centre Michel Baude Littérature et Spiritualité (CMBLS), tout cela sans oublier les plus de quarante articles et communications accumulées, Marc-Mathieu Münch réfléchit, depuis le colloque de 2001 intitulé « Comment repenser la littérature dans le cadre de la mondialisation? », sur l'attitude adoptée par les comparatistes, qui, ou bien relativistes, ou bien sceptiques, peinent à définir la littérature dans sa spécificité.

Afin de résoudre ce problème, Münch propose de penser « l'art littéraire » comme phénomène en réexaminant la manière dont les écrivains eux-mêmes ont pensé le phénomène littéraire. À partir du point de vue de l'écrivain (du créateur), il veut ainsi ouvrir le champ des études littéraires aux traditions non-occidentales⁴; une étude du théâtre dans « l'espace planétaire humain »⁵, en comparaison avec la poésie, est aussi nécessaire pour mieux penser le phénomène littéraire, selon Münch, mais elle est laissée en plan dès l'introduction dans *L'effet de vie* (p. 32).

² *La symbolique de Friedrich Creuzer*, Paris, Orphys, Association des PUS, 1976, 155 p.

³ *Romantisme et religion. Théologie des théologiens et théologie des écrivains*, Michel Baude et Marc-Mathieu Münch (dir.), Centre de recherche Littérature et spiritualité de l'Université de Metz, colloque interdisciplinaire, Metz, 20-22 octobre 1978, Société des études romantiques (Paris, PUF, 1980, 455 p).

⁴ Münch a d'ailleurs dirigé la thèse de Seung-Hi Kung, *La quête de l'absolu à travers Ève de Charles Péguy et Nim-ui Chim-mük, votre silence, de Han Yong-un*, qui fut publiée en 2001 aux Presses Universitaires du Septentrion (362 p.).

⁵ « La présence de l'acteur, fondement de tout théâtre dans l'espace planétaire humain », communication présentée dans le cadre du XXX^e Congrès du SFLGC, 20-22 septembre 2001.

Pour le comparatiste, qui collabore au CMBLS depuis sa création, le phénomène littéraire est inséparable du fait spirituel, que peu d'écrivains ignorent, qu'il ait ou non un caractère religieux explicite. Inclure le fait spirituel dans l'étude du phénomène littéraire signifie se pencher sur la compréhension de l'esprit humain, de la psyché, et ultérieurement sur sa transformation pour vivre un bonheur réel, bonheur que ne peut offrir un relativisme esthétique qui se complaît dans sa déchéance.

Münch étudie d'ailleurs, dans *L'effet de vie*, la manière dont la littérature, qui est pour lui un « fonctionnement », crée « dans l'esprit du lecteur un effet de vie » (p. 270). L'effet de vie constitue l'un des quatre invariants qui sont décrits au cours des sept chapitres de l'ouvrage. Ce premier invariant (chapitre 1) contient les trois autres, qui sont : le mot comme matériau concret qui contient déjà tout (« tout est d'avance dans le mot », dit l'auteur, p. 157) (chapitre 3); la cohérence de l'œuvre (chapitre 6), et le fait que tout art littéraire organise un jeu avec les mots pour créer des formes (p. 37-38) (chapitre 7). Les chapitres 2 (« Questions théoriques »), 4 (« La plurivalence »), 5 (« L'ouverture ») et 8 (« Les fonctions de l'art littéraire ») viennent compléter les développements précédents sur la thèse de l'effet de vie.

Chaque chapitre du livre est comme un fichier de base de données pour une éventuelle définition de la littérature : il ne faut pas s'attendre à des définitions, mais à un tableau des théories qui en ont proposé au moins une. Le phénomène littéraire est vu par Münch comme un « indicible » (p. 77) que seule la poésie chinoise peut bien approcher, car cette poésie est la « plus proche des fondements du phénomène littéraire que l'occidentale » (p. 84).

