



Vol. 4, no 1, Hiver 2009

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>

Écho du passé, reflet du présent : l'Histoire dans deux récits d'Alexandre Dumas

Gaétan-Philippe Beaulière

Université d'Ottawa

En raison de sa nature intrinsèquement antithétique — que fonde l'alliage de deux discours en apparence irréconciliables, l'Histoire et le récit —, le roman historique problématise de manière aiguë le rapport du texte au réel; dès lors qu'il fait de l'Histoire l'objet d'une représentation, le texte ne peut plus être considéré comme un médiateur neutre ou « fidèle ». Claudie Bernard remarque avec justesse dans *Le Passé recomposé* que « [s]upposer le face-à-face d'un référent stable et d'un récit ("représentant") qui le dénoterait sans autre déformation qu'"artistique" est un mécanisme de défense destiné à

scotomiser la toute-puissance instable de l'idéologie, qui imprègne la représentation comme acte et le représenté comme sens » (p. 76-77). À l'inverse, n'y voir qu'un pur effet d'idéologie, que la promotion larvée ou inconsciente, mais toujours résolue, d'un projet politique, c'est surévaluer la scientificité d'un discours qui, selon Michel de Certeau, tenant à la fois de la « pratique interprétative » du passé et de la « *praxis* sociale », n'est aucunement imperméable à un investissement idéologique (p. 29).

Ces questions ne sauraient manquer d'intéresser le lecteur d'Alexandre Dumas; chez l'auteur des *Mousquetaires*, le passage de l'Histoire à la fiction allait de pair avec un important travail d'interprétation. Ce phénomène est certainement lié à ses velléités pédagogiques qui, couplées au succès fulgurant qu'ont connu ses récits — qui accordaient une importance variable à l'Histoire — l'ont placé au premier rang des romanciers vulgarisateurs du XIX^e siècle français, rôle qu'il reconnaissait et revendiquait par ailleurs (voir Mombert). Le travail d'interprétation, inhérent à cette entreprise de vulgarisation, est particulièrement clair dans les récits qui forment *La Femme au collier de velours* et *Les Mille et Un Fantômes*, où Dumas semble se livrer à une dure et amère critique de la Révolution de 1789 en mettant l'accent sur les excès qu'organisait et promouvait la Terreur. Mais si un lecteur attentif ne peut passer outre la critique inhérente à la représentation de la Terreur dans ces récits, il semble excessif de voir là confirmée la thèse, défendue par Anne-Marie Callet-Bianco, voulant que l'auteur soit un « nostalgique de la monarchie » (p. 35).

Il n'en demeure pas moins que la représentation de l'Histoire dans ces deux récits est spéculaire : le travail d'interprétation des faits historiques est, sinon conditionné, à tout le moins orienté par les paradigmes de la période qui les produit. Autrement dit, en filigrane derrière la peinture dumasienne du Paris de 1789, il y a la France d'après la Révolution de 1848. « La différence des perspectives historiques », écrit Georges Lukacs dans *Le Roman historique*, « conditionne aussi une différence dans les principes de composition et de caractérisation. » (p. 13)¹ Or, *Les Mille et Un Fantômes* et *La Femme au collier de velours* ont été publiés quelque temps après la Révolution de 1848, à laquelle Dumas a pris une part active avant d'échouer à se faire élire député. Le bilan de sa déconfiture électorale le pousse à douter de la valeur d'un suffrage universel (proclamé le 2 mars de la même année), à questionner ce pouvoir remis entre les mains d'un peuple peu instruit, donc dépourvu des connaissances historiques et politiques nécessaires à l'exercice éclairé du droit de vote : il est hautement désabusé quant à la capacité du peuple de faire des choix politiques justes. C'est d'ailleurs ce sentiment de méfiance, au demeurant mâtiné d'un certain populisme propre à l'humanisme bourgeois de l'époque², qui l'avait poussé à fonder *Le Mois*³ le 1^{er} mars 1848 et qui lui

¹ Nous nous fondons donc sur les postulats de la « théorie marxiste du genre » telle qu'elle est étayée et appliquée par Georges Lukacs, sans toutefois adopter la perspective de la dialectique marxiste (p. 13).

² Henri Troyat décrit Dumas comme un « républicain modéré, ami de la justice et ennemi du désordre ». Aussi « ce programme nuancé » serait-il selon lui à la base de son engagement politique (p. 380).

³ Ce journal, qui visait à retracer l'ensemble de l'Histoire de France depuis février 1848, avait une visée d'éducation populaire. Une note trouvée sur la page frontispice du premier numéro, stipulait : « M. Alexandre Dumas, ayant

inspira une critique des institutions démocratiques. Qui plus est, désillusionné face à la capacité du peuple de jouer son rôle au sein de l'Histoire, il sera amer à la suite de l'étouffement des révoltes populaires de juin 1848, opéré *manu militari* par le gouvernement républicain. Les raisonnements politiques étayés dans les *Fantômes* — et synthétisés dans la lettre à Véron qui les précèdent (p. 241-245) — reflètent ce profond désenchantement. Si l'on fait le pari d'étudier l'interprétation de l'Histoire par Dumas sans chercher à y voir une prise de position pour ou contre la Révolution française, mais plutôt une réflexion critique inspirée de la réalité sociopolitique qui lui est contemporaine, on pourra certainement parvenir à réconcilier les idées véhiculées à travers ces récits avec la pensée politique de l'auteur.

Le peuple : les dérives d'un nouvel acteur sociopolitique

Dans les deux textes en présence est dénoncée une application erronée et abusive de la notion d'égalité, qui justifie une remise du pouvoir entre les mains de gens dont les compétences sont insuffisantes à l'exercice de leurs fonctions. L'ignorance des fonctionnaires — dont les signatures « ne ressemblaient pas mal à des zigzags d'ivrognes » — causent une lourdeur administrative ayant pour conséquence que « [j]amais la paperasserie n'eut autant de développement qu'à cette époque » (p. 130). Le narrateur va jusqu'à affirmer que, chez les sans-culottes, la lucidité et l'aptitude sont inversement proportionnelles au nationalisme : « Là où le patriotisme était le

voulu faire un journal a porté de tous, à mis le prix de ce journal à QUATRE FRANCS par an » (Dumas, février 1848).

plus chaud, les écrivains étaient plus naïfs » (p. 130). En raison de leur incapacité à jauger la valeur des institutions et de leur propension à user de la violence, ils sont dépeints comme étant singulièrement dénués de civilité et de goût, notamment dans le VIII^e chapitre de *La Femme au collier de velours*, dont le titre synthétise l'essence du propos du narrateur à cet égard : « Comment les musées et les bibliothèques étaient fermés, mais comment la place de la Révolution était ouverte » (p. 139). Avec cynisme, Dumas se moque d'une dénaturation des idéaux républicains cautionnant les actes prosaïques : « [u]n voyageur était donc, dès son arrivée, fouillé, interrogé, dénudé, quant au moral, avec une facilité que donnait l'usage, et une liberté que donnait... la liberté » (p. 132). Selon le narrateur, les inscriptions cacographiques produites par un maire forment un « parfait document » (p. 130), nécessaire à l'accession au « bonheur de savourer cette précieuse forme de gouvernement » (p. 129). Le fantastique est également mis au service du propos politique; le récit du chevalier Lenoir, où un ouvrier paie chèrement sa profanation de la dépouille d'Henri IV (il est, dans un premier temps, désavoué par ses amis, puis par la suite poussé à la contrition par les spectres, p. 343-346), se passe de commentaires.

L'opposition entre les situations qu'engendre la Terreur et les idéaux dont elle se réclame offre, dans *La Femme au collier de velours*, un contraste frappant, que la narration accentue. Les inégalités que la Révolution aurait dû chercher à éradiquer existent toujours; de fait, les pauvres ne peuvent avoir une part de l'argent ravi à l'aristocratie : « [a]insi se heurtait partout ce grand principe d'égalité proclamé par la hache, écrit avec le sang, et sur lequel avaient le droit de cracher en riant les prostituées du Palais-Royal » (p. 203). Il

n'est pas fortuit que, dans le récit, la maîtresse d'une figure de proue de la Révolution française, Danton, vive dans la surabondance et ne puisse être conquise « qu'à prix d'argent » (p. 197). Le narrateur voit du reste en l'appropriation des biens de la monarchie par le peuple une « dernière ironie contre le passé » (p. 203) : « [l]e luxe était abandonné aux filles les plus viles » (p. 203). Les injustices qui avaient motivé le soulèvement du peuple sont reproduites de manière éhontée, tant et si bien que, paradoxalement, les bénéficiaires du nouveau système inique, à cause de leur mépris du passé, portent entrave au progrès. Le Paris de 1793 se révèle, dans *La Femme au collier de velours*, un terreau fertile au développement d'« obscénités », du « vice », de la « corruption » (p. 204), du jeu, etc. : « À voir ces gobelets pleins d'or et ces pyramides d'argent, on eût eu bien de la peine à croire que la misère publique était si grande, et que l'or coûtait si cher. » (p. 205) Paris devient dès lors un lieu de perdition. Hoffmann, qui s'y était rendu afin d'étudier la musique, de jouir de ses nombreuses institutions culturelles, y sera plutôt corrompu au point de rompre son serment et causer *de facto* la mort de sa fiancée et de son beau-père (p. 237).

Il est clair qu'Alexandre Dumas présente la Révolution comme un mouvement dont les idéaux ont été détournés au point de le rendre à bien des égards réactionnaire. Au nom de l'égalité, des ignorants sont investis de pouvoir et des injustices, que cautionne une notion vaste de la liberté, ont certes été perpétuées sous une forme différente, mais toujours au détriment du peuple, dupe de cette « philosophie de l'antithèse » (p. 203). On perçoit, derrière une telle représentation de la dérive collective d'un peuple ignorant, le Dumas éducateur populaire pour qui le manque d'instruction

rend inepte à jouer un rôle politique d'envergure. Nous ne pourrions pas, en outre, manquer de voir là une attestation de la relation complexe de la bourgeoisie aux classes populaires, relation « oscillant entre vision terrorisée de la plèbe et un populisme superficiel » (Bernard, p. 10), qui aurait valu une répudiation de l'électorat au « soi-disant champion des classes laborieuses qui n'a jamais tenu le manche d'un marteau ni conduit une charrue » (Troyat, p. 382) qu'était l'auteur des *Mousquetaires*.

Lukacs note que c'est le XIX^e siècle qui a vu entrer le peuple dans l'Histoire. Plus précisément, de la prise de la Bastille à la Restauration, se sont enchaînées autant d'« expérience[s] vécue[s] des masses »; la prise de conscience par le peuple de son poids socio-historique est ainsi fortement liée aux soubresauts politiques qui ont secoué le XIX^e siècle (Lukacs, p. 21-22), ce qui a naturellement préoccupé les intellectuels de tout acabit : dès lors que le peuple avait été un catalyseur de changement, on a cherché à expliquer son rôle, son statut, son pouvoir. C'est pourquoi il sera tour à tour perçu comme une « multitude sans laquelle on ne peut plus compter », un « réservoir de besoins et d'énergies », un « moteur de l'émancipation sociale » et une « communauté vitale, source de tout héroïsme et de toute vertu », selon qu'on se réclame de l'humanisme, du libéralisme ou de la pensée de Marx. Un éventuel abandon du peuple à ses mécanismes primitifs est craint, puisque, aux yeux de la démocratie, ceux-ci représentent une véritable épée de Damoclès (Bernard, p. 23). Le portrait inquiet de l'action du peuple en 1789 brossé par Alexandre Dumas en est le reflet probant; on peut y lire la préoccupation pressante d'une élite (la bourgeoisie) forcée de

composer avec le pouvoir grandissant d'une classe jusqu'alors privée d'un accès aux leviers politiques.

La peine de mort ou le paroxysme des outrances populaires

La peine de mort et le rapport qu'y entretiennent les instigateurs de la Terreur jouent ici un rôle central à la caractérisation du peuple. Que les sans-culottes aient fait de la guillotine une « machine de gouvernement » (Arasse, p. 102) est effectivement révélateur des postulats de leur pensée politique, que les textes en présence cherchent à réfuter. Arasse écrit : « La guillotine est révolutionnaire ou, plus précisément, elle est démocratique au sens où le Comité de salut public entend le gouvernement du peuple, car le fonctionnement de la machine illustre avec éclat une théorie précise de la “démocratie populaire” » (p. 104). Anne-Marie Callet-Bianco n'a pas tort de souligner que, en sa qualité d'immigrant idéalisant Paris, Hoffmann joue un rôle-clé dans cette représentation abjecte de la Terreur, sa désillusion brutale (p. 28) contribuant à la mise en relief du contraste abordé ci-dessus. Par contre, la véritable astuce de l'auteur est d'être parvenu à dénoncer la peine de mort par la bouche de personnages français, républicains de surcroît, mais dégoûtés par les excès de la Terreur. Le discours tenu par l'hôtesse du poète allemand, par exemple, illustre en quoi le partage des idéaux révolutionnaires ne s'accompagne pas nécessairement d'une « canonisation de la guillotine révolutionnaire »⁴. Bien qu'elle ne soit aucunement gênée par le

⁴ Daniel Arasse rapporte que la guillotine « devient l'objet d'un culte dont les formules et certaines des formes extérieures sont sciemment reprises au rituel de la religion d'Ancien Régime ». Parmi ces formules, il y a évidemment celle de la « sainte guillotine » (p. 96).

spectacle de la mort des aristocrates, ces « ennemis de la nation », elle admet ne plus pouvoir assister à aucune exécution depuis qu'elle a vu un vieillard, une jeune fille de quatorze ans, des religieuses, une jeune fille et sa mère menés à l'échafaud (p. 144). De manière manifeste, le texte bat en brèche une application des idéaux républicains qui a pour principal biais la violence. Ainsi, la prise de position nuancée d'un M. Ledru, l'un de convives dont les récits enchâssés composent *Les Mille et Uns Fantômes*, revêt une signification particulière. Tout en étant près des révolutionnaires (il est « lié » à Danton et à Camille Desmoulins), il œuvre à l'abolition de la peine de mort sur la bases d'arguments pathétiques (pensons à l'histoire de cet enfant noyé dans la mare de sang accumulé autour de la Place de la Révolution, p. 312) aussi bien que scientifiques, ses expériences ayant pour objectif de fournir des preuves sur lesquelles pourrait s'appuyer le discours abolitionniste (*ibid.*). Liées à l'introduction de plusieurs éléments fantastiques du récit, ses réflexions permettent de faire ressortir le caractère cruel de la peine de mort. Comme le montre l'exemple de Ledru, qui a vu sa bien-aimée lui adresser la parole après que sa tête eut été tranchée, les récits donnent la parole aux morts afin de vilipender les dérives révolutionnaires, de manière analogue à l'intervention du spectre d'Henri IV.

Il serait cependant erroné de voir dans cette prise de parole des morts une simple comparaison entre la peine de mort sous l'Ancien Régime et les exécutions pratiquées lors de la Terreur, comme le fait Anne-Marie Callet-Bianco lorsqu'elle écrit : « [m]ise à mort d'ancien régime contre exécutions révolutionnaires évoquées dans *Solange* : la Terreur se distingue par sa sanglante cruauté » (p. 34-35). Rappelons que la tête de Solange se met à parler alors que son Albert travaille

afin de démontrer scientifiquement la cruauté de la peine de mort; les paroles de la morte constituent, ironiquement, la preuve que Ledru n'avait pu trouver au cours de ses longues soirées de recherches. Aussi un parallèle entre Solange, Jeanne et Arsène peut-il être établi : comme les têtes de Jeanne et Solange s'étaient animées pour dénoncer l'injustice qui avait causé leur mort, celle d'Arsène dénonce une iniquité, un meurtre qui avait certes ses motifs, mais qui est dépeint dans le roman comme atroce et blâmable. Ce que fait d'abord l'auteur ici, c'est insister sur la nature criminelle de l'acte de prendre la vie, qu'il soit perpétré de manière individuelle ou collective. Puis le texte révèle la contradiction flagrante qui voit les révolutionnaires reproduire les agissements qui ont motivé leur révolte *au nom* des valeurs républicaines. Enfin, il met en relief les dangers liés à une utilisation résolue, quoique ténébreuse, par le peuple de sa capacité d'action politique.