Or, reconnaissant son appartenance à l'Occident — s'il cite en exergue (p. 11) une parole de Gao Xingjian, il place au-dessus d'elle une citation de Proust —, Münch commence son ouvrage avec un chapitre intitulé « Les auteurs occidentaux » et, de cette manière, se plie à la logique du discours occidental, un discours relativiste, qui réduit et sépare (p. 19). Là se situe un paradoxe majeur, fécond, mais qui révèle la faiblesse principale de *L'effet de vie* du point de vue qui n'est pas celui

de l'essayiste. Car l'écriture essayistique est, comme le disait Fernand Dumont, une écriture du paradoxe dans laquelle s'inscrit un sujet en porte-à-faux face à sa société. Or, la société de Münch, c'est l'univers. De par ses envolées polémiques (dans le chapitre 2, notamment), mais de façon ponctuelle, Münch s'affirme essayiste. Est-ce à dire que le comparatiste, en prenant l'univers comme patrie, se positionne nécessairement comme un essayiste? La lecture de *L'effet de vie*, à défaut d'y répondre, pose la question.

La comparaison entre auteurs occidentaux et auteurs orientaux, si elle demeure traitée par endroits par Münch, n'est pas assez serrée. Au lieu d'engager un dialogue entre l'Occident, ou la littérature « universelle », et ce qu'il appelle la littérature « planétaire », l'auteur semble davantage chercher la confrontation; il termine d'ailleurs son ouvrage en écrivant (p. 371) : « L'unité de l'homme ne peut être trouvée, domaine par domaine, que par une confrontation patiente et érudite, mais passionnée des chercheurs. »

Cette confrontation donne des résultats intéressants, très souvent parce qu'ils sont passionnés justement, mais discutables en raison du point de vue de l'auteur, qui se veut double et qui engendre ainsi moult paradoxes. Ce point de vue est à la fois celui du chercheur, à ne pas confondre avec celui du critique, qui ne s'en tient qu'au « sens », et celui du créateur, de l'écrivain qui se penche sur la « vie » — *L'effet de vie* est d'ailleurs dédié « [a]ux écrivains et à tous ceux de mes étudiants qui m'ont encouragé par la qualité de leur présence et de leur écoute dans cette espèce de chaos labyrinthique qu'est une pensée en gestation » (p. 9).

C'est tout de même le point de vue du chercheur qui l'emporte, comme en témoigne la conclusion du livre (p. 371). Par exemple, Münch confronte les recherches en littérature et en linguistique (puisque tout part du mot, et que le mot contient déjà tout) en affirmant que « lorsque le texte entre dans la psyché il n'est plus linguistique », mais appartient plutôt à la « vie de l'esprit » (p. 59); il affirmera aussi, c'est l'une des thèses les plus intéressantes et les plus convaincantes du comparatiste, que la critique s'oppose à la création

parce qu'elle juge au moyen de critères extérieurs et ne jure que par le « primat du sens », éliminant ainsi la question de la valeur. Alors que la valeur (littéraire ou esthétique) ne peut être acquise que par la « force », celle « de l'effet de vie » (p. 92, p. 119) que crée le lecteur quand il « attend que le livre se mette dans sa psyché » (p. 109).

Penser l'art littéraire à partir d'un invisible, la psyché, est certes original, et « rester à l'intérieur du singulier de l'art » (p. 250) évite le relativisme esthétique et le « malaise de l'asymptote » des critiques qui réduisent tout à un sens (p. 207); il est certes original d'analyser la littérature « planétaire » comme un phénomène cognitif dynamique, et non plus comme un objet réifié qui s'auto-engendre, et de se préoccuper davantage de ce qui se passe « dans » l'esprit que « devant » l'esprit du lecteur (p. 245). Or, en ne voulant pas être objectif comme l'Occident assoiffé de vérité, en voulant aller à rebours du chercheur occidental, l'essayiste (proustien, car un peu comme Proust, Münch parcourt les méandres de sa mémoire, qui est en fait celle de toutes les civilisations) mine le professeur : ainsi, on se rend compte, à la fin du livre, que, bien qu'il ait tourné autour du sujet, il n'a ni montré clairement comment l'invariant « effet de vie », ce singulier de l'art, réussit à « informer la diversité des cultures » (p. 317), ni amené le lecteur-chercheur au « centre » de la littérature, l'esthétique (p. 24), qu'il définit pourtant comme « une seconde science humaine qui a besoin de toutes les sciences humaines pourvu qu'elles ne réduisent pas sa spécificité » (p. 107).

La posture de l'essayiste qui se sent mal dans un Occident postmoderne qui relativise tout et qui tente de parler à travers lui quand même est peut-être nécessaire au propos du professeur, objectera-t-on avec raison. En effet, le professeur Münch tente à la fois de décrire la structure dynamique d'une « vie », d'une spécificité, celle de la littérature, et de remettre en question « l'outil des sciences humaines » parce qu'il est « mal adapté à l'esthétique » (p. 40). Il émane malgré tout de *L'effet de vie* une certaine confusion, due à l'esprit syncrétique de l'auteur, qui nous pousse à lui demander : la thèse de l'effet de vie repose-t-elle sur un socle autre que l'univers et les vérités anthropologiques? Le lévi-straussien demandera, quant à lui : cette

thèse engendre-t-elle des mythèmes? Quoi qu'il en soit, la thèse du Cercle de littérature comparée (CERLICO) de l'Université de Yaoundé I, selon laquelle « le mythe peut être considéré comme socle primitif de l'effet de vie littéraire »⁶, ouvre la réflexion de Münch entamée dans *Le pluriel du beau* et *L'effet de vie*.

Référence : Marc-Mathieu Münch, *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004, 400 p.

⁶ François Guiyoba *et al.*, extrait de « Mythe et “effet de vie” »; information trouvée sur <http://www.fabula.org/actualites/article12778.php>, page 2. Dernière consultation : 22 septembre 2006.

Marcel OLSGAMP

La littérature québécoise de 1985 à 1918 : histoire et synthèse

Depuis quelques années, le corpus littéraire québécois fait l'objet d'un déploiement critique assez impressionnant. Qu'on en juge : avec le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (DOLQ)*, dont on attend le huitième volume, l'*Histoire du livre et de l'imprimé au Canada* (trois volumes) et l'*Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle* (trois volumes prévus), les historiens de la littérature québécoise, tout comme les étudiants, ont accès à un remarquable ensemble d'ouvrages de référence, au point que l'on se dit que les coins d'ombre deviendront, en ce domaine, de plus en plus rares : il y a sans doute des limites à ce qu'on peut découvrir de nouveau dans cette littérature somme toute assez jeune. Et pourtant...

Voici que paraît un nouveau volume de *La Vie littéraire au Québec*, cette vaste collection qui prit son envol vers la fin des années 1980. Cet ensemble d'ouvrages, conçu et réalisé à partir de l'Université Laval, a la chance de bénéficier du riche matériau documentaire accumulé au fil des ans par l'équipe du DOLQ. Tout comme le *Dictionnaire des œuvres*, aussi, *La Vie littéraire au Québec* a vu le nombre des volumes prévus augmenter au fur et à mesure des publications : à l'origine, en effet, l'équipe interuniversitaire (maintenant dirigée par Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire) n'entendait publier « que » cinq tomes, qui couvriraient la période allant de 1764 à 1914. L'introduction du dernier ouvrage paru en annonce sept, mais le site Internet de *La Vie littéraire au Québec*¹ en prévoit déjà huit, avec clôture en 1965!

Rassurons-nous : la lecture de ce cinquième tome (« 1895-1918 ») est tout à fait passionnante, comme celle des volumes précédents d'ailleurs. On ne reprendra pas ici le vieux débat sur la valeur objective

¹ http://www.crilcq.org/recherche/histoire/vie_litteraire_qc.asp.

du corpus littéraire québécois du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle; à partir du moment où, comme le font les responsables de ce projet, on prend le parti de rédiger une histoire des *instances* littéraires qui « n'est pas principalement organisée autour des œuvres ou des auteurs » (p. IX), la question perd beaucoup de son intérêt. On le sait déjà : cette *Vie littéraire* est fortement influencée par la sociologie des « faits d'appareil », comme le montre l'emploi d'un vocabulaire et de concepts qui ne trompent pas (« circuits mondain, restreint et de grande consommation », « instances de réception », etc.). C'est précisément ce point de vue qui renouvelle heureusement l'étude de la période concernée. Le seul fait de changer l'angle d'observation favorise une lecture *rajeunie* de cette histoire littéraire qu'on avait fini par ânonner presque par cœur.