Voilà pourquoi, sous la plume de Dumas, cette pléthore de fantômes revêt une importance symbolique : ces spectres sont, à l'instar de son travail d'écriture, autant de représentations pathétiques des erreurs commises par le passé, autant de tentatives de ramener l'homme à la raison. Le contraste criant entre la promotion des libertés individuelles et les actions des révolutionnaires qui la bafouent, cette manière dont les hommes s'arrogent le droit de tuer au nom d'un idéal politique, permettent à l'écrivain de critiquer la peine de mort et, par ricochet, les artisans de la Terreur qui en ont fait un instrument « travaill[ant] à fonder une *démocratie* » (Arasse, p. 102). Le fantastique permet de rendre plus claire cette prise de position articulée par Ledru : la tête de Solange se met à parler et exprime ainsi la douleur des victimes injustement sacrifiées, tout comme l'avait fait la femme de Jacquemin. Est dénoncée, en

somme, cette philosophie révolutionnaire que Hegel résume en ces termes : « [l]e particulier est trop petit en face de l'Universel : les individus sont donc sacrifiés et abandonnés. L'Idée paie le tribut de l'existence et de la caducité non par elle-même, mais au moyen des passions individuelles. » (voir Goulet, p. 72)

Le « chavirement » du présent

Dans l'Introduction des *Mille et Un Fantômes*, Alexandre Dumas insiste sur la nécessité d'atteindre l'équilibre fragile entre passé et avenir, c'est-à-dire la nécessité d'éviter le sacrifice du présent à un projet. Ce « chavirement » du présent⁵ acquiert un statut d'enjeu politique et social de premier ordre, à une époque où, ne serait-ce qu'en raison de l'instauration du suffrage universel masculin, le pouvoir dont le peuple devient le détenteur est désormais impossible à ignorer pour les penseurs et la classe politique. Alors que la victoire écrasante de la coalition du Parti de l'Ordre aux élections de 1848, puis l'accession de Louis Napoléon Bonaparte à la présidence et la remontée des forces conservatrices qui s'ensuivirent expriment pour Marx le refus populaire d'un régime politique au service de la bourgeoisie — dont il renforce et consolide les privilèges aux dépens des classes inférieures⁶ —, ces événements constituent, aux yeux de

⁵ « Le présent chavirerait sans cesse s'il n'était maintenu en équilibre par le poids de l'espérance et le contrepoids des souvenirs [...] » (p. 49).

⁶ Selon Marx, le geste des paysans reste néanmoins empreint d'une certaine maladresse : « C'est de ce jour seulement que date le Février des paysans français. Le symbole qui exprimait leur entrée dans le mouvement révolutionnaire, maladroit et rusé, coquin et naïf, lourdaud et sublime, superstition calculée, mascarade pathétique, anachronisme génial et stupide, espièglerie de l'histoire mondiale, — hiéroglyphe indéchiffrable pour la

la bourgeoisie révolutionnaire et d'Alexandre Dumas, la preuve probante de l'incapacité du peuple à jouer adéquatement son rôle politique. Ils confirment le bien-fondé de la méfiance à l'égard de « la barbarie au sein de la civilisation » (Marx, *Lutte des classes*, p. 125) qui avait incité les instigateurs de la Deuxième République à repousser les élections de 1848.

Il serait néanmoins malvenu de juger cette méfiance incompatible avec un attachement profond aux idéaux républicains. En critiquant ainsi la propension des mouvements et institutions politiques à recourir à la violence, *Les Mille et Un Fantômes* et *La Femme au collier de velours* établissent un net contraste entre l'importance du pouvoir sociopolitique du peuple, d'une part, et l'absence chez lui du discernement nécessaire à son exercice éclairé, d'autre part. Plus que la cause, ce sont ses défenseurs les plus ardents qui sont pris à partie. Ces récits sont imprégnés d'une méfiance à l'égard de la foule rassemblée autour d'un idéal politique qui la galvanise. L'ensemble de la représentation des sans-culottes servant la cause révolutionnaire — et dont la compréhension approximative des enjeux politiques et sociaux ne tempère aucunement le zèle, au contraire — l'indique indubitablement. Rien ne nous permet, par contre, de croire cette représentation sous-tendue par un quelconque projet de restauration de la monarchie. Plutôt qu'un légitimisme larvé, c'est un questionnement désabusé et tracassant sur le rôle social et politique du peuple qu'elle révèle, questionnement qui caractérise « les obsessions et le climat psychologique d'une génération » (p. 36), celle d'Alexandre Dumas. Il s'agit d'un

nation des gens civilisé, ce symbole, marquait sans équivoque la physionomie de la classe qui représente la barbarie au sein de la civilisation. » (p. 125)

paradigme organisant la « lecture » du passé comme celle du présent (Certeau, p. 32). La préoccupation dumasienne vis-à-vis de l'action du peuple et des moyens de l'influencer (Dumas opte pour l'éducation) prélude en outre aux écrits de Gustave Le Bon⁷. Elle a en outre partie liée avec l'esprit de la Constitution de 1848, qui incorpore les tiraillements entre l'attachement aux libertés et une crainte du désordre social et politique qui étaient le propre du républicanisme bourgeois de l'époque (Marx, *18 Brumaire*, p. 29).

Car c'est une voie mitoyenne qui est promue par Dumas, en dépit du fait que l'ignorance du peuple s'est révélée rédhibitoire à l'atteinte d'un équilibre entre passé et avenir lors de la Révolution française, ce même équilibre que l'Introduction des *Mille et Un Fantômes* présentait comme un idéal politique. Si c'est au nom de la liberté que la garde nationale réprima le soulèvement des ouvriers en 1848, ce fut également en son nom que le passé fut violemment répudié en 1789. Voilà pourquoi, plus encore que la Terreur, c'est la réitération de ses erreurs les plus grossières au milieu du XIX^e siècle qui est attaquée dans *Les Mille et Un Fantômes*, comme l'indique de manière peu équivoque l'Introduction. Ainsi, une telle représentation a beau nuancer le républicanisme dumasien, elle valorise en revanche les idéaux qui le sous-tendent. Pour Michel de Certeau, « [l]e discours historique explicite une *identité sociale*, non pas en tant qu'elle est "donnée" ou stable, mais en tant qu'elle se différencie d'une époque antérieure ou d'une autre société »

⁷ Ce dernier écrit dans l'introduction de *Psychologie des foules* : « La connaissance de la psychologie des foules constitue la ressource de l'homme d'État qui veut, non pas les gouverner — la chose est devenue aujourd'hui bien difficile — mais tout au moins ne pas être trop complètement gouverné par elles. » (p. 5)

(p. 59). Le roman, chez Dumas, articulerait, en ce sens, une réflexion foncièrement historique. En effet, illustrer par l'absurde — comme il le fait dans *Les Mille et Un Fantômes* et *La Femme au collier de velours* — ce que sont la liberté et l'égalité, c'est préciser par le fait même ce qu'elles ne peuvent et ne devraient être, de manière à, ultimement, les consolider.

Bibliographie

- ARASSE, Daniel. 1993 [1987], *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- ARROUS, Michel. 2003, « Introduction : Une lecture de l'Histoire », dans Michel Arrous (dir.), *Dumas, une lecture de l'histoire*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- BERNARD, Claudie. 1996, *Le Passé recomposé : le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Université. Recherches littéraires ».
- CERTEAU, Michel de. 1975, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires ».
- DUMAS, Alexandre. 2006, *Le Mois*, [février 1848]. <http://jad.ish-lyon.cnrs.fr/Numeros.php>
- . 2006 [1849], *Les Mille et Un Fantômes* précédé de *La Femme au collier de velours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique ».
- GOUGH, Hugh. 1998, *The Terror in the French Revolution*, Houndmills, MacMillan Press, « Studies in European History » Series.

- GOULET, Jacques. 1983, *Robespierre, la peine de mort et la terreur*, Pantin, Le Castor Astral.
- LE BON, Gustave. 1963 [1895], *Psychologie des foules*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque historique ».
- LUKACS, Georges. 1965, *Le Roman historique*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique ».
- MARX, Karl. 1976 [1891], *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Éditions sociales, coll. « Classiques du Marxisme »;
- . 1984 [1850], *Les Luttes de classes en France : 1848-1850*, Paris, Messidor/Éditions sociales, coll. « Essentiel ».
- MOMBERT, Sarah. 2003, « “Apprendre l’Histoire au peuple” : Alexandre Dumas vulgarisateur », dans Michel Arrous (dir.), *Dumas, une lecture de l’histoire*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- TROYAT, Henri. 2005. *Alexandre Dumas : le cinquième mousquetaire*, Paris, Grasset.

Résumé

Le portrait pathétique de la Terreur brossé par Alexandre Dumas dans *La Femme au collier de velours* et *Les Mille et Un Fantômes* porte un jugement sévère sur le recours à la violence des révolutionnaires. L'utilisation effrénée de la peine de mort y apparaît comme une manifestation de l'immaturation d'une classe exerçant maladroitement un pouvoir politique nouvellement acquis. Mais si cette représentation de l'Histoire est teintée d'une certaine appréhension du pouvoir populaire, c'est moins les valeurs de liberté, d'égalité et de démocratie que leur galvaudage qui est critiqué dans ces récits. À cet égard,

l'interprétation du passé se révèle, chez Dumas, inspirée du présent et résolument tournée vers l'avenir.

Abstract

The pathetic portrait of the Reign of Terror built up by Alexandre Dumas in *La Femme au collier de velours* and *Les Mille et Un Fantômes* censures the insurgents' use of violence. In these texts, the frantic use of the death penalty emphasizes the callowness of a class that clumsily handles its newly acquired political powers. Yet, if this representation of History is somewhat tainted by a fear of the power resting in the people's hands, it is not the values of liberty, equality, and democracy, but their degradation that it criticizes. In this respect, Dumas' reflection on the past is inspired by the present, and is purposefully oriented toward the future.

Lorsqu'il s'agit de se taire. Réflexions sur l'écriture en compagnie de Maurice Blanchot

Florence Vandendorpe
Université catholique de Louvain

Pour Blanchot, l'écriture est un mouvement par lequel l'écrivain, s'exilant de lui-même, se rend disponible à une parole qui n'est pas de lui¹. Par-delà le visible, à l'abri du monde où les choses sont réduites à ce que l'on peut en faire, cela parle. Et grâce à l'écriture, qui lui permet d'entrer en relation avec ce

¹ Une version préliminaire de cet article a fait l'objet d'une communication intitulée « Écrire. Entre présence et absence, un espace s'ouvre », lors du colloque *Image / Imaginaire dans l'œuvre de Maurice Blanchot* organisé par l'Université Paris 10 à l'occasion du Centenaire de Maurice Blanchot (Nanterre, 27 et 28 avril 2007).

quelque chose qui parle, l'écrivain peut l'entendre. L'écriture, en quelque sorte, est un pont vers une autre dimension de l'être. À travers elle, l'écrivain se place en position de médiateur entre deux univers : le monde, d'une part, où règnent l'utopie et l'illusion; et le réel, d'autre part, insaisissable, où se trouve la vraie profondeur des choses. Lorsqu'on parcourt son œuvre, on ne peut manquer d'être frappé par la place importante qu'y occupe cet autre espace — pour autant que l'on puisse ainsi nommer ce qui, nous le verrons, relève pour lui d'une expérience avant tout — et par la diversité des regards qu'il a posés sur lui. Il écrit, dans *L'espace littéraire*, que l'œuvre littéraire, parce qu'elle nous met en relation avec cet au-delà du monde que la connaissance ignore, entretient un rapport privilégié avec le vrai :

Dans l'œuvre d'art, l'être se risque, car tandis que dans le monde où les êtres le repoussent pour être il est toujours dissimulé, nié et renié (en ce sens, aussi, protégé), là, en revanche, où règne la dissimulation, ce qui se dissimule tend à émerger dans le fond de l'apparence, ce qui est nié devient le trop-plein de l'affirmation, — mais apparence qui, cependant, ne révèle rien, affirmation où rien ne s'affirme, qui est seulement la position instable à partir de quoi, si l'œuvre réussit à la contenir, le vrai pourra avoir lieu. (1955, p. 324)

Il dit également, dans *Le pas au-delà*, qu'« écrire [...], c'est toujours d'abord récrire, et récrire ne renvoie à aucune écriture préalable, pas plus qu'à une antériorité de parole ou de présence ou de signification » (1973, p. 48). Surprenant discours, où des énoncés par ailleurs contradictoires sont mis côte à côte comme s'il importait, pour rendre compte de ce qui est en jeu, de dépasser les oppositions; comme si ce dont il est question relevait d'un ordre des choses où les contradictions n'ont plus cours. Je propose de développer différents propos

sur l'écriture que l'on trouve dans l'œuvre de Blanchot en me penchant, précisément, sur cette tension caractéristique de sa pensée. Celle-ci, nous le verrons, s'articule autour d'une tension entre présence et absence, parole et silence. Je m'attarderai plus particulièrement sur le premier pôle : celui de la présence, c'est-à-dire de l'ouverture du créateur à quelque chose qui lui vient d'ailleurs. Dans les études consacrées à l'œuvre de Blanchot, celui-ci, en effet, me semble étonnamment peu développé (voir Collin, 1971, et Antonioli, 1999).

Cette réflexion sur le processus d'écriture nous conduira, dans un second temps, à nous pencher sur ce qui distingue création et expression. Alors que les ateliers d'expression artistique à des fins thérapeutiques se multiplient comme des petits pains et investissent des terrains de plus en plus diversifiés, il est sans doute pertinent de s'interroger sur ce dont l'œuvre d'art est l'écho. La réflexion de Blanchot, qui rejoint la manière dont des artistes et des psychanalystes abordent la création aujourd'hui, nous servira de guide sur ce terrain.

Les ouvrages sur lesquels s'appuie ma réflexion sont *L'espace littéraire* (1955), *Le livre à venir* (1959), *Le pas au-delà* (1973), *L'Écriture du désastre* (1980) et *Une voix venue d'ailleurs* (2002 [1992]), soit des textes critiques. À la suite de Dominique Rabaté (2005), je considère que, dans ces ouvrages, le propos de Blanchot consiste à rendre compte d'une expérience bien plus qu'à défendre une position théorique. Je les aborderai donc comme autant de témoignages de la manière dont il appréhende l'écriture.

Lorsqu'il s'agit de se taire

Pour Blanchot, le silence et l'écriture sont intimement liés. C'est dans le silence que l'écriture peut naître, mais c'est aussi sous la forme d'un certain silence, nous le verrons, qu'elle se donne à lire. Un silence qui se décline à plusieurs niveaux.

Il y a, tout d'abord, le silence de l'écrivain. L'œuvre, écrit Blanchot, « exige de l'écrivain qu'il perde toute "nature", tout caractère, et que, cessant de se rapporter aux autres et à lui-même par la décision qui le fait moi, il devienne le lieu vide où s'annonce l'affirmation impersonnelle » (1955, p. 58). L'écriture, pour lui, prend place en dehors du champ de la subjectivité. Nous verrons plus loin en quoi consiste l'affirmation impersonnelle qu'il évoque ici. Relevons simplement que celle-ci, pour Blanchot, ne peut être entendue qu'à condition que l'écrivain mette en suspens, pour un temps, la conscience qu'il a de lui-même. Il s'agit qu'il se retire, qu'il (s')oublie. Comme l'a exprimé Jean-Luc Lannoy, l'oubli, pour Blanchot, « est contemporain d'une dimension d'accueil et d'adhésion, entrée dans l'étendue essentielle, libre communication entre l'intimité des choses et le soi percevant. » (2005, p. 184).

Cette exigence de retrait, d'exil de l'écrivain à l'égard de lui-même, nombreux sont les créateurs qui en ont témoigné. Jean Florence, se référant au travail du peintre, l'exprime en ces mots :

Le peintre fait silence; il fait taire le bruissement continu de ce que Kant appelle la « rhapsodie des sensations », il crée un lieu de concentration, de condensation, où le silence est imposé aux significations bavardes de l'expérience. Une pause. (1985, p. 139)

Ce mouvement par lequel l'écrivain se dérobe à lui-même et aux sollicitations du monde n'est pas dépourvu de risques. En témoignent les nombreuses associations entre l'écriture et la mort que l'on trouve dans les écrits de Blanchot, comme celle-ci : « L'œuvre est elle-même une expérience de la mort dont il semble qu'il faille disposer préalablement pour parvenir à l'œuvre et, par l'œuvre, à la mort. » (1955, p. 111) Ce mouvement de retrait, nous dit-il, livre en effet l'écrivain sans défense à « la toute-puissance solitaire de la fascination » (1955, p. 53). Dans cette quête de l'insaisissable qu'est l'écriture, il se retrouve seul, exilé de lui-même et du monde, absorbé par le mouvement qui le projette en avant de lui-même dans une tentative jamais aboutie de se fondre dans la présence pleine de l'instant.

De nombreux créateurs ont témoigné de cette expérience forte, totale, qu'est la création. Pour le peintre Jean Bazaine, celle-ci relève de la passion :

Être au monde, pour un peintre, c'est se laisser consumer par lui.