Comme ceux qui le précèdent, ce cinquième volume de *La vie littéraire au Québec* donne une grande impression de *rigueur*. On y trouve assez peu de révélations sensationnelles; ce n'est d'ailleurs pas l'objectif principal de cet ouvrage, qui vise avant tout, rappelons-le, à fournir un « outil de référence scientifique qui tente de cerner le fait littéraire » (p. IX). Ce n'est donc pas ici le lieu des relectures décoiffantes et des réinterprétations révolutionnaires; on est au contraire dans un processus où l'on cherche à étayer *ce qui était connu* à partir d'une étude approfondie des sources. La bibliographie générale, de même que les très utiles indications biographiques qui terminent chacun des chapitres, disent assez que nous sommes ici en présence d'un ouvrage de *synthèse* qui fait le point sur les connaissances acquises.

Les personnages célèbres qui furent littérairement actifs durant la période 1895-1918 (Émile Nelligan, Camille Roy, Paul Morin, pour n'en nommer que quelques-uns) sont pour une fois représentés au milieu de la cohorte des écrivains moins connus qui furent un jour leurs contemporains. Ces quelques noms, toujours les mêmes, inlassablement répétés par tous les manuels d'histoire littéraire, voici qu'ils acquièrent une *pesanteur*, une densité, un arrière-plan qui les humanise et nous permet de mieux mesurer l'audace qu'il leur a fallu pour se lancer dans l'écriture. Il en résulte un intéressant effet de simultanéité : d'une certaine manière, le lecteur se trouve à adopter le

point de vue du public *de l'époque*, pour qui toutes ces œuvres, tous ces auteurs se valaient sans doute. Entendons-nous bien : la valeur relative des auteurs et des instances de légitimation n'est pas nivelée ni *gommée*; mais le fait, par exemple, de voir en Louis Hémon *l'un* des écrivains français fascinés par le Québec n'enlève rien à la qualité de son œuvre et nous fait mieux mesurer l'attrait exercé par le continent nord-américain sur les jeunes Européens du début du XX^e siècle.

S'il est cependant une découverte à faire, dans cet important cinquième tome de *La Vie littéraire au Québec*, c'est celle de la surprenante cohérence de cette littérature et de son développement institutionnel. À travers une organisation interne qui nous conduit, en sept chapitres, des « déterminations étrangères du champ littéraire » à la « réception » des œuvres en passant par un « Portrait général des acteurs de la vie littéraire », on suit le fascinant processus d'autonomisation de la littérature québécoise, qui, durant la période 1895-1918, achève de se pourvoir de la plupart des instances nécessaires à son fonctionnement quasi autarcique. Dans le premier chapitre, on fait habilement le lien, pour la première fois de façon aussi claire et aussi directe, entre le développement du champ littéraire québécois et la littérature française. Mille liens, ténus ou explicites, nous rappellent que les romans-feuilletons, le nationalisme, les mouvements de « décentralisation » littéraire eurent au Québec une influence secrète, mais décisive, du moins au début du XX^e siècle, alors que « la presse canadienne repique largement ce qui s'écrit en France » (p. 16).

En somme, on l'aura compris, il y a peu à redire. L'iconographie, toujours pertinente et fort diversifiée, semble par moments faire partie intégrante de la démonstration et *parle* presque autant que le texte. Le style d'écriture est généralement fluide, clair, et surtout étonnamment homogène si l'on tient compte du fait que chaque tome de *La Vie littéraire* est rédigé par un grand nombre de collaborateurs. Rarement, au Québec, une telle entreprise aura-t-elle réussi à « faire groupe » à ce point, et à transcender les travaux de chacun des membres, si divers soient-ils. On pourrait certes reprocher aux auteurs leur relative discrétion au sujet des institutions littéraires régionales et de leur articulation avec la Métropole et la Capitale du Québec; sur ce thème,

en effet, la recherche se résume parfois à des considérations générales, interchangeable et applicables indifféremment à l'une ou l'autre des « provinces » québécoises. Mais comment pourrait-il en être autrement? Ce tome V de *La vie littéraire au Québec* a justement ceci de particulier qu'il « couvre » la période au cours de laquelle Montréal devint clairement le principal pôle littéraire du Canada français.

Par ailleurs, comme dans tous les ouvrages de ce genre, la périodicité choisie repose sur des critères plus ou moins arbitraires. Ainsi, on devine que l'année 1895 a été retenue à cause de la fondation de l'École littéraire de Montréal; de la même manière, on suppose que l'année 1918 coïncide en toute logique avec la fin de la Première Guerre mondiale. Il n'en reste pas moins que, comme dans toute publication sériée, ces subdivisions, si judicieuses soient-elles, ont *nécessairement* quelque chose d'artificiel. C'est pourquoi l'envergure et la portée de ce volume de *La Vie littéraire au Québec* ne prennent tout leur sens que si l'on tient compte des autres ouvrages de la collection. Dans ce cinquième tome, en effet, se poursuit et s'achève un « récit » entrepris dans le tome précédent, cependant que les premiers fils du prochain récit, celui du tome sixième, sont déjà en train de se nouer.

Référence : Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La Vie littéraire au Québec*, t. V, 1895-1918, « Sois fidèle à ta Laurentie », Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2005, xvi, 680 p.

Christian VANDENDORPE

Un éditeur et l'amour du livre

Denis Vaugeois était assurément bien placé pour réaliser ce plaidoyer pour le livre, qui est aussi un très bon guide sur « l'édition au Québec, ses petits secrets et ses mystères », comme l'indique le sous-titre. C'est en 1962, en effet, que l'auteur s'est initié à la fabrication du livre avec les éditions du Boréal Express. Tour à tour président du Comité consultatif du livre et directeur de l'Association des éditeurs canadiens, il deviendra ministre des Affaires culturelles du Québec en 1978, position qui lui permettra de jouer un rôle majeur dans la restructuration du marché du livre en mettant en place une politique québécoise. Par la suite, il dirigera plusieurs maisons d'édition, orientées vers le marché scolaire ou universitaire, avant de fonder le Septentrion, où est publié cet ouvrage.

Tout naturellement, c'est au cadre réglementaire qu'est consacré le chapitre d'ouverture, qui est fort substantiel. L'objet livre, en effet, même s'il peut être considéré comme un bien de consommation, est un produit singulier, qui exige de la part des instances politiques qu'elles arbitrent de façon judicieuse entre les divers acteurs de la chaîne du livre. Aboutissement d'un processus complexe de création et de production, un livre ne peut voir le jour que si l'auteur se trouve un éditeur compétent; et il ne peut rejoindre son public que s'il est soutenu par une distribution adéquate, dont la librairie est le pilier. Or, cette dernière est soumise à une concurrence féroce de la part des tabagies, pharmacies, épiceries et grandes surfaces. Dans les années soixante-dix, les commissions scolaires et les bibliothèques, grâce à leur pouvoir d'achat, pouvaient encore fragiliser davantage le réseau des librairies en le contournant ou en exigeant des remises considérables. En outre, étant situé sur les marches de la francophonie, le Québec était une proie facile pour les grandes multinationales, tel le groupe Hachette solidement implanté ici. Il fallait donc créer un cadre rigoureux, qui permette la croissance du

marché du livre dans une relative harmonie entre les divers acteurs. C'est le défi qu'a relevé la Loi 51 sur le livre en 1979. Le projet de loi avait à l'époque beaucoup inquiété les partenaires privilégiés du Québec en Europe et suscité une vive opposition, sur laquelle Denis Vaugois livre de savoureuses anecdotes.

Même lorsqu'il évoque des moments difficiles, l'auteur ne tombe pas dans le plaidoyer *pro domo*, et réussit toujours à conserver une grande sérénité. Ainsi, tout en reconnaissant qu'une des grandes lacunes de la Loi 51 est de n'avoir pas instauré le prix unique, il suggère des solutions de remplacement, susceptibles d'atténuer les effets délétères des pratiques commerciales des grandes surfaces.

Parmi les divers aspects de la production du livre, le choix d'un éditeur est certes crucial. Outre quelques exemples tirés de sa longue expérience, Denis Vaugois aborde des questions très concrètes, telles l'édition à compte d'auteur et l'auto-édition — une pratique que l'impression à la demande commence à rendre plus facile et sur laquelle il fournit des exemples de soumission. Il évalue divers types d'approche auprès d'un éditeur, en déconseillant le coup de téléphone ou le rendez-vous préalable. Il explique aussi avec franchise et simplicité comment se fait l'évaluation d'un manuscrit dans sa propre maison.