Son difficile effort d'être, ce sera de fixer sans relâche une réalité qui l'aveugle, vide de toute pensée, ivre seulement d'une chasse à l'impossible, dans la passion d'une attente sans fin, dans la seule conscience claire et acceptée de l'insoluble. (1973, p. 96)

Alain Didier-Weill a souligné la dimension jouissive de cet élan de l'artiste vers quelque chose qui l'appelle. Ce moment, écrit-il, marque le début du processus créateur et témoigne des dangers auxquels, comme toute forme de jouissance, il est subjectivement associé : « Le danger tient à la possibilité qu'a le sujet chantant, guidé par l'espoir de trouver la source de son âme au ciel, d'y rencontrer effectivement cette source :

l'intensité de l'extase risque alors d'être telle qu'il peut décider de vouloir rester dans ce "haut" lieu de jouissance et de ne pas redescendre ici-bas. » (2003, p. 33) C'est du chant qu'Alain Didier-Weill parle ici, mais on se doute que ses mots valent également pour les autres activités créatrices. On sait en effet, depuis les travaux d'Anzieu (1981), combien ce sentiment de dépersonnalisation, de traversée d'une expérience qui comporte un risque mortel, est caractéristique de la première phase de tout travail de création. Phase qu'il nomme d'ailleurs, non sans raison, celle du « saisissement créateur » (1981, p. 96). Celle-ci, nous dit-il, est de nature psychotique, même si elle n'est pas pathologique pour autant. Il s'agit d'une expérience angoissante, vécue comme vitale, durant laquelle le créateur a le sentiment, justifié sur le plan psychique, que l'unité de sa personne est menacée.

L'écriture, donc, pour Blanchot, est un mouvement par lequel l'écrivain se rend disponible à une parole qu'il ressent comme ne venant pas de lui, à laquelle il prête sa voix. C'est là ce que nous pourrions appeler son contexte d'émergence. Nous sommes très loin, ici, de l'image de l'écrivain qui, par l'écriture, affirme ce qu'il est à la face du monde. Nous y reviendrons.

Une parole pour horizon

Il y aurait ainsi, au départ de l'œuvre littéraire, et plus généralement au départ de toute œuvre artistique, l'irruption de quelque chose dans l'horizon du créateur. Jean Florence, dans un texte consacré à la peinture, décrit ce moment comme « une trouée dans le monde visible » :

Il y aurait ainsi, au commencement, lequel commencement ne se donnant jamais qu'après coup, une trouée dans le monde

visible; l'éclat d'un regard traversant l'espace de la vision. Par cette fenêtre ouverte, une autre réalité vient s'offrir qui contraint à peindre, qui appelle le tableau à naître pour répondre à ce regard, pour répondre de ce regard. Le travail du peintre ne serait pas commandé par la réalité donnée dans la vision qu'il s'agirait de reproduire par l'artifice de la couleur, de la ligne, de la luminosité mais serait régi par l'exigence de donner réponse à ce moment de vide, à ce point d'origine au-delà du plan de la vision. (1985, p. 138)

Pour Henry Bauchau, cela prend la forme de sensations : « Cela commence par un son, un rythme, une image [...]. Je ne sais d'où surviennent ces sensations inattendues. » (2000, p. 29) Blanchot, nous l'avons vu, parle quant à lui d'une parole. Tous trois s'accordent pour aborder l'inspiration comme un moment durant lequel quelque chose se manifeste à l'auteur : *cela parle*.

Cela parle... Et cependant personne, affirme Blanchot, ne parle : cette parole est impersonnelle. L'écriture, comme l'écrit Dominique Rabaté, est pour lui « le passage du Je au Il [...]. Cette transformation du sujet en un pronom neutre, c'est sans doute cela même l'épreuve particulière de l'écriture, celle que chaque écrivain doit rejouer pour son compte, en lui donnant provisoirement et à jamais son nom, en donnant à ce mouvement ce nom qu'il efface du même coup. » (2005, p. 10-11) Écrire, en d'autres mots, est un geste par lequel l'écrivain se livre à un temps hors du temps où cela parle à travers lui.

Nous entrons, ici, dans ce qui pour Blanchot caractérise l'imaginaire. Ce mouvement à travers lequel quelque chose se dit prend, dans ses écrits, la forme d'une rencontre. Celui qui écrit, par l'acte même d'écrire, prête sa voix à une mémoire atemporelle, incessante, à laquelle il s'offre en réceptacle afin de pouvoir en témoigner. Cette parole qui se fait entendre,

Blanchot la décrit comme une « écriture blanche, absente et neutre » (1959, p. 255), ou comme « l'affirmation ininterrompue, le murmure géant [...], profondeur parlante, indistincte plénitude qui est vide » (1955, p. 18). Relevons, dans ces extraits, la tension suscitée par la présence de termes qui évoquent tantôt le vide, tantôt le plein. Si Blanchot, par moments, insiste sur le caractère inaudible, creux, de cette parole autour de laquelle son écriture tourne et retourne comme une abeille sur une fleur, il ne cesse pour autant d'insister sur le caractère plein, sidérant, de ce silence qui se fait parole. La parole qui se laisse entendre dans l'imaginaire cumule, pour lui, deux qualités à première vue contradictoires : celle, d'une part, d'être creuse; celle, d'autre part, d'être parole. Deux dimensions intimement mêlées qui, dans ses écrits, sont constamment évoquées. Il insiste tantôt sur l'une, tantôt sur l'autre, sans jamais évacuer cette dualité qui, pour lui, est manifestement fondamentale. Si l'on veut rendre compte de sa pensée, on ne peut faire l'impasse sur celle-ci que nous allons, à présent, développer.

Derrière les mots, le vide

Commençons par ce que j'appellerai le côté du vide : l'idée, défendue par Blanchot dans ses écrits, que la parole qui vient à l'écrivain ne renvoie à rien. Elle ne renvoie à rien tout simplement parce qu'elle ne repose sur rien : elle est sans fondement. Et puisque c'est sur cette parole qu'elle repose, l'écriture, à son tour, « ne renvoie à aucune écriture préalable, pas plus qu'à une antériorité de parole ou de présence ou de signification ». (1973, p. 48) En d'autres mots, ce que l'écrivain écrit n'existe pas en dehors de l'écrit. L'œuvre ne dit rien. C'est

en son mouvement d'être (en) œuvre qu'elle trouve et sa source et son centre. Sa réalité d'œuvre en train de se faire la définit, en un point jamais atteint puisque lorsqu'elle s'y confond elle cesse, par là-même, d'être œuvre. L'écriture, en d'autres mots, est un espace où rien ne peut se lire sinon le mouvement du récit qui se déploie. On trouve cette idée, notamment, dans *Le livre à venir* :

L'au-delà de l'œuvre n'est réel que dans l'œuvre, n'est que la réalité propre de l'œuvre. Le récit, par ses mouvements de caractère labyrinthique ou par la rupture de niveau qu'il produit dans sa substance, semble attiré hors de lui-même par une lumière dont nous croyons surprendre çà et là le reflet, mais cet attrait qui le déporte vers un point infiniment extérieur, est le mouvement qui le reporte vers le secret de lui-même, vers son centre, vers l'intimité à partir de laquelle toujours il s'engendre et est sa propre et éternelle naissance. (1959, p. 112)

Cette approche de la création comme processus rappelle, bien sûr, la phénoménologie. Elle évoque, également, les travaux de Loreau : pour ce dernier, il n'est pas possible de distinguer arbitrairement un réel que le créateur chercherait à traduire et une forme à travers laquelle ce réel se laisserait lire dans une œuvre. Ce que l'œuvre donne à voir ne lui préexiste pas, car c'est elle-même qui le crée : « Le peintre trace; faisant avancer son pinceau, il ne trace rien d'autre que le tracement et ce tracement est un processus d'apparition, de pure apparition, d'apparition de soi : rien de plus encore. » (1998, p. 189)

Cette approche de l'écriture comme mouvement ne tendant vers rien d'autre que vers lui-même coexiste, dans l'œuvre de Blanchot, avec des affirmations qui, au contraire, conduisent à envisager l'œuvre d'art comme la trace de quelque chose qui existe par ailleurs et dont le créateur tente de se faire

l'écho. Quelque chose qui, toutefois, toujours lui échappe. Pour Blanchot, lorsque le monde apparaît à celui qui écrit, il se dérobe en effet en même temps : « tout est parole, mais [...] la parole n'est plus elle-même que l'apparence de ce qui a disparu » (1955, p. 42), « l'image est l'absence de l'objet » (1955, p. 46). Se dégage ici l'idée d'un réel en retrait, auquel l'imaginaire ne livre qu'un accès périmé. S'enracinant dans le monde commun dont il s'efforce de faire taire les sollicitations constantes, l'écrivain s'approche, par l'écriture, de ce qui reste du monde lorsqu'on en a enlevé le côté contingent. Les images qui lui parviennent sont autant d'empreintes de quelque chose qui certes fut là, mais qui n'y est plus. Comme lorsque croyant tenir quelqu'un par la main, on réalise que l'on ne tient qu'un gant. Le réel, en quelque sorte, ne livre que son ombre : il déborde toujours des formes, des mots à travers lesquels il se donne à voir. Il est « ce qu'il y a de plus discontinu, l'intermittence de ces instants de lumière d'où lui vient la possibilité d'écrire » (1959, p. 30), et quand bien même il aurait le sentiment de l'avoir touché du doigt, l'écrivain, qui pour en témoigner ne peut s'appuyer que sur des structures de sens préalablement définies, est immanquablement condamné à l'échec. En effet, « qu'est-ce qui reste de la présence lorsqu'elle n'a pour se retenir que ce langage où elle s'éteint, se fixe? » (Blanchot, 1973, p. 47)

On le voit, pour Blanchot, la parole qui donne naissance à l'écriture n'est pas de celles qui se laissent cerner. Elle relève, fondamentalement, de l'insaisissable, de ce dont on ne peut rien dire. Peut-être, écrit-il, la source du poème n'est-elle que l'intériorité du poète dont elle manifeste le jaillissement : « Intime est l'image, parce qu'elle fait de notre intimité une puissance extérieure que nous subissons passivement : en

dehors de nous, dans le recul du monde qu'elle provoque, traîne, égarée et brillante, la profondeur de nos passions. » (1955, p. 356) Peut-être, les mots qui viennent à celui qui écrit ne sont-ils que l'expression de l'influence qu'a eue sur lui un événement dramatique, influence trahie par l'oubli qui agit, dans ce cas, comme une mémoire en négatif : « Ce n'est pas toi qui parleras; laisse le désastre parler en toi, fût-ce par oubli ou par silence. » (1980, p. 12) Si le retrait de l'auteur est, pour Blanchot, la condition de la création, celui-ci s'avère dès lors en définitive condamné à l'échec car l'oubli, pour sa part, ne peut être oublié, et replace inévitablement celui qui écrit au centre de la scène.

Ces éléments, comme ceux qui précèdent, interrogent le produit de la création littéraire. Si la création, pour Blanchot, est pur récit sans objet, et/ou récit d'une expérience dont, par définition, elle ne peut rendre compte, et/ou simple écho subjectif d'un événement oublié, on peut s'interroger sur l'intérêt qu'il a accordé dans son œuvre à la littérature, et au nom qu'il a donné à l'inspiration : pourquoi, si celle-ci est à ce point vaine, l'appelle-t-il une parole, avec la portée performative que ce terme présuppose, et non un simple bavardage? Une chose est sûre : cette parole dont parle Blanchot, celle qui parvient à l'écrivain lorsqu'il se met à l'écoute de l'inaudible, est une parole qui ne renvoie pas à un propos à la manière d'un mot — d'un signifiant — appelé pour désigner une réalité précise — un signifié. Dans la mesure où ce qui la fonde est, nous dit-il, le néant, et/ou de l'ordre de l'indicible, et/ou simple écho subjectif d'un événement oublié, cette parole s'apparente en définitive au silence. Un silence qui, cependant, ne cesse jamais, dans l'œuvre de Blanchot, d'apparaître avec la force et la majesté d'une parole à écouter.

Derrière les mots, le plein

Lorsque Blanchot écrit que l'œuvre « n'apporte ni certitude ni clarté » (1955, p. 299), il ne dit pas qu'elle n'a pas de valeur pour autant. L'écrivain, écrit-il, « appartient à un langage que personne ne parle, qui ne s'adresse à personne, qui n'a pas de centre, qui ne révèle rien. [...] Là où il est, seul parle l'être — ce qui signifie que la parole ne parle plus, mais est, mais se voue à la pure passivité de l'être. » (1955, p. 17) Dans cet extrait, Blanchot déplace l'accent habituellement posé sur le fruit de l'acte de parler — les paroles prononcées et leur sens — pour le porter sur l'activité même d'énoncer. Il s'agit, nous dit-il, d'une « affirmation ininterrompue », un « murmure géant », une « profondeur parlante »... Manifestement, cela parle, on ne peut en douter. Mais qu'est-ce que cela raconte? Rien, nous dit Blanchot. Ou plutôt, tout. Rien de précis, mais la possibilité même de dire. Là, écrit-il, « la parole ne parle pas, elle est, en elle rien ne commence, rien ne se dit, mais elle est toujours à nouveau et toujours recommence. » (1959, p. 263)

L'être, cet au-delà des apparences dont on ne peut témoigner qu'en perdant la voix, est le lieu du dévoilement : là, « les choses s'offrent dans la fécondité inépuisable de leur sens que notre vision habituellement ignore » (1955, p. 198). L'écriture « n'est pas une simple tromperie, elle est le dangereux pouvoir d'aller vers ce qui est, par l'infinie multiplicité de l'imaginaire » (1959, p. 119). Il y a bien, ici, l'idée d'une promesse. C'est d'une introduction, presque d'une initiation qu'il s'agit ici. Une ouverture à une forme de plénitude. La parole qu'entend l'écrivain semble l'introduire au mystère de sa propre existence : « il semble qu'en elle la profondeur parle, et l'inouï se fasse entendre. À chacun [...] elle

semble dire ce qui pourrait lui être le plus proche. » (1959, p. 266) Quelque chose se dit, quelque chose qui concerne la possibilité même de dire, et le fait que cela se dise semble apporter la promesse de pouvoir tout dire. Cette promesse, en elle-même, a la valeur de l'inespéré.

Ce n'est plus de vide, de leurre qu'il est question ici, mais au contraire de quelque chose qui se fait entendre et du sentiment qu'a Blanchot, dans certains détours de son œuvre, que ce quelque chose a un caractère originel : « Il semble [...] que si l'on garde contact avec elle, [...] tout ce qui sera dit appartiendra à la pureté de l'origine. » (1955, p. 242) L'écrivain, à cet égard, apparaît comme un passeur. Il introduit à un autre niveau de perception, à une connaissance plus dense du monde. Certes, nous l'avons vu, ce à quoi l'écriture donne accès n'est pas de l'ordre de contenus qui se présenteraient comme des réponses à des questions posées. C'est cependant bien d'une énonciation qu'il est question ici.

Comme l'a montré Anzieu, de nombreux créateurs partagent le sentiment d'avoir accès, par leur art, à un au-delà de la réalité entretenant avec le(s) sens — l'essence — des choses un rapport privilégié. Loreau, à cet égard, a souligné cependant combien le sens que véhicule l'œuvre d'art cependant est antérieur à la signification. Plutôt que du sens constitué, il relève de la possibilité même de donner sens :

Le *sens* est un processus de limitation progressive de l'infini des possibles, un mouvement de polarisation des possibles vers une forme; à ce titre, il représente la phase d'éclosion d'une signification. À l'inverse, la signification est un *sens* venu à l'achèvement, elle est au *sens* ce que l'immobilité est au mouvement. En tant qu'elle est liée à la fois à l'apparition de la pensée et à ce qui la conteste, la création d'art comme création

évolue donc dans le *sens*, elle prend fin avec l'apparition d'une structure comme signification. [...] Ni le produit ni l'apparu ne l'intéresse, seul la concerne le processus de production, d'apparition. (1998, p. 197-198)

Nous retrouvons dans cet extrait l'intérêt porté par Loreau à la création en tant que processus, dont nous avons parlé plus haut. En tant que relation du créateur avec ce qui n'a pas de signification constituée, la création, pour lui, prend place dans le *sens*, c'est-à-dire « dans le parcours orienté non encore signifiant qu'est le tracement » (1998, p. 186). Le geste créateur, en tant qu'il donne à exister des figures qui ne lui préexistent pas, montre ce qu'il appelle « l'opération génératrice du monde », ou encore « la condition de possibilité de ce qui est en général » (1998, p. 186). Cette approche de la création, dans la mesure où elle aborde celle-ci comme un acte et comme un processus d'ouverture au *sens* plutôt que comme une offre de signification, a des résonances avec la manière dont Blanchot traite la question — pour autant que l'on puisse comparer ces pensées qui s'appuient sur des pratiques artistiques différentes, les œuvres auxquelles Loreau s'est intéressé (celles de Dubuffet, de Dotremont, d'Alechinsky, etc.) s'inscrivant en effet dans un rapport particulier à la création où le tracé, le geste, célèbrent la spontanéité. Cette approche fait également écho aux travaux d'Alain Didier-Weill, pour qui l'effet d'une œuvre d'art est de l'ordre de la signifiante, c'est-à-dire du « faire sens ». Elle nous met en présence avec un réel qui n'a pas été ligoté par le langage, c'est-à-dire avec un réel signifiant.²

² Il y aurait matière à développer les continuités entre ce qui, pour Lacan, caractérise le réel, et cet espace originel, en-deçà de la signification, dont parle Blanchot lorsqu'il évoque ce avec quoi entre en contact celui qui écrit.

Parce qu'il est en relation avec la source du dire, l'écrivain, écrit Blanchot, a une responsabilité. Écrire, ce n'est pas se mettre passivement à l'écoute du monde. C'est se donner pour tâche de transmettre la parole de ce dernier. Cette tâche prend, chez lui, la forme d'un véritable sauvetage : « Chaque homme est appelé à recommencer la mission de Noé. Il doit devenir l'arche intime et pure de toutes choses, le refuge où elles s'abritent. » (1955, p. 181). L'écriture doit donner accès à « la terre promise de la vérité » (1959, p. 183) En cela, la vision de Blanchot est proche de la manière dont Bazaine définit la mission du peintre :

Le peintre ne vogue pas, ravi, sur un monde bien fini : il participe à sa naissance, mêlé aux sources et aux profondes racines, il suit son cours, la force des choses l'emporte. [...] Le peintre s'efforce, inlassablement, de sauver le monde en le ressuscitant, de laisser pourrir en lui cette graine fabuleuse pour restituer un monde d'au-delà de la mort, un espace inaltérable, une lumière d'au-delà de l'ombre. (1973, p. 89)

Pour Blanchot, le sauvetage dont il est question est, bien sûr, celui d'une parole précieuse, voire sacrée, dont l'écrivain se fait l'héritier; mais il répond, également, à un besoin intime de l'écrivain à qui l'œuvre achevée apporte un sentiment d'apaisement. Elle fait taire « cette parole errante qui ne peut prendre fin, [et qui] est *la longue nuit de l'insomnie* » (1955, p. 246). Ce tête-à-tête avec la parole du monde est, on le voit, à la fois de l'ordre du sacrifice — sacrifice de celui qui, pour entendre l'inaudible, s'exile de lui-même — et de la délivrance. Cependant, nous l'avons vu, dès que l'écriture cesse la parole se tait elle aussi, privant l'écrivain de cette terre promise loin de laquelle il semble que rien, pour lui, n'a de valeur. Tel Sisyphe il est donc appelé, continuellement, à se remettre à l'ouvrage.

L'œuvre de Blanchot montre combien complexe est le rapport que l'écriture entretient avec cette parole qui la fonde, dont nous venons de voir qu'elle était à la fois creuse, et pleine; promesse de sens, et ce dont on ne peut rien dire. On ne s'étonne guère que le récit, par conséquent, tombe toujours à côté de ce qu'il vise :

L'écriture : une flèche visant le vide — l'anachronique du futur-passé — et tombant toujours trop tôt, dans le trop plein d'un passé accablant, d'un futur avenir ou bien encore, ce qui est pis, dans la plénitude d'un présent qui transforme tout en écrit riche de ressources et de vie. (1973, p. 169)

Un des mérites de sa démarche est d'avoir mis le doigt sur cette ambiguïté propre aux œuvres littéraires qui, à la fois, livrent le réel et le défigurent, dans le décalage qui toujours sépare l'action de l'acte. L'écriture, avec lui, prend place dans un espace intermédiaire où quelque chose se passe ou, tout au moins, pourrait se passer.

Par-delà les mots qui se cherchent, quelque chose se dit

L'expression, et notamment l'expression artistique, est tournée vers le déploiement de celui qui crée. Centrée sur lui, elle vise à le révéler. C'est ainsi que nombre d'ateliers d'expression artistique à visée thérapeutique se définissent aujourd'hui : comme des espaces dans lesquels des personnes, en souffrance ou non, sont invitées à utiliser, en toute liberté, des couleurs, de la matière, des sons, des mots, des mouvements, pour laisser surgir les pensées et/ou émotions qui les habitent. S'inspirant de la même idée qu'ils ont empruntée en sens inverse, certains se sont permis d'emprunter les grilles de la psychopathologie pour analyser les œuvres créées par des artistes, et en faire un

diagnostic. On entend ainsi, dans certains lieux, que tel auteur fut pervers, tel autre psychotique, tel autre encore épileptique... Mais que dit-on, avec ces étiquettes, des œuvres en question? Quelle place accorde-t-on au réel dont chacune d'elles témoigne?

La création, nous l'avons vu, suit un mouvement bien différent de l'expression : il ne s'agit pas pour celui qui crée de projeter sur une matière une part de lui-même, mais au contraire de se mettre en suspens, dans le travail créateur, afin de pouvoir entendre et communiquer quelque chose qu'il éprouve comme venant d'ailleurs. C'est en tout cas ainsi que Blanchot en témoigne et, nous l'avons vu, il n'est pas le seul. Quand bien même cette approche ne saurait être considérée comme la seule valable, quand bien même cet éprouvé ne serait qu'un leurre, il ne mérite pas d'être ignoré pour autant.

Les artistes, on le sait, ne sont pas les seuls à s'être interrogés sur la source de l'imagination. Jung, qui a consacré de nombreuses recherches aux images qui surgissent dans les rêves et dans la création, a développé le concept d'inconscient collectif. Ce dernier terme montre combien, pour lui, de nombreuses images, qu'il appelle archétypales, ont une portée universelle (voir Jung, 1989, et von Franz, 1995). Gilbert Durand (1969), à sa suite, s'est à son tour élevé contre les tentatives de réduire les productions de l'imaginaire à des pulsions subjectives. Il a repris à Jung le concept d'« archétype », dont il a renouvelé le sens. Pour l'un comme pour l'autre, l'imaginaire est pourvu d'un dynamisme propre, et ses productions ne peuvent être appréhendées par la seule entrée de la psychologie individuelle. Quant à Alain Didier-Weill, dont la pensée est grandement inspirée par l'œuvre de Lacan, c'est

du côté du réel, entendu comme « celui que le refoulement originare institue comme un incognito radical » (2003, p. 82), qu'il a situé la source de l'art.

Nous voyons combien, dans différentes traditions de pensée, est envisagée l'existence d'une réalité autonome où l'inspiration créatrice trouve sa source, avec laquelle, dans certaines conditions, on peut entrer en contact. Dans cette perspective, l'œuvre d'art fait fonction de témoin. Elle élève à la lumière du jour des bribes de ce qui d'ordinaire échappe à la connaissance, comme autant d'ouvertures sur un univers parallèle dont l'artiste, notamment, aurait la clé. Il s'agit d'un mouvement inverse de celui de l'expression — même si, d'une certaine manière, elle y contribue, à l'image du retour de l'oubli dont parle Blanchot. Dans cette optique, l'expression individuelle, aussi manifeste soit-elle, ne caractérise l'œuvre d'art qu'au titre de reste involontaire, l'écume laissée sur la plage par le mouvement de la mer.³ Certes, à l'instar des mots que l'on prononce et qui en disent sur nous bien plus que ce que l'on croit, l'œuvre parle de celui qui crée. Elle reflète son regard sur le monde, celui de son époque, et nombreux sont les critiques d'œuvres littéraires qui ont creusé ce sillon et cherché à mettre au jour les continuités entre le créateur et l'œuvre créée. L'œuvre nous instaure en voyeurs. Voyeurs de l'insu d'un auteur qui, en voulant nous montrer le monde, nous livre en même temps le regard avec lequel il l'a regardé. Cependant, prenons l'image du chien qui, lorsque l'on montre du doigt, suit le doigt et non l'objet montré : est-ce ainsi qu'une œuvre doit

³ La complexité des relations entre création et thérapie est traitée de manière admirable dans l'ouvrage de Jean Florence intitulé *Art et thérapie. Liaison dangereuse ?* (Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis, 1997).

être abordée? C'est là, certes, une porte d'entrée. Une porte d'entrée que Blanchot connaissait :

il y a [...] une manière classique de décrire l'expérience littéraire, où l'on voit l'écrivain se délivrer heureusement de la partie sombre de lui-même en une œuvre où elle devient, comme par miracle, le bonheur et la clarté propre de l'œuvre et où l'écrivain trouve un refuge et, mieux encore, l'épanouissement de son moi solitaire en une communication libre avec autrui. C'est là ce qu'a affirmé Freud, en insistant sur les vertus de la sublimation et par cette confiance si émouvante qu'il avait gardée dans les pouvoirs de la conscience et de l'expression. Mais les choses ne sont pas toujours aussi simples [...] (1959, p. 261-262)

Cependant, il ne s'en est pas contenté et l'on comprend, à le lire, pourquoi. S'il s'interroge sur ce qui, dans une œuvre littéraire, parle de son auteur, il ne l'appréhende pas comme un potentiel levier de libération du sujet à l'égard de ce qui le fait souffrir, au contraire. C'est sous les traits d'une tache aveugle que ce souvenir oublié est présenté dans ses écrits; une tache qui s'apparente à un échec, témoin d'une rencontre ratée. Car pour Blanchot, nous l'avons vu, ce que vise celui qui écrit n'est pas de se raconter lui-même. L'écriture est un acte par lequel l'écrivain tente d'approcher la pure présence. L'œuvre qui en découle témoigne de cette rencontre, et c'est là sa raison d'être : laisser entrevoir le sacré comme innommable. Ce qui compte,

c'est peut-être la littérature, mais non pas comme une réalité définie et sûre, un ensemble de formes, ni même un mode d'activité saisissable : plutôt comme ce qui ne se découvre, ne se vérifie ni ne se justifie jamais directement, dont on ne s'approche qu'en s'en détournant, qu'on ne saisit que là où l'on va au-delà, par une recherche qui ne doit nullement se préoccuper de la littérature, de ce qu'elle est « essentiellement », mais qui se préoccupe au contraire de la réduire, de la neutraliser ou, plus exactement, de descendre, par un

mouvement qui finalement lui échappe et la néglige, jusqu'à un point où ne semble parler que la neutralité impersonnelle. (1959, p. 243)

En d'autres mots, par-delà ce que l'histoire singulière de son auteur donne à lire, c'est bien davantage le silence de l'œuvre qui mérite l'attention. L'endroit où elle sidère, où elle captive le regard. À travers ce silence, un espace s'ouvre. Quelque chose se dit dont l'auteur ne peut rien dire. Or, cette dimension du rapport du créateur à quelque chose qui ne lui appartient pas, quelque chose qui lui résiste, est précisément la dimension de la création qui est évacuée lorsqu'on assimile celle-ci à de l'expression. On peut se demander, dès lors, si l'engouement actuel pour les ateliers d'expression artistique ne parle pas moins de la création en tant que telle que des aspirations de ceux et celles qui la regardent de loin. Dans une société où l'expression de soi, l'authenticité ont pris la place de véritables idéaux, ce n'est sans doute pas un hasard, en effet, si l'expression artistique a la cote. Ce n'est probablement pas un hasard non plus si la dimension non expressive de la création, celle qui oblige l'artiste à se décentrer, est si peu évoquée.

Vers une approche de la création comme ouverture

Avec Blanchot, l'écriture est de l'ordre d'une rencontre : une rencontre avec l'insaisissable; une rencontre insaisissable. L'impression qui se dégage de ses écrits est celle d'une tension permanente, dans son expérience de l'écriture, ou tout au moins dans le regard qu'il porte sur elle, entre parole et silence, présence et absence. Cette tension donne l'idée d'un flux, un mouvement, un espace dans lequel des formes naissent constamment et constamment se dissolvent. La pensée de

Blanchot, en mouvement elle aussi, est à l'image de ce dont elle traite. Sans cesse surgissent des contradictions, des ouvertures qui relancent le sens dans une nouvelle direction. Et cette abondance de possibilités interprétatives est au plus près de ce qu'il tente de décrire : « Au niveau du monde, l'ambiguïté est possibilité d'entente; le sens s'échappe toujours dans un autre sens; le malentendu sert à la compréhension, il exprime la vérité de l'entente qui veut que l'on ne s'entende jamais une fois pour toutes. » (1955, p. 358)

L'ambiguïté, cependant, implique un renoncement : le renoncement à la possibilité de faire tenir les choses dans un discours qui les contourne et les clôt. Il est certes plus facile de penser, par exemple, que la création est le simple reflet du vécu d'un auteur. Car alors on peut, pour l'aborder, se tenir à une rampe : celle qu'offre l'histoire du sujet ou, tout au moins, ce que l'on croit en savoir. Cette tendance à réduire la création à une démarche expressive, qui est dans l'air du temps, occulte, nous l'avons vu, une part importante de ce qui est en jeu : elle masque la dimension expérientielle de l'acte créateur en tant qu'épreuve, combat de l'artiste avec un matériau qui lui résiste, à l'image de ce réel avec lequel, par orgueil, il tente, tel Ulysse accroché à son mât, d'entrer en relation. Quelque chose, nous dit-il, parle, et toute la difficulté réside en la manière dont peut être nommée cette parole aujourd'hui. En tant que philosophe, Blanchot pose la question en termes de réel/irréel. Cela le conduit à s'interroger sur le statut ontologique des images qui nourrissent l'inspiration de celui qui écrit. D'autres, certainement, auraient emprunté une autre voie. L'intérêt, cependant, réside peut-être moins dans les termes utilisés que dans l'accent posé par Blanchot sur le vécu qui, à juste titre, mérite d'être ramené au centre de l'attention : celui de la

création en tant que processus qui toujours en partie échappe à son auteur et qui, parce qu'il lui échappe et en ce qu'il lui échappe, ouvre une brèche dans la réalité. L'œuvre d'art, par-delà la vision qu'elle livre, offre un regard. Elle ouvre à la possibilité de voir. Un des mérites de Blanchot est de l'avoir rappelé.

Bibliographie

- ANTONIOLI, Manola. 1999, *L'écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*, Paris, Kimé.
- ANZIEU, Didier. 1981, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient ».
- BAUCHAU, Henry. 2000, *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, coll. « Essais littéraires ».
- BAZAINE, Jean. 1973, *Exercice de la peinture*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives ».
- BLANCHOT, Maurice. 1955, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- . 1959, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
- . 1973, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard.
- . 1980, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard.

- . 2002 [1992], *Une voix venue d'ailleurs. Sur les poèmes de Louis-René des Forêts*, Paris [Plombières-les-Dijon], Gallimard [Ulysse/Fin de siècle].
- COLLIN, Françoise. 1971, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin ».
- DIDIER-WEILL, Alain. 2003, *Lila et la lumière de Vermeer. La psychanalyse à l'école des artistes*, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique ».
- DURAND, Gilbert. 1969, *Les structures de l'imaginaire; introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, coll. « Études supérieures ».
- FLORENCE, Jean. 1985, *Ouvertures psychanalytiques. Philosophie, arts, droit, psychothérapie*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis.
- . 1997, *Art et thérapie. Liaison dangereuse?*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis.
- JUNG, Carl Gustav. 1989, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Éditions Gerorg.
- LANNOY, Jean-Luc. 2005, « Voir, c'est peut-être oublier de parler », dans Arthur COOLS et al. (dir.), *Maurice Blanchot, la singularité d'une écriture*, Louvain-La-Neuve, Les Lettres romanes, p. 167-189.
- LOREAU, Max. 1998, *De la création : peinture, poésie, philosophie*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord ».
- RABATÉ, Dominique. 2005, « Maurice Blanchot et l'expérience littéraire », dans Arthur COOLS et al. (dir.), *Maurice Blanchot, la singularité d'une écriture*, Louvain-La-Neuve, Les Lettres romanes, p. 7-16.
- VON FRANZ, Marie-Louise. 1995, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, Albin Michel.

Résumé

D'où vient à l'écrivain ce qu'il écrit ? Quel est ce avec quoi, par l'écriture, il entre en relation ? Cette question est au cœur de la pensée de Blanchot. Dans la réponse qu'il lui apporte, Blanchot accorde une place centrale à l'expérience d'une rencontre de celui qui écrit avec un au-delà de la réalité visible, qui prend la forme d'une parole. En écho à la manière dont des artistes et des psychanalystes parlent de la création aujourd'hui, son approche nous conduira à interroger la différence entre création et expression.

Abstract

Where does the source of writing lie? What is this which, through writing, the writer has encountered? This question lies at the core of Blanchot's thought. In his answer, Blanchot gives a central role to the experience of an encounter between the person who writes and something beyond visible reality which takes the form of a speech. His approach, which echoes how some artists and psychoanalysts look at creation today, will enable us to question the difference between creation and expression.

Moi, my *Self* y yo : les métamorphoses
linguistiques dans le premier roman
de Yann Martel

Rainier Grutman
Université d'Ottawa

Je dis « ou »; dans la majorité des cas,
j'essayais de faire de ce « ou » un « et ».
Yann Martel

« J'ai été très heureuse – très privilégiée –
très fière, poursuit-elle. Trop privilégiée.
Trop heureuse pour peu de temps. Et
maintenant je suis malheureuse pour...
pour la vie. »
Joseph Conrad

Bien accueilli par la critique, le début romanesque de Yann Martel, *Self* (1996), n'a pourtant pas réussi à séduire le grand public¹. Rapidement éclipsé par le roman qui lui a succédé, *Histoire de Pi (Life of Pi)*, lauréat du prestigieux prix Man Booker en 2002, *Self* refera brièvement surface en 2007, à l'occasion du Combat des livres à Radio-Canada, où il sera vigoureusement (mais vainement) défendu par l'ancienne ministre libérale Sheila Copps². Il faut dire qu'il s'agit d'un texte inhabituel, qui bouleverse quelques-unes des typologies sur lesquelles s'est construit notre savoir et remet en question quelques-uns de nos systèmes de classification les plus profondément ancrés. Plus même : dans *Self*, Yann Martel s'en prend au besoin même de classification. Aux catégories étanches établies par les sciences positives, il préfère une vision dynamique, fondée non pas sur le changement ou sur l'évolution, mots d'ordre du siècle de Darwin, mais sur la notion de transformation, de métamorphose, thème central dans un roman dont le protagoniste se décrit lui-même, et à plusieurs reprises, comme un caméléon (Martel, 1996, p. 118, 204³).

Cette thématique sera abordée ici sous un angle un peu particulier. S'il est vrai que la double métamorphose sexuelle du personnage principal constitue l'aspect le plus spectaculaire du

¹ Un cours de littérature comparée sur « Le roman polyglotte » a servi de banc d'essai pour quelques-unes des idées exposées ici. J'aimerais remercier mes étudiants (notamment Karine Villeneuve-Plouffe, qui m'a fourni la première moitié de mon titre) de leur intérêt pour un sujet inhabituel. Je voudrais également souligner l'apport de Rachel Jobin et d'Agatha Schwartz (Université d'Ottawa), qui ont traduit des passages en tchèque et en hongrois.

² Voir le site du Combat des livres : http://www.radio-canada.ca/radio/christiane/combat2007/livre_self.shtml

³ Les dates indiquées dans les renvois au roman de Martel varieront, selon que je cite la version originale (de 1996) ou la traduction française (parue en 1998).

roman (même si, à ma connaissance du moins, les *gender studies* n'ont pas encore découvert Martel), je me concentrerai davantage sur une autre transformation, d'ordre linguistique, car elle me paraît contribuer aussi puissamment à l'originalité de *Self*. Yann Martel n'a pas peur d'effaroucher les lecteurs qui n'ont pas de connaissances linguistiques étendues. Contrairement à beaucoup de ses confrères, il ne se contente pas d'un timide échantillonnage lexical mais assaisonne son texte de phrases voire de paragraphes entiers en langue étrangère. Il ne craint pas non plus que ces irruptions deviennent des interruptions de lecture : dans *Self*, l'altérité linguistique apparaît dans toute sa splendeur. Non seulement son personnage principal possède un répertoire des plus variés, faisant aisément alterner l'anglais (sa langue principale), le français (sa langue natale) et l'espagnol (appris à l'école maternelle), mais des idiomes moins courants comme le tchèque ou le hongrois, habilement intégrés à la trame narrative, y deviennent des métaphores de l'opacité linguistique.

Portrait de l'artiste en jeune caméléon

Écrit à la première personne, *Self* raconte l'enfance, puis la jeunesse du protagoniste, qui reste anonyme tout au long du roman. Petit garçon, il aimait à regarder bouillir les carottes en attendant qu'elles soient « réduites en bouillie », car « la transformation du dur au mou [l]e fascinait » :

En effet, l'idée de transformation avait été, depuis mon plus jeune âge, au centre de ma vie. Je suppose que pour moi, fils de diplomates, c'était naturel. J'ai changé d'école, de langue, de pays et de continent un certain nombre de fois au cours de mon enfance. À chacun des changements, j'avais la possibilité de me

recréer, de présenter une nouvelle façade, d'enterrer les erreurs et les déformations passées. (1998, p. 17)

Quand il perdra ses dents de lait, il y verra « la première preuve tangible de la métamorphose humaine », qui vient s'ajouter aux observations déjà faites concernant « la métamorphose du jour et de la nuit, du climat, des saisons, de la nourriture et des excréments ». Mais dès qu'apparaissent ses dents définitives, il envisage « la vie comme une suite de moments métamorphiques, se suivant l'un l'autre, à l'infini. » (1998, p. 17).

Jeune enfant, il fait souvent le même rêve : celui de s'être transformé en lapin pendant son sommeil, « transformation nocturne » dont, adulte, il se souvient parfaitement; non pas tellement du processus de « réduction de [s]a taille » et d'« étirement de [s]es oreilles » que du résultat : « un lapin de taille moyenne, brun et blanc ». Ainsi transformé, il peut faire bonds, sauts et culbutes, car « [s]on corps [lui] était (et [lui] a toujours été) fidèle. Il [lui] obéissait. » (1998, p. 24) L'importance accordée au corps prendra toute sa signification à la puberté, lorsque les changements physiques – l'apparition du poil, la prolifération de l'*acne vulgaris* (1998, p. 53) – s'accompagneront de l'éveil du désir. Inutile de dire la fascination qu'exercera sur notre personnage cette ultime « métamorphose » (1998, p. 49) qui, pour être plus naturelle que la transformation en lapin, n'en demeure pas moins spectaculaire.

La métamorphose, voilà bien une thématique qui a ses lettres de noblesse en littérature. On songe à cette longue nouvelle de Franz Kafka qui s'ouvre sur la découverte, de la part d'un Gregor Samsa ahuri, qu'il s'est changé en un énorme

insecte. Kafka innovait en ceci qu'il se servait d'une donnée somme toute classique – on peut la faire remonter à Ovide – pour raconter une fable sur l'ostracisme social auquel tombe en proie celui qui ne répond plus aux attentes de son milieu. Une fois le masque de la comédie humaine tombé, la société se choisit un bouc émissaire.

Il est cependant une autre œuvre du 20^e siècle qui thématise davantage la différence et même la transformation sexuelles, sujets dont Kafka ne se souciait guère, et qui de ce fait, me paraît plus susceptible d'avoir fourni une matrice à *Self*. L'opposition la plus fondamentale à laquelle s'attaque Yann Martel est en effet celle qui permet de distinguer entre l'animal mâle et femelle, entre l'homme et la femme. Inscrite dans la nature biologique, renforcée par la société, la différence sexuelle n'en est pas pour autant un pur produit. *Self* cherche à brouiller les cartes en créant un personnage qui est à la fois homme et femme ou, pour être plus exact, qui l'est successivement.

Difficile de ne pas entendre l'écho d'un roman publié par Virginia Woolf un peu avant qu'elle ne prononce à l'université de Cambridge les conférences destinées à devenir *A Room of One's Own*. Dans *Orlando* (1928), œuvre qui relève à la fois de l'essai biographique et du roman à clés sans être ni l'un ni l'autre, elle fait évoluer un gentilhomme du 16^e siècle qui n'a d'italien que le nom. Issu d'une longue lignée de nobles anglo-saxons, il jouit de tous les privilèges de sa caste et de son sexe. Entre les mains de Woolf, l'histoire d'Orlando devient sinon un prétexte, du moins une illustration de ses propres thèses sur l'exclusion des femmes de la sphère du pouvoir. La romancière décide en effet de rendre immortel son personnage afin de lui

faire vivre l'évolution du rapport entre les sexes et notamment, celle du sexe dit faible. Cette dernière évolution, Woolf la lui fera connaître de l'intérieur, grâce à un procédé des plus particuliers : pendant son ambassade à Constantinople, faite pour le compte du roi Charles d'Angleterre, Orlando, chevalier de l'ordre de la Jarretière (« Honni soit qui mal y pense »), tombe dans un profond sommeil d'où il sortira au bout de sept jours... transformé en femme. Le narrateur prend la peine de longuement commenter cette péripétie :

Profitons de cet arrêt dans notre récit pour insister sur quelques faits. Orlando était devenu femme – inutile de le nier. Mais pour le reste, à tous égards, il demeurait le même Orlando. Il avait, en changeant de sexe, sans doute changé d'avenir, mais non de personnalité. Les deux visages d'Orlando – avant et après – sont, comme les portraits le prouvent, identiques. Il pouvait – mais désormais, par convention, nous devons dire elle au lieu de il – elle pouvait donc, dans son souvenir, remonter sans obstacle tout le cours de sa vie passée. [...] Partant de là, de nombreux savants, persuadés d'ailleurs qu'un changement de sexe serait contre nature, se sont donné beaucoup de mal pour prouver: 1° qu'Orlando avait toujours été une femme ou : 2° qu'Orlando n'avait pas cessé d'être un homme. Laissons biologistes et psychologues décider de ce cas. Quant à nous, les faits nous suffisent : Orlando fut un homme jusqu'à l'âge de trente ans; à ce moment il devint femme et l'est resté depuis. (Woolf, 1974, p. 93-94)

Orlando vivra sans vieillir jusqu'à la fin du roman (datée du 11 octobre 1928). Au fil des siècles, elle a pu découvrir les limites que lui imposait une société pensée par et pour les hommes, mais aussi ressentir le besoin d'être bourgeoisement mariée et même celui de devenir écrivaine. Dans la digression citée, Woolf introduit plusieurs considérations dignes d'intérêt. Contrairement aux apparences, précise-t-elle, l'identité profonde de son personnage n'a pas changé, même si son statut

de femme lui interdit désormais de faire carrière comme diplomate.

Comme *Orlando* est raconté à la troisième personne, les pronoms personnels et possessifs signaleront le changement de sexe. Yann Martel, quant à lui, contournera habilement cet obstacle en rédigeant son roman à la première personne : « I ». Vu que la langue anglaise ne marque pas le genre des adjectifs, le lecteur de la version originale de *Self* doit attendre une vingtaine de pages avant de découvrir l'identité sexuelle du protagoniste. Cette trouvaille crée une ambiguïté que Woolf n'obtient qu'au prix d'allusions multiples au caractère sexuellement indécis de ses personnages (dont plusieurs aiment à se travestir), indétermination obtenue grâce aux vêtements ambigus qui recouvrent des corps sans équivoque. Chez Woolf, l'habit fait en effet le moine, l'identité sexuelle y étant en bonne partie le produit de préjugés sociaux. Chez Martel, en revanche, la différence est inscrite dans le corps, qui acquiert une importance impensable dans la Grande-Bretagne de 1928. Rien n'est plus étranger au ton de Martel que ce commentaire de Woolf, qui suit immédiatement le passage déjà cité : « Que d'autres plumes, cependant, traitent du sexe et de la sexualité; nous abandonnons, pour notre part, aussitôt que possible, des sujets aussi odieux. » (1974, p. 94).

Dans *Self*, le fait d'avoir un corps différent change tout. Ici, ce sont moins les vêtements qui soulignent la différence que le corps lui-même et l'usage que l'on décide d'en faire. Nombreuses sont les références au sport – le personnage de Martel entretient son corps parce qu'il y tient. Plus nombreuses encore sont les allusions à l'amour physique et au plaisir qu'il procure. Le roman de Martel contient enfin une isotopie de la défécation comme expérience

jubilatoire⁴. C'est même sur cette thématique qu'il s'ouvre : à la première page, on lit un mémorable épisode de constipation de la tendre enfance du narrateur. Toujours dans cet incipit font leur apparition les premiers mots français de ce roman anglophone : « Gros caca! », suivis de leur traduction « *Big pooh!* » (1996, p. 1). Tout en insistant sur le corps de son personnage, Martel refuse pourtant de l'y enfermer, faisant fi des frontières établies par la société traditionnelle. En ce qui concerne les partenaires sexuels, par exemple, le protagoniste de *Self* a un plus grand éventail de choix du simple fait qu'il change de sexe : devenu femme (mais ayant gardé la mémoire de sa vie amoureuse de jeune homme, en quoi il ressemble à Orlando⁵), il couchera avec des hommes et des femmes, expérience que, redevenu homme, il répétera en sens inverse. L'appartenance sexuelle serait en somme une condition nécessaire, mais non suffisante, de l'identité humaine à la fin du 20^e siècle.

Les remarques qui précèdent valent aussi pour la langue, autre critère de classification. Là non plus, il n'est pas interdit de transgresser les frontières établies par la société. Dans l'univers de *Self*, la langue est, à l'instar du corps, une condition nécessaire mais non suffisante de l'identité. En plus d'être un caméléon du point de vue biologique, le narrateur sera donc un caméléon linguistique. Mais plutôt que d'avoir trois épisodes

⁴ Avec l'Américaine rencontrée en Grèce, la narratrice n'arrête pas de parler « de sujets d'ordre fécal » : « La couleur, la consistance, la quantité, l'odeur – tant de chapitres dans une autobiographie. » (1998, p. 150) C'est au cours du même voyage libérateur qu'elle conçoit le projet d'écrire un roman qui « déborderait de merde. » (1998, p. 150) Il serait narré par une petite chienne qui aurait non seulement le don de la parole, comme dans toutes les fables, mais aussi une envie terrible de déféquer (1998, p. 152 et 185).

⁵ « Si c'est là de l'amour, se dit Orlando en regardant l'archiduc [Harry] de l'autre côté du cendrier, et cette fois d'un point de vue féminin, il y a dans ce sentiment quelque chose de profondément ridicule. » (Woolf, 1974, p. 117)

balisés par deux changements de sexe (le petit garçon devient femme à l'âge de 18 ans et le restera jusqu'aux toutes dernières pages du roman), le cheminement linguistique comportera plusieurs étapes, qu'il n'est peut-être pas inutile de rappeler.

Né en Espagne de parents québécois⁶, le protagoniste parle français à la maison d'Ottawa (c'est là que se situe l'épisode du « Gros caca! »). Quand sa mère est envoyée en mission au Costa Rica par le ministère canadien des Affaires étrangères, il fréquentera l'école maternelle américaine, où son répertoire linguistique s'enrichira de l'espagnol et de l'anglais :

[...] j'allais à l'école en anglais, jouais dehors en espagnol et racontais tout cela en français à la maison. Chaque langue me venait naturellement et chacune avait ses interlocuteurs naturels. Je ne pensais pas plus à m'adresser à mes parents en anglais qu'à compter dans ma tête en français. L'anglais devint la langue de mon expression exacte, mais elle exprimait des pensées qui, d'une certaine façon, sont toujours demeurées latines. (1998, p. 25)

Ses parents diplomates l'encouragent sur la voie de la polyglossie, allant même jusqu'à y voir un trait de fierté nationale : « "Tu seras bilingue. Même trilingue", qu'ils me dirent. "Très canadien". » (1998, p. 25). Plus tard, le petit garçon profitera d'un séjour parisien pour approfondir sa connaissance du français. C'est à Paris qu'il fait la connaissance de Marisa, la

⁶ Comme Yann Martel lui-même, né à Salamanque en 1963, pendant que son père y rédigeait sa thèse de doctorat. Les parents de Martel, Émile et Nicole, joindront aussi les rangs du ministère des Affaires étrangères du Canada et enverront également étudier leur fils en Ontario (à Port Hope d'abord, à l'Université Trent de Peterborough ensuite). On pourrait relever d'autres coïncidences, linguistiques notamment, entre la biographie de l'auteur et celle de son personnage, mais tel n'est pas mon but ici (celles qui précèdent ont été tirées de l'entrée de *l'Encyclopédie Agora* consacrée à Martel, consultée le 17 septembre 2005 à l'adresse http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Yann_Martel).

filles de réfugiés tchèques accueillis par des amis de ses parents. Elle sera le premier amour de sa vie.

Les deux enfants arrivent à communiquer tant bien que mal, mais un fossé les sépare : Marisa parle tchèque et allemand; le petit Canadien parle français, anglais et espagnol. Aux yeux du narrateur, elle ne parlait « aucune langue connue de l'humanité ». Les deux enfants se regardent, « mutuellement étonnés d'entendre le charabia » de l'autre (1998, p. 37). Elle lui chuchote des choses « dans son adorable chinois européen de l'Est » et se fait répondre en français. Malgré la barrière linguistique, « les propos inintelligibles » de Marisa lui parviennent « clairs et sonores. » (1998, p. 37) Plus tard, obligés à partager le même lit, ils continueront leur dialogue avec la bonne volonté qui caractérise les enfants, abandonnant l'un et l'autre leur langue maternelle, qui au profit de l'allemand (Marisa), qui de l'espagnol (le narrateur). Le résultat est une comédie d'erreurs où chaque personnage se méprend sur le contenu de la conversation mais poursuit néanmoins son propre récit. En voici un extrait (1998, p. 39-40) :

„Ich will zurück nach Prag.
Die Leute hier sind
schrecklich.“

„¿Te gustan los helados?“

„Mit meiner Tante Vavou,
wahrscheinlich. Aber die
Känguruhs interessieren
mich gar nicht. Ich will zu
meinen Freunden.“

„Tienen buenos helados
aquí. Berthillon. Tomamos
helado ayer. Vainilla con
miel y nueces; mi favorito.“

« Je veux retourner à
Prague. Les gens ici sont
désagréables. »

« Tu aimes les glaces? »

« Avec ma tante Vava,
probablement. Mais les
kangourous ne
m'intéressent pas. Je veux
mes amis. »

« Ils ont de bonnes glaces,
ici. Berthillon. On en a
mangé hier. Ma préférée,
c'est à la vanille avec du
miel et des noix. »

De retour à Ottawa, la réintégration ne va pas sans heurts. Le premier jour d'école, le garçon, maintenant âgé de douze ans, se fait traiter de « pédé » parce qu'il a les cheveux longs et découvre « cette polarité fondamentale de la société nord-américaine » (1998, p. 58). Il découvre aussi « l'intolérance des anglophones » à l'égard du français. Dans la capitale de son pays, dit-il, « ceux qui parlaient deux langues étaient méprisés par ceux qui n'en parlaient qu'une (et qui, de surcroît, la parlaient mal) » (1998, p. 68). Cela n'empêchera pas ses parents de le mettre en pensionnat au collège de Mount Athos, non loin du lac Ontario (1998, p. 74). Dans ce milieu entièrement WASP, on s'en doute, il n'aura plus guère l'occasion de parler français.

À la fin de ses études secondaires, ses parents disparaîtront dans un accident d'avion au large de Cuba, disparition qui signale aussi la perte d'importance du français dans sa vie. Un voyage au Portugal⁷ le marquera à tout jamais sur le plan biologique – c'est là qu'il devient femme, le jour de son dix-huitième anniversaire (1998, p. 96) – mais n'arrêtera pas le transfert linguistique déjà amorcé : l'étudiante qui s'inscrit à l'Université de Roetown est une anglophone à part entière. Ainsi, si elle suit surtout des cours de littérature anglaise⁸, c'est que ce choix coule de source (1998, p. 101).

⁷ La parenté génétique entre le français et le portugais n'a frappé ni Martel ni son personnage : abstraction faite d'une seule mention du récit fondateur des *Lusiades* (1998, p. 94), l'épopée classique de Camoens, le roman ne s'ouvre pas du tout à cette autre langue romane.

⁸ La longue liste des écrivains qu'elle étudie (1998, p. 101, 115, 148) contient surtout des Britanniques (Joseph Conrad et D.H. Lawrence, mais aussi James Joyce, Charles Dickens, Thomas Hardy, Ford Madox Ford, E.M. Forster, Robert Browning, Gerard Manley Hopkins, Ezra Pound, T.S. Eliot) et des Américains (Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Walt Whitman). N'y figurent que deux Français (André Gide et Alexis de Tocqueville, ce dernier comme auteur de *La*

D'autres voyages, également formateurs sur le plan personnel, ne viendront pas non plus enrichir sa palette de langues. Le premier l'amène en Grèce et en Turquie, où elle vit une aventure avec l'Américaine Ruth, caractérisée par sa prononciation de *Kweebec* (1998, p. 133). Un voyage au Mexique fait en compagnie d'une jeune Française s'avère plus décevant. Ces périples en terre étrangère laissent fort peu de traces linguistiques : deux mots turcs (« *Tesekkür ederim* », 1998, p. 137) et des *olé* qui ponctuent le récit sanguinolent de la « *fiesta taurina* » (1998, p. 201)⁹.

L'avion qui la ramène du Mexique atterrissant à Montréal, notre héroïne décide de s'y installer. Comme beaucoup d'étudiants, elle choisit le Plateau Mont-Royal. Comme beaucoup d'anglophones, elle inclut dans ce quartier non seulement le boulevard Saint-Laurent mais encore quelques rues à l'ouest de cette artère symbolique qui coupait jadis la ville en deux, créant une frontière entre le *Morial* francophone et le *Montree-all* anglophone, cette *Main* marquée par la « troisième solitude » des immigrants. Selon ses propres dires, ses voisins de palier – de la vieille Polonaise aux retraités grecs, en passant par le chauffeur de taxi haïtien, le cuisinier d'origine antillaise et deux jeunes couples, l'un « venant de l'Inde ou du Sri Lanka », l'autre gai et anglophone – constituent « un

démocratie en Amérique) et un seul Allemand (un des frères Mann), mais aucun auteur d'ici : alors même que la narratrice dit à plusieurs reprises sa fierté d'être Canadienne, les deux littératures nationales sont absentes de sa bibliothèque imaginaire.

⁹ Les jeunes femmes reçoivent des compliments de la part des Mexicains : « Oh non, notre espagnol n'est pas parfait, mais merci... » (1998, p. 201). Même en faisant la part des choses (ce type de compliment traduit plus l'étonnement des locuteurs maternels que la compétence réelle de celui qui se débrouille dans la langue étrangère), on peut en déduire que notre personnage n'a pas oublié l'espagnol appris au Costa Rica.

mélange typiquement canadien » (1998, p. 203). Décrite sur un ton plus euphorique que dans bien des romans montréalais, cette situation peut néanmoins faire problème :

Autour de nous, le Plateau; c'est-à-dire un quartier où les enseignes étaient en français, mais où, dans les magasins, on pouvait entendre parler grec, portugais, yiddish, espagnol, arabe et d'autres langues, en plus du français, et où le volapuk était souvent un anglais fonctionnel, massacré, assaisonné d'une myriade d'accents. Le mélange semblait facile entre les groupes ethniques diversement intégrés, les étudiants d'université anglophones, ceux qui étaient des Artistes avec un grand A, ceux qui étaient cools et ceux qui voulaient être l'un ou l'autre, et les Québécois francophones. C'est du moins ainsi que la situation m'apparaissait. Je pouvais m'identifier à au moins trois de ces groupes, ce qui faisait de moi plus un caméléon qu'un hybride. En fonction de mon interlocuteur, je pouvais changer mon personnage, bien que mon accent québécois n'ait malheureusement jamais été très bon à cause de mes années d'enfance passées en France; alors parfois, loin de cadrer dans le décor, je me situais complètement en dehors. À l'occasion, lorsque je commettais le faux pas de m'adresser à un Québécois nationaliste en anglais et qu'il me répondait en français, ce qui faisait sortir mon français de France, la maudite anglaise que j'étais devenait une maudite française. Lorsque je bavardais en espagnol, comme je le fis quelques fois dans un dépanneur à proximité de chez moi, je faisais plaisir à ceux de la vieille génération, mais cela provoquait les plus jeunes, qui pensaient peut-être que je doutais de leur capacité de parler le français. Telles sont les souffrances et les joies de vivre près des frontières. (1998, p. 204-205)

La reprise de contact avec le français, langue longtemps enfouie sous l'anglais, s'avère douloureuse. Loin de faciliter son intégration, les compétences linguistiques du personnage finissent parfois par l'exclure doublement. Elle retrouve une nouvelle forme d'intolérance, en somme.

Un syncrétisme de bon aloi

Notre personnage, on l'aura compris, n'a pas les mêmes attitudes linguistiques que la plupart des gens. À l'instar de son père, qui dirigeait à La Havane une maison d'édition spécialisée « dans la traduction dans les deux langues de poésie québécoise et latino-américaine » (1998, p. 73) et très significativement appelée *Sin Fronteras / Sans Frontières*, il ne veut pas s'emmurer dans une seule identité linguistique. Nous avons déjà vu que, enfant, il essayait tant bien que mal de communiquer avec la petite Marisa, faisant fi des préjugés dans lesquels s'enferment trop souvent les adultes. Au cours de ses voyages, il aura à affronter d'autres préjugés, tenant à la place des femmes dans la société par exemple, mais aussi concernant les langues. Le lecteur a ainsi droit à une belle sortie contre le cliché voulant que l'allemand soit « une langue affreuse, aussi rugueuse que du papier de verre, aboyant la plupart du temps », alors que l'italien, gagnante habituelle « de ce concours de beauté » peut se contenter d'agiter « son mouchoir blanc vers ses fans en adoration ». Ayant « trop souvent entendu radoter cette stupidité », la jeune femme décide de prendre le contrepied de l'opinion générale et de faire de l'allemand sa « langue étrangère préférée » (1998, p. 109). Elle suivra plusieurs cours à l'institut Goethe et finira par pouvoir lire Heine et Nietzsche dans le texte. Tout est une question d'attitude, semble-t-elle dire, et les pires frontières sont celles que nous érigeons nous-mêmes.

Cet état d'esprit explique peut-être pourquoi elle tombe amoureuse d'un homme aussi (voire plus) déraciné qu'elle, Tito Imilac. Or, si ce dernier ne s'enferme pas non plus dans une seule langue, c'est pour de tout autres raisons que la fille de

diplomates : les nécessités de la vie l'ont souvent obligé à en apprendre de nouvelles. Issu de la minorité hongroise de Bratislava, il parlait magyar à la maison et slovaque à l'école, où il apprit également le russe et un peu d'allemand. Chauffeur de taxi à Toronto, il doit se débrouiller en anglais tout en complétant un bac en études hongroises. Débarquant à Montréal en 1980, l'année du premier référendum, il ajoutera le français à un répertoire linguistique déjà impressionnant (1998, p. 216-217). On comprend qu'il ait « parfois l'impression d'avoir passé [s]a vie à suivre des cours de langue. » (1998, p. 222).

Avec cet autre polyglotte, la protagoniste de *Self* filera le parfait amour jusqu'au jour où elle se fera violer par un voisin, « l'homme avec une moustache en guidon de vélo » (1998, p. 203). Après cet épisode pénible, elle met fin à sa vie montréalaise et effectue un triple retour en arrière : elle se métamorphose une deuxième fois et redevient homme pour « Ne plus jamais être aussi vulnérable » (1998, p. 266); elle rentre au ROC (à Toronto d'abord, dans les Prairies ensuite) et se réfugie à nouveau dans la langue anglaise. Le français sera désormais réduit à la part congrue : le personnage donnera quelques cours du soir (1998, p. 272) entre deux *jobines* de concierge ou de plongeur et traduira des épitaphes françaises (1998, p. 281) pour Cathy, rencontrée dans un cimetière. On ne sait trop s'il arrivera à refaire sa vie avec cette femme. Ils feront un voyage en Thaïlande et il est même question d'avoir un enfant, mais nous n'en apprenons pas plus. Le narrateur laisse comme seul renseignement cette fiche signalétique qui figure à la dernière page du roman :

J'ai trente ans. Je pèse soixante-trois kilos. Je mesure un mètre soixante et onze. J'ai les cheveux bruns et bouclés. Mes yeux

sont gris-bleu. Mon groupe sanguin est O positif. Je suis d'origine canadienne. Je parle le français et l'anglais¹⁰. (1998, p. 283)

Quelques constantes se dégagent de cet aperçu. Notons d'abord qu'il serait vain de vouloir lier la variation des langues aux déplacements du narrateur. Contrairement à ce qui se produit dans des textes de facture plus traditionnelle, où la « couleur locale » des langues entendues dans des contrées exotiques produit un dépaysement à bon compte, il n'y a pas ici de corrélation entre les pérégrinations du narrateur et les « pérégrinismes » du roman. Ni le portugais, ni le grec n'affleurent à la surface d'un texte qui fait très peu de cas du turc. Ces déplacements ne sont pas gratuits pour autant. Au cours du premier, le protagoniste se réveille dans un corps de femme; elle sera initiée à l'amour saphique pendant le deuxième voyage. Quant au troisième, il marque plutôt la fin d'une liaison. À cause de son importance diégétique, on pourrait y ajouter le déménagement final (« J'ai quitté Montréal – quitté ma vie – de façon brutale et désordonnée », 1998, p. 270), lequel suit de très près la dernière métamorphose sexuelle du narrateur.

Les changements de langue ne correspondent pas non plus aux changements de sexe, l'homme et la femme parlant exactement les mêmes langues. Yann Martel évite de la sorte le piège d'un regroupement trop commode des différences

¹⁰ La traduction française me paraît ici s'écarter inutilement du texte original, où l'on lit : "I am thirty years old. I weigh 139 pounds. I am five foot seven and a half inches tall. My hair is brown and curly. My eyes are grey-blue. My blood type is O positive. I am Canadian. I speak English and French." (1996, p. 331) Que le système métrique remplace les mesures impériales paraît logique, que l'ordre des deux langues soit inversé l'est déjà un peu moins; mais comment justifier que « I am Canadian » devienne « Je suis d'origine canadienne »?

sexuelle et linguistique, ce qui aurait donné à *Self* les allures d'un roman à thèse, type de texte dont il n'est pas besoin ici de refaire le procès. N'en déplaise aux amateurs de solutions bien tranchées et d'identités pures, le narrateur ne s'identifie à aucune de ses langues au détriment des autres. Jouant à Paris avec ses camarades de classe Jonathan et Ali, il a peur que le concierge de l'école française « écrabouill[e] nos petites têtes anglophones » (1998, p. 48). Après sa première « mue » sexuelle (le mot convient puisque la transformation physique est notamment annoncée par « un changement de voix vers le plus aigu » [1998, p. 94]), elle s'identifiera comme « francophone et femme » : « c'était le cœur de [s]on identité. » (1998, p. 96), avant de réaffirmer sans ambages son bilinguisme à la fin du roman : « *I am Canadian. I speak English and French.* » (1996, p. 331)

Le narrateur de Martel refuse de choisir entre les langues, tout comme il refuse de choisir entre les sexes. Homme ou femme, il est tour à tour hétérosexuel et homosexuel. À la fin du roman, homme pour la deuxième fois dans sa vie, il retrouve l'amour auprès d'une femme après de nombreuses rencontres furtives avec des gais. Mais il se souvient d'avoir été femme : lors de sa première nuit avec Cathy, il se décrit comme « une lesbienne tiède » (1998, p. 281). *Mutatis mutandis*, il se souvient d'autres langues quand il vit en anglais à Mount Athos, à Roetown, à Montréal, à Toronto ou dans les Prairies. Tout en racontant son histoire en anglais, la première langue qu'il ait appris à écrire, il clame haut et fort son attachement à la langue française, qui fait partie de son identité autant (mais pas plus) que la langue anglaise.

À bien y regarder, son identité comprend plusieurs facettes complémentaires. Si l'adjectif n'avait pas reçu d'aussi fâcheuses connotations dans l'histoire des religions (écrite précisément par les thuriféraires de l'orthodoxie), on pourrait qualifier de « syncrétique¹¹ » la logique qui sous-tend *Self*. Voulant dépasser dans une synthèse originale la vision polarisée des essentialistes, elle est inclusive (homme ET femme; francophone ET anglophone) plutôt qu'exclusive (l'un OU l'autre, sans qu'il n'y ait de solution intermédiaire possible). Le sens de la première citation mise en exergue à cet article n'est autre que celui-là. Extraite d'un passage où la narratrice décrit ses sorties d'étudiante, elle fait clairement apparaître cette logique syncrétique :

Roetown avait une scène culturelle florissante, animée non seulement par l'université mais aussi par les citoyens de la ville. Entre les deux, il se passait toujours quelque chose, une conférence sur l'impérialisme culturel américain ou un film américain au cinéma Impérial, un ballet moderne au centre Artspace ou un match de hockey de la ligue mineure, Reverend Ken et les Lost Followers ou le Messie de Handel, Peter Handke ou Noël Coward, une marche féministe pour reprendre possession de la nuit ou une visite guidée à pied du Roetown historique, etc. ou etc. Je dis « ou »; dans la majorité des cas, j'essayais de faire de ce « ou » un « et ». (1998, p. 102)

Deux séries y traduisent l'opposition, socio-économique aussi bien que culturelle, entre ce que l'on appelle en anglais *town and gown*. Signifiant littéralement « la ville et la toge », cette expression désigne par métonymie le clivage séparant les

¹¹ Le deuxième roman de Martel, *Histoire de Pi* (2001), applique le même principe au domaine religieux. *Le Petit Robert* définit le syncrétisme comme une « combinaison peu cohérente (à la différence de l'éclectisme) », comme un « mélange de doctrines, de systèmes », mais ajoute le sens ethnologique de « fusion de deux éléments culturels différents », qui est celui privilégié ici.

citadins des étudiants; elle date de l'époque où les universitaires portaient la toge comme signe de leur identité et donc de leur différence. Si la toge a été très largement abandonnée, la prémisse est restée intacte. Dans nombre de petites villes comme Roetown (un palimpseste de Peterborough), l'intégration de la communauté universitaire au tissu social laisse en effet à désirer, chaque partie revendiquant sa différence et excluant l'autre plus ou moins sciemment. Entre la culture dite « élitiste » et celle dite « populaire », il n'y a guère de solution intermédiaire. Ceux qui évoluent dans le milieu universitaire, laisse entendre Yann Martel, auront tendance à assister à une conférence sur l'impérialisme américain, à aller écouter Georg Friedrich Händel. On les rencontre plus volontiers à un ballet moderne ou à une pièce avant-gardiste de Peter Handke. C'est également dans ce milieu que l'on tente de rassurer les étudiantes au sujet de la sécurité sur le campus et dans les quartiers adjacents en organisant des marches « pour reprendre possession de la nuit » (1998, p. 102). Les résidents de la ville alentour, en revanche, sont plus susceptibles d'aller voir un film d'Hollywood au cinéma Impérial ou un match de hockey, ou d'aller rire à une de ces comédies de mœurs qui firent le succès de Noël Coward. À la marche féministe, ils préféreront une visite guidée du quartier historique. Leurs goûts musicaux, enfin, les feront plutôt opter pour un concert du Reverend Ken Ramsden and The Lost Followers (un groupe de country-folk des années 1970-80 qui eut l'honneur de représenter la ville de Peterborough à l'Exposition universelle de 1986).

Manichéen et peut-être même caricatural, ce tableau ne manque pas d'humour pourtant, grâce notamment au jeu de mots sur « impérial(isme) » et à la juxtaposition de la marche

féministe et de la visite guidée, deux promenades que tout oppose. Au ton carnavalesque s'ajoute une vision stéréoscopique, qui permet d'embrasser du même regard deux réalités souvent tenues séparées. Ce faisant, Yann Martel pose un diagnostic assez conforme à l'évolution des goûts telle que la décrivent aujourd'hui les sociologues. En Amérique du Nord notamment, ces derniers sont de plus en plus nombreux à remettre en question le clivage traditionnel entre la culture *high brow* et la culture *low brow*, tel que pouvait encore le décrire un Bourdieu (1979) pour la France des années 1960. Non pas que le besoin d'affirmer sa « distinction » ait disparu, mais le conflit des cultures s'exprime autrement. Selon Richard Peterson (2004), les « snobs » d'antan, ne jurant que par la culture élitiste, auraient cédé la place aux « omnivores culturels » (ainsi nommés parce que leur plus grande ouverture les prédispose à apprécier les cuisines, les musiques et les arts les plus divers). Quant aux « masses » traditionnelles, elles tendent à consommer un seul type de cuisine, de musique ou de divertissement (souvent propre à leur ethnie ou à leur couche sociale), ce qui les rend « univores ». La narratrice de *Self* appartient à la première catégorie : sa mobilité sociale lui permet de franchir des barrières que d'autres considèrent infranchissables. L'extrait cité est révélateur du non-conformisme d'un personnage qui a tendance à sortir des sentiers battus et à se forger une identité *sui generis*. Même si ses choix tendent à confirmer les résultats des plus récentes enquêtes sociologiques, son statut sexuel en dehors de toute norme ne fait aucun doute. Elle ne partage pas non plus les préjugés les plus courants au sujet des langues et n'entend pas se laisser enfermer dans les catégories habituelles.

Le français, marqueur d'identité et l'espagnol, moteur narratif

Regardons de plus près le traitement réservé par Martel aux langues convoquées. D'un point de vue quantitatif, le français l'emporte : c'est la langue la plus souvent insérée dans la version originale de *Self*. Suivent (dans cet ordre) l'espagnol, l'allemand, le hongrois, le tchèque et le latin (ce dernier sous la forme de quelques emprunts isolés); loin derrière viennent le japonais, le turc et le portugais. Bien entendu, la simple fréquence d'emploi des langues ne saurait être le seul critère d'analyse : il faut aussi examiner les modalités de leur insertion et les moments précis de l'intrigue où elles font leur apparition.

Les passages français varient en longueur d'une ligne à plusieurs pages et sont traduits, en règle générale. Leur contenu est souvent de nature métalinguistique, comme dans les passages consacrés à la découverte du genre grammatical, aussitôt confondu avec le sexe des êtres. Martel les transcrit patiemment (p. ex. 1996, p. 22-25; 27-28), en prenant soin de placer le texte français à gauche, où il sera lu d'abord et aura un effet plus immédiat, puis en y joignant une traduction, à droite. La disposition en deux colonnes évoque des textes davantage faits pour la consultation que pour la lecture suivie : le code civil et les textes de loi en général, la posologie des médicaments, le mode d'emploi des appareils électroniques, les ingrédients d'une denrée... Le milieu scolaire aussi est passablement familier du procédé. Que l'on songe aux dictionnaires bilingues (dont j'aurai à reparler) ou aux manuels de langues anciennes ou étrangères : deux versions du même texte y sont présentées en regard, l'une dans la langue à étudier, l'autre dans la langue connue. Fort originale, une telle présentation oblige également le lecteur à rompre avec son

habitude de lire de gauche à droite et de bas en haut. Le blanc de la page est ici habilement mis à contribution, le concours du lecteur activement sollicité.

À l'examen des modalités d'insertion des langues étrangères s'ajoute l'étude de leurs liens avec la structure narrative du texte (Lagarde, 2001, p. 41-58; Delabastita et Grutman, 2005, p. 11-35). Dans *Self*, plusieurs langues jouent un rôle marquant dans la vie du narrateur, mais l'effet est sans doute le plus net dans le cas de l'espagnol. Employée une quinzaine de fois dans le roman, cette langue semble n'ajouter qu'un peu de « couleur locale » aux épisodes se déroulant en terre hispanophone : on s'explique ainsi les bribes d'espagnol qui émaillent le récit de l'enfance passée au Costa Rica. Mais il est un épisode crucial où ce type d'explication reste court. Je fais allusion à la mort des parents au large de Cuba :

Moins de quinze minutes après avoir quitté La Havane, l'avion était une boule de feu s'écrasant dans le golfe du Mexique. Voilà comment le tragique survient, voilà comment on prend conscience des tournants de la vie. Mais je vais trop vite. Je dois d'abord m'occuper des carottes, des machines à laver et de plusieurs autres choses. (1998, p. 16)

Ce que le narrateur s'empresse de faire, décrivant par le menu la vie menée à Ottawa, à Paris et à Mount Athos. L'absence de transition entre l'annonce de la mort des parents et le détail trivial des machines à laver crée une puissante antithèse. L'espace d'un instant, le tragique naît de ce voisinage insolite, mais la notation est trop discrète pour que l'annonce puisse vraiment fonctionner comme telle. Un lecteur tant soit peu pressé n'y prêtera pas attention.

Lorsque, quatre-vingts pages plus loin, la parenthèse est fermée et que le récit laissé en suspens est enfin repris, il l'est

par le seul témoin oculaire du crash, un vieux pêcheur cubain qui fait penser le narrateur au Santiago de Hemingway. La transition est abrupte : on passe d'une blague de collégiens pensionnaires à un discours de type apocalyptique.

“Ante todo, el viento y el ruido. Aquel día el mar estaba como un espejo sin nada de viento. Yo estaba remando. Oí algo como un grito, un grito de niña, no más, y al darme la vuelta ví un inmenso chorro de llamas viniendo hacia mí. Cay[ó] del cielo azul como un volcán. Vino un viento para dejar sordo, apabullante, como el último suspiro de Dios.”

« Pour commencer, il y eut le vent et le bruit. Ce jour-là, la mer était comme un miroir, sans un souffle de vent. Je ramais. J'entendis ce que je pris pour un cri, un cri de petite fille, rien d'autre, et, en me tournant, j'ai vu une énorme bande de couleurs qui s'approchait de moi. [Elle] est tombé[e] du ciel bleu comme un volcan. Il y eut un vent assourdissant, rugissant, comme le dernier soupir de Dieu. » (1998, p. 80-81)

Il n'est pas immédiatement question d'un accident d'avion : le témoin emploie un vocabulaire religieux (« el último suspiro de Dios ») et se croit en enfer :

“Pensaba morir de calor pero me salvó el agua. [...] Segundos después vinieron las olas. Enormes olas de agua ardiente¹². Era el infierno.”

« J'ai cru que j'allais mourir de chaleur, mais l'eau m'a sauvé. [...] Quelques secondes plus tard, les vagues arrivèrent. D'énormes vagues d'eau brûlante. J'étais en enfer! » (1998, p. 81-82)

¹² Petite paronomase peut-être involontaire : « aguardiente » est le mot espagnol pour « eau-de-vie ». La traduction française semble avoir été faite à partir de la colonne de droite de l'original anglais, non à partir du texte espagnol. « J'étais en enfer! », par exemple, traduit « I was in hell! » (1996, p. 89),

La juxtaposition de la version espagnole et de sa traduction suggère qu'autre chose est en jeu que la simple transmission d'information. En procédant de la sorte, Martel réussit en effet à souligner l'importance de la mort des parents : abrupte et absurde, celle-ci ne remplit pas son rôle habituel de « douloureux rappel de notre propre mortalité » de « mort faisant écho à la mort » (1998, p. 85). Elle n'est pas une fin mais un nouveau début ou, mieux, une péripétie au sens étymologique, un retournement d'action : « La mort soudaine de mes parents à l'étranger me frappa non pas comme la sonnerie d'un glas, mais comme une nouvelle phase de ma vie métamorphique, toujours en expansion. » (1998, p. 85) Insérées dans une langue inconnue, ces deux pages obligent le lecteur à ralentir, voire à interrompre sa lecture, attirant son attention sur un épisode clé dans la fable romanesque.

Le tchèque et le hongrois : d'ogres et d'augures

À part l'anglais et le français, il n'y a que deux autres langues qui soient citées aussi généreusement dans *Self*. Elles correspondent également à des moments cruciaux dans la vie du narrateur, même si aucune traduction ne les accompagne. Le lecteur sera d'autant plus tenté de passer outre que ces passages sont en tchèque et en hongrois, deux langues réputées difficiles – la dernière n'appartient même pas à la famille indo-européenne – et peu diffusées en dehors de leur communauté

pas « Era el infierno. » Hélène Rioux, la traductrice du roman, parlerait pourtant couramment espagnol, selon ce qu'en dit Alexandra Jarque dans le dossier pédagogique qui accompagne la publication en poche de son roman *Le cimetière des éléphants* (Rioux, 2004, p. 155).

d'origine : on estime le nombre de leurs locuteurs natifs à 12 et à 15 millions, respectivement. Sauter les passages hétérolingues reviendrait cependant à briser le contrat de lecture, si l'on veut bien se rappeler que tout texte postule un lecteur modèle¹³ qui peut et veut remplir les blancs, colmater les interstices, combler les vides sémantiques du texte. En regardant de plus près les épisodes en question, ce lecteur verrait qu'ils se répondent en quelque sorte, puisque le tchèque et le hongrois sont les langues maternelles des deux personnages dont s'éprend le narrateur (ou la narratrice) : Marisa, la petite fille rencontrée à Paris, et Tito Imilac, le postier avec qui il (elle) connaîtra les plus beaux moments de sa vie à Montréal. Leur lien est explicitement souligné par Martel, qui a inséré la même phrase à environ deux cents pages d'intervalle :

Cela ne m'est arrivé que deux fois dans ma vie : je pouvais à peine la [Marisa] voir tellement j'avais de poissons dans les yeux. (1998, p. 41)

Cela ne m'est arrivé que deux fois dans ma vie : je pouvais à peine le [Tito] voir tellement j'avais de poissons dans les yeux. (1998, p. 221)

Enfant, le narrateur s'était convaincu que des poissons pouvaient nager dans nos yeux, vu qu'ils contenaient de l'eau salée et que l'amour était « la nourriture des poissons de l'œil »;

¹³ Pour Umberto Eco, ce dernier correspond à « un lecteur idéal atteint d'une insomnie idéale » (1996, p. 23), « que le texte prévoit comme collaborateur, et qu'il essaie de créer. » (1996, p. 15) Seul un lecteur abstrait, prévu implicitement par le texte saurait remplir un contrat aussi exigeant ; voilà pourquoi Eco insiste sur l'abîme qui sépare son lecteur modèle du lecteur en chair et en os : « Le Lecteur Modèle d'une histoire n'est pas le Lecteur Empirique. Le lecteur empirique, c'est tout le monde, nous tous, vous et moi, quand nous lisons un texte. Il peut lire de mille manières, aucune loi ne lui impose une façon de lire, et souvent, il utilise le texte comme réceptacle de ses propres passions, qui proviennent de l'extérieur du texte ou que le texte suscite fortuitement en lui. » (1996, p. 15).

« seul l'amour les [faisait] émerger. » (1998, p. 23). Plus tard, l'acquisition de connaissances scientifiques aidant, il ne croira plus à cette théorie, mais elle l'accompagnera « comme un petit ami perché sur [s]on épaule, comme un dieu miniature » (1998, p. 23), refaisant surface au moment où entrent en scène Marisa et plus tard, Tito.

Tito fait donc écho à la fille tchèque; il comblera la femme qui, petit garçon, avait eu un béguin pour la « beauté soudaine, extravagante » (1998, p. 36) de Marisa. À la limite, les deux n'en font qu'un dans la tête du protagoniste, sur qui Marisa fit une si profonde impression que des années plus tard, apercevant le mont Nanga Parbat pendant une expédition de trekking dans l'Himalaya (en compagnie de Tito précisément), il (elle) reste bouche bée devant la splendeur naturelle du spectacle : « le seul nom qui me vînt aux lèvres fut son nom [Marisa] depuis longtemps oublié. » (1998, p. 36) Rappelons enfin que Tito « faisait partie de la minorité hongroise vivant en Tchécoslovaquie » (1998, p. 215) et était par conséquent né dans le même pays que Marisa. Leurs familles avaient fui l'invasion soviétique de Prague, en 1968 : celle de Marisa avait abouti en France, celle de Tito avait plutôt cherché refuge au Canada.

S'il est vrai que le tchèque et le hongrois rapprochent ainsi deux personnages dont l'importance pour le protagoniste ne fait aucun doute, il y a également des différences. Beaucoup plus long que celui en tchèque, l'extrait en hongrois occupe quatre pages dans la version originale (1996, p. 261-265), trois dans la traduction française (1998, p. 224-226). Alors que le tchèque appartient à un registre oral et plutôt familier, le hongrois est extrait d'un livret d'opéra et ne prétend en rien

calquer les usages linguistiques de la vie quotidienne. Leur insertion ne produit pas non plus les mêmes effets. L'épisode de Marisa avait donné lieu à une belle scène de confusion babélique, tandis que le livret hongrois rend cryptique le texte de Martel : la fonction annonciatrice de cet intertexte (car il s'agit d'une série de citations) devient en effet claire dès qu'il est traduit.

Passons rapidement sur la centaine de mots en tchèque (1998, p. 38-39). Même sans avoir la moindre notion de cette langue slave, on peut deviner ce que cachent des mots comme „*kamarády/kamaráda*“ (des camarades), „*australskou ambasádu*“ (l'ambassade australienne), „*zoologické v Praze*“ (le jardin zoologique de Prague) et „*Eifelovku*“ (la tour Eiffel; on est à Paris, après tout). En procédant de manière plus systématique, on note des répétitions comme « *nový/nové* » (« nouveau »?), « *moc a moc* » (« beaucoup »?), « *bude/budeme* », « *dobrou* », « *tak* », « *vid* » etc. Le texte pris dans son ensemble résiste cependant. Tel dut être le souhait de Martel. Dans ce récit à focalisation interne, le lecteur se retrouve dans la même position que le narrateur, pour lequel ces paroles dites par Eva, la mère tchèque, au moment du coucher de sa fille, devaient être tout aussi dépaysantes (1998, p. 38-39) :

“To ale byly tri dlouhé dny, vid milácku.
Ale uz to bude v porádku. Nový začátek v
nové zemi. Budes mít nové kamarády.
Tak se na nás usmej. No vidís, ze to jde.
Vzdyt víš, jak moc te mám[e] rádi. Moc a
moc. Zítra pujdeme na australskou
ambasádu a uvidíme, jak brzy budeme
moci jet za tetou Vavou do Melbourne.
Konecne uvidís opravdové klokany, to
bude neco úplně jiného nez v zoologické

« Dors bien,
chéri. »

« Oui, oui. »

« Demain
nous irons
voir la
cathédrale
Notre-
Dame. »

v Praze. To se ti bude líbit, vid? Tak ted uz spinkej milácku, dobrou noc. Uz tady más dokonce kamaráda. Je příma, vid? Zítřa se pujdeme podívat na Eifelovku, kdyz to vyjde. Treba by mohl jít s námi, co říkáš? Tak dobrou.”

« Oui, oui. »

« Ne dérange pas Marisa. »

Sa seule réaction consiste à se demander ce « que ça voulait dire, *ne dérange pas Marisa* » (1998, p. 39). La fille quant à elle donnera libre cours à son mécontentement... en allemand, comme nous l'avons vu tout à l'heure. Les kangourous ne l'intéressent guère, même si un déménagement en Australie lui permettrait de revoir sa tante Vava et son oncle Tomas (1998, p. 40). Une fois traduit, le passage en tchèque s'avère peu mystérieux : non pas que son contenu soit forcément banal (nous savons depuis Proust que le coucher d'un enfant n'a rien de banal) mais les liens qui l'unissent au fil de l'histoire sont plutôt ténus.

Ça a été trois longues journées, n'est-ce pas, chérie? Mais maintenant, tout rentrera dans l'ordre. Un nouveau début dans un nouveau pays. Tu auras de nouveaux amis. Alors, souris-nous. Tu vois que ça marche. Tu sais combien on t'aime. Beaucoup, beaucoup. Demain, nous irons à l'ambassade d'Australie et nous verrons quand nous pourrons aller voir tante Vava à Melbourne. Enfin, tu verras de vrais kangourous, ce sera quelque chose de complètement différent qu'au zoo de Prague. Ça va te plaire, n'est-ce pas? Alors fais dodo, ma chérie, bonne nuit. Tu as même déjà un ami ici. Il est chouette, n'est-ce pas? Demain, nous irons voir la tour Eiffel, si ça marche. Il pourrait peut-être venir avec nous, qu'est-ce que tu en dis? Alors, bonne nuit. (trad. Rachel Jobin)

Le long dialogue en magyar, en revanche, contient une surprise. Comme le tchèque, il occupe la moitié gauche de la page, sans la moindre traduction à droite. Son apparition a été discrètement préparée par une série de commentaires. Tantôt,

la narratrice le compare à « un fantôme dans un engin, *egy szellem egy gépen* en hongrois » (1998, p. 217), tantôt, elle qualifie le parler natal de son amant de « langue bizarre, liée à aucune autre de la région, seulement au finnois¹⁴ » (1998, p. 217). L'insertion de ce renseignement didactique prépare le lecteur autant qu'elle ne prépare la jeune femme elle-même à s'immerger dans le milieu de son nouveau *chum*, où elle passera « des heures innombrables en compagnie de la langue hongroise » :

„Megérkeztünk. Ime lássad: ez a Kékszakállú vára. Nem tündököl, mint atyádé. Judit, jössz-e még utánam?”

„Megyek, megyek, Kékszakállú.”

„Megállsz Judit? Mennél vissza?”

„Nem. A szoknyám akadt csak fel. Felakadt szép selyem szoknyám.”

J'ai passé des heures innombrables en compagnie de la langue hongroise. J'ai fait la connaissance de l'ex-M^{me} Imilac, à présent M^{me} Radnoti, qui est vite devenue Judit pour moi. La mère de Tito me considérait comme sa propre fille. [...] Son anglais était idiosyncratique, son français inexistant – elle se tenait toujours avec la communauté hongroise, même au bout de vingt ans au Canada. Quand elle parlait avec son fils, j'écoutais leurs voix. Comme je ne pouvais comprendre un mot de ce qu'ils disaient, c'étaient leurs émotions que j'entendais. Ils étaient faciles à

¹⁴ Cette dernière remarque vient tout droit d'une encyclopédie consultée par la protagoniste, qui ne savait pas grand-chose au sujet de la Hongrie, à part « quelques événements relatés dans les journaux » et le nom de quelques compositeurs : Béla Bartók, Zoltán Kodály, Franz Liszt... (1998, p. 217) Dans son encyclopédie, elle apprend que « le hongrois fait partie de la branche ougrienne de la sous-famille finno-ougrienne des langues ouraliennes. Les seules autres langues de la branche ougrienne sont l'ostiak et le vougoule, toutes deux parlées exclusivement dans la vallée de l'Ob du nord-ouest de la Sibérie. » (1998, p. 217)

vivre, attentifs, respectueux. Ils semblaient ne jamais s'interrompre l'un l'autre. Manifestement, la mère faisait confiance à son fils et le fils à sa mère. (1998, p. 223-224)

Le roman continue dans la colonne de droite, qui décrit une ambiance chaleureuse : la mère de Tito accueille sa bru à bras ouverts; son mari insiste pour qu'elle l'appelle Zoltán plutôt que M. Radnoti; elle est adoptée par tous « ces Canadiens d'origine hongroise » (1998, p. 225) qui gravitent autour d'eux. Même si tout ce beau monde parle une langue « spectaculairement incompréhensible » (1998, p. 225), la narratrice ne se sent nullement exclue :

„Miért jöttél hozzám,
Judit?”

„Nedves falát
felszárítom,
ajakammal szárítom
fel. Hideg kövét
melegítem. Ugye
szabad, Kékszakállú.
Nem lesz sötét a te
várad, megnyitjuk a
falat ketten. Szél
bejárjon, nap
besüssön.

Tündököljön a te
várad.”

„Nem tündököl az én
váram.”

„Gyere vezess
Kékszakállú,
mindenhová vezess
engem. Nagy csukott
ajtókat látok, hét

Tito craignait que je m'ennuie à mourir dans ces moments-là, mais je l'assurais que ce n'était pas le cas, et je disais la vérité. Être assise dans une pièce pleine de Hongrois était comme un voyage dans un pays à la fois loin et proche, une forme de déplacement immobile. Car le magyar est une langue spectaculairement incompréhensible. Il nous piège par la familiarité de l'alphabet romain et les habits et le comportement de ceux qui le parlent, puis il fait éruption et l'on se croirait en Chine. Pas une seule syllabe que nous puissions saisir. La première fois que j'ai entendu Tito parler sa langue maternelle, avec aisance et plaisir, j'en suis restée bouche

fekete csukott ajtót. bée. (1998, p. 225)
Miért vannak az ajtók
csukva?"
„Hogy ne lásson bele
senki.”
„Nyisd ki, nyisd ki!
Minden ajtó legyen
nyitva. Szél bejárjon,
nap besüssön.”

« Même après trois ans, [elle était] capable d'être émerveillée en l'entendant parler son fluide charabia. » (1998, p. 225-226) La parfaite idylle qu'elle vit contraste vivement avec le sombre tableau raconté dans la colonne de gauche, où il est également question d'une Judith. Ce nom propre est la seule bouée linguistique à laquelle peut s'accrocher le lecteur, que le reste du dialogue laisse aussi bouche bée que la narratrice.

Judith s'avère être le nom du personnage principal de *Kékszakállú herceg vára* (*Le château du duc Barbe-Bleue*), opéra de Béla Bartók dont la première fut jouée à Budapest en 1918. Dans le livret écrit par Béla Balázs, nous n'avons pas une mère qui parle à son fils mais plutôt une épouse qui répond à son mari, le redoutable Barbe-Bleue. Judith vient de l'épouser contre l'avis de sa propre famille. Dans la première citation (1998, p. 224), la jeune mariée arrive chez cet homme dans le château duquel la lumière ne pénètre jamais :

- Nous sommes arrivés. Regarde : voici le Château de Barbe-Bleue. Il ne brille pas comme celui de ton père. Veux-tu encore me suivre, Judith ?
- Oui, je te suis, Barbe-Bleue. [...]
- Tu t'arrêtes. Veux-tu t'en retourner ?
- Non, ce n'est que ma jupe qui s'est accrochée, ma belle jupe de soie. (trad. Agatha Schwartz)

Judith lui propose de réchauffer le froid château mais se heurte à un refus. Son mari ne veut pas laisser pénétrer la lumière dans sa demeure (et par métonymie, dans son cœur). C'est ici qu'intervient le deuxième passage cité par Martel (1998, p. 225).

— Pourquoi m'as-tu suivi, Judith ?

— Mes lèvres sécheront ses murs humides ; je réchaufferai ses pierres froides. Me le permets-tu, Barbe-Bleue? Ton château ne sera plus sombre, nous ouvrirons le mur tous les deux. Que le vent entre, que le soleil pénètre. Que ton château brille.

— Mon château ne brille pas.

— Guide-moi, Barbe-Bleue, guide-moi partout. Je vois de grandes portes fermées, sept portes noires et fermées. Pourquoi donc sont-elles closes ?

— Pour que nul ne puisse voir à l'intérieur.

— Ouvre-les moi, ouvre-les moi. Que toutes les portes s'ouvrent. Que le vent entre, que le soleil pénètre. (trad. Agatha Schwartz)

L'ouverture des quatre premières portes lui révèle successivement une chambre de tortures, une salle d'armes, un trésor aux bijoux « tachés de sang » et un merveilleux jardin, où « le sang perle sur chaque rose » et où « les lys géants pleurent du sang ». Derrière la cinquième, elle découvre une vue panoramique des terres de Barbe-Bleue, paysage cependant gâté par des nuages rouge sang; derrière la sixième, un immense lac rempli de larmes. Dans la dernière pièce, Judith trouve, enfermées à jamais (et donc mortes métaphoriquement), les trois épouses précédentes de son mari. Elles représentent le matin, le midi et le soir de la vie de Barbe-Bleue, qui a passé la matinée avec la première, l'après-midi avec la seconde et la soirée avec la troisième. Judith, « la plus belle de toutes », sera couverte de bijoux et couronnée en reine de la

nuit. Ainsi parée, elle disparaîtra à son tour par la septième porte, abandonnant Barbe-Bleue à sa solitude.

Car l'homme mis en scène ici est une âme torturée condamnée à chercher, sans jamais la trouver, une femme à la hauteur de son propre amour. Avec le *serial killer* misogynne de l'époque de Louis XIV, il n'a en commun que le nom. L'opéra hongrois ne se contente nullement de broder sur le canevas du conte recueilli en 1697 par Charles Perrault dans ses *Histoires ou Contes du temps passé*, mais en propose une relecture. Le personnage originel de Barbe-Bleue était une brute au « cœur plus dur qu'un rocher », capable de crier « si fort que toute la maison en trembla » (Perrault, 1981, p. 152-153). Aussi méfiant que cruel, il mettait à l'épreuve toutes ses épouses en leur interdisant l'accès à une chambre secrète et n'hésitait pas à les assassiner quand il s'avérait qu'elles lui avaient désobéi. Rien de tel dans le livret de Balázs, où Barbe-Bleue parle peu et s'affirme encore moins, se contentant d'admirer la femme qu'il aime. Des deux, c'est elle qui prend l'initiative. En insistant pour que son mari ouvre les sept portes, elle conduit l'intrigue vers son inéluctable dénouement. Quant à Barbe-Bleue, sans devenir une victime à proprement parler, il sera le spectateur de sa propre déconfiture.

Une telle psychologisation du personnage, Carl Leafstedt (1999, p. 161-184) l'a bien montré, s'inscrit dans une tendance générale à la fin du 19^e siècle. Balázs connaissait bien *Ariane et Barbe-Bleue*, livret symboliste écrit par Maurice Maeterlinck pour le compositeur Paul Dukas. Barbe-Bleue y est tout sauf l'incarnation de la puissance. À la fin du premier acte, il cherche en vain à entraîner de force sa dernière conquête : « les yeux baissés, [il] regarde la pointe de son épée. » (Maeterlinck, 1905,

p. 148) Dans le troisième et dernier acte, l'homme tant craint entre en scène blessé : il vient d'échapper à la furie des paysans, déterminés à lui faire payer ses crimes¹⁵. « Il a coupé sa barbe; [...] il n'est plus si terrible », dit Mélisande (Maeterlinck, 1905, p. 177), prête comme les autres ex-femmes à s'occuper d'un homme qui malgré son caractère tyrannique inspire plus de pitié que de crainte.

Le nom de Judith n'est pas gratuit non plus. Au tyran affaibli par un amour inaccessible s'oppose une héroïne biblique réputée pour avoir décapité l'homme qui avait voulu la séduire (en tuant Holopherne, le commandant des troupes du roi assyrien Nabuchodonosor, Judith fit lever le siège devant sa ville et sauva le peuple juif). Tout comme Barbe-Bleue, ce personnage fit également l'objet d'une réinterprétation radicale au 19^e siècle, qui dota la veuve vertueuse décrite dans l'Ancien Testament d'une sexualité sulfureuse. S'autorisant du détail de la décapitation, peintres et écrivains la rapprochèrent de Salomé et la transformèrent en une femme hyper-érotique, aussi redoutable que désirable, à qui les hommes prêtent d'autant plus de pouvoir qu'ils sont subjugués par elle (Leafstedt, 1999, p. 185-199). On comprend mieux ainsi pourquoi la Judith de Bartók ne se laisse pas mener par le bout du nez mais choisit elle-même son destin. Prête à se servir de son pouvoir érotique – elle propose de sécher de ses lèvres les « murs humides » du château, de « réchauffe[r] ses pierres

¹⁵ Ce détail prend tout son sens si l'on sait que le 19^e siècle amalgamait volontiers la figure fictive de Barbe-Bleue et le très historique baron Gilles de Rais. Le roman *Là-bas* (1891) de Huysmans, parmi beaucoup d'autres œuvres, témoigne du regain d'intérêt pour ce dernier personnage, accusé du meurtre de dizaines de petits garçons et condamné au bûcher par l'Inquisition en 1440. Dès l'époque de Perrault, on le considérait comme une source historique de Barbe-Bleue (voir Leafstedt, 1999, p. 168-173).

froides » – elle ne réussit toutefois pas à percer la carapace de Barbe-Bleue, symbolisée par son château éternellement sombre. « Mon château ne brille pas », c'est-à-dire ne brillera jamais, répond l'homme incapable d'ouvrir son cœur à la femme qu'il aime.

Voilà en quelques mots l'histoire que convoque Yann Martel en insérant dans son roman des extraits du livret de *Kékszakállú herceg vára* (du début et de la fin surtout, avec une grande ellipse au milieu). Au fil des pages, le lecteur qui connaîtrait le magyar assisterait à l'arrivée de Barbe-Bleue et de Judith au château, puis aux plaidoyers de cette dernière pour se faire ouvrir les portes au nom de l'amour. Barbe-Bleue essaie de l'en dissuader, de l'empêcher de faire un geste qui la condamnera au même sort que ses autres femmes. Des pièces, n'est décrite que la première (la chambre de tortures); la dernière est mentionnée, mais Martel passe aussitôt au dernier échange des époux, scène terrible où Judith implore son mari de lui laisser la vie sauve tout en sachant qu'il n'en fera rien. Ce même lecteur noterait que le narrateur revient plus loin sur une idée centrale à l'opéra, en confiant que « [s]on âme ressemble au château de Barbe-Bleue: [qu']elle contient quelques chambres fermées à clé. » (1998, p. 282) Il relèverait enfin la comparaison assez étonnante du lac Supérieur à un « gigantesque réservoir de larmes » (1998, p. 271).

Conjurer Babel?

Ces références resteront cependant lettre morte si l'on ne prend pas la peine de se renseigner sur le livret hongrois. Aussi le premier roman de Martel ressemble-t-il à son tour au château

de Barbe-Bleue, en ce sens qu'il contient au moins une porte qui restera fermée tant et aussi longtemps que l'on n'en aura pas cherché la clé... Une fois cette clé trouvée, on s'aperçoit du terrible message et du non moins terrible présage que cache cette « langue spectaculairement incompréhensible » (1998, p. 225) : la vie remplie de bonheur que mène la narratrice aux côtés de Tito sera anéantie par le viol brutal dont elle est victime. Cette scène d'une violence extrême rappelle la légende originelle de Barbe-Bleue. Chez Perrault (1981, p. 153), il prenait ses victimes par les cheveux avant de les égorger, sort qui risque d'être celui de notre personnage, également traîné par les cheveux (1998, p. 245, 247, 249). S'y ajoutent d'autres détails : la rencontre du violeur « au bout d'un corridor sans fenêtre » (1998, p. 242), le personnage qui est « en train de chercher les clés dans la poche de [s]on manteau » (1998, p. 241), le motif de la porte, le sang qui coule à flots... Même « la moustache en guidon de vélo » (1998, p. 243) de l'agresseur n'est pas sans évoquer la proverbiale barbe noire aux reflets bleus du modèle.

Tout se passe comme si Martel, conscient du fait que l'opacité du hongrois faisait écran, avait voulu faciliter la tâche de ses lecteurs en faisant appel à une « compétence encyclopédique¹⁶ » plus largement partagée. Même s'il constitue une fausse piste – les différences avec la version de Balázs sont trop grandes –, le conte français n'en produit pas moins un dé clic intertextuel, grâce à la simple mention du nom

¹⁶ « La compétence encyclopédique [...] demandée au lecteur est circonscrite par le texte. [...] Un texte fictionnel suggère certaines des compétences que le lecteur devrait avoir, il en institue d'autres, et pour le reste, il demeure dans le vague, sans nous imposer aucunement d'explorer l'ensemble de l'Encyclopédie Maximale » (Eco, 1996, p. 122-123), la somme des connaissances possibles.

de Barbe-Bleue. Car on s'imagine mal un auteur tablant sur l'incapacité ou sur le refus, de la part de son lecteur, de se livrer au jeu du déchiffrement. Ce serait contraire aux règles de base de l'exercice herméneutique que nous appelons lecture, et qui consiste à soumettre un « livre de bonne foy » (comme disait Montaigne) à un lecteur de bonne volonté.

Deux arguments me semblent plaider en faveur de cette dernière hypothèse. On les trouve formulés sous la plume du narrateur de *Self*, lui-même un romancier en herbe. Parmi ses projets d'écriture avortés, il en est un que l'on peut qualifier de « centon » : tout comme les poèmes du même nom, entièrement constitués de citations d'auteurs célèbres, c'est en effet un vaste *patchwork* de paroles d'autrui.

Je recherchais délibérément des expressions et des phrases qui n'avaient rien de remarquable. Non pas les mots célèbres de la littérature – “Is that a dagger that I see” [Macbeth], “Call me Ishmael” [Moby Dick], “Longtemps je me suis couché de bonne heure...” [Du côté de chez