Mais un éditeur n'est pas seulement en attente de manuscrits : c'est aussi quelqu'un qui en suscite, en identifiant des demandes latentes dans le public et en étant attentif aux grands événements dans la vie culturelle d'une nation, susceptibles d'être marqués par des publications exceptionnelles. En même temps, notre éditeur reconnaît en toute modestie qu'un bestseller ne se fabrique pas et que le succès d'un livre est imprévisible. Pour s'en convaincre, il suffira d'examiner un encadré présentant la liste des tirages d'un ouvrage de sa maison, *L'histoire populaire du Québec*, qui en un an a connu pas moins de six rééditions, avec des tirages variant de 2 000 à 4 000 exemplaires. Quand on sait les économies d'échelle que permettent les gros tirages, il est bien évident qu'un éditeur doté d'une bonne boule de cristal aurait directement tiré à 20 000 exemplaires. Assurément, le livre n'est

pas un produit comme un autre, soumis qu'il est à l'effet de réverbération de la sphère médiatique et du bouche à oreille.

L'auteur en puissance trouvera aussi dans cet ouvrage des indications sur les règles à suivre dans la mise au point d'un manuscrit. Cette section est complétée en annexe par Josée Lalancette, qui expose succinctement les nombreux points à surveiller et précise les règles à suivre en matière d'espaces fines, de coupures de mots, d'indexation, etc. Ici encore, l'auteur a recours à des anecdotes personnelles pour illustrer les divers problèmes que peut poser l'insertion de photos et illustrations. Quelques pages judicieuses sont aussi consacrées à la transformation d'une thèse en livre. La typographie n'est abordée que de façon fort succincte, l'auteur ne destinant pas son livre à des professionnels du livre, mais au grand public.

Magnifiquement composé et mis en pages dans une maquette foisonnant d'illustrations et d'encadrés, cet ouvrage avait initialement été conçu pour un cours sur l'édition à l'Université Laval. Cette dimension pédagogique se reflète dans un ton personnel, déjà annoncé dans le titre de cet ouvrage. Car c'est bien d'*amour* du livre qu'il s'agit ici, un amour inconditionnel et bien compréhensible pour ces objets quasi magiques que sont les livres — qui nous ont éveillés à l'univers de la lecture et parsèment d'autant de cailloux blancs les grands moments de notre vie imaginaire et de nos découvertes intellectuelles. Or, ce monde est en train de basculer sous la pression du numérique, qui donne au texte des propriétés avec lesquelles l'imprimé est incapable de rivaliser. Certes, pour le moment, à ne considérer que l'activité des presses et le gonflement des catalogues, l'édition du livre semble bien se porter, avec quelque 30 000 titres en langue française publiés chaque année, dont 4 000 pour le seul Québec. De fait, les éditeurs reçoivent aujourd'hui deux fois plus de manuscrits qu'il y a vingt ans. Mais ces chiffres sont trompeurs, car si le nombre de titres augmente, les tirages moyens sont à la baisse.

Denis Vaugeois nie toutefois que le livre soit menacé par le numérique : « Les supports numériques et les *e-books* ou Internet semblaient sonner le glas de l'imprimé. Rien à faire. Tellement que, je

le répète, c'est le livre qui menace le livre » (p. 186). Voilà un parti pris d'optimisme qui ressemble fort à un aveuglement dicté par l'amour. En effet, au moment même où le livre a de plus en plus de mal à rejoindre ses lecteurs, les réalisations du monde virtuel — sites web, blogs, forums, journaux en ligne, archives de toute sorte — se développent à une cadence phénoménale et retiennent l'attention d'un public toujours plus nombreux, pour qui la navigation sur Internet ouvre des horizons comparables à la découverte éblouie du codex lors des invasions barbares, voici quelque quinze siècles.

Référence : Denis Vaugeois, *L'amour du livre. L'édition au Québec, ses petits secrets, ses mystères*, Québec, Septentrion, 2005, 219 p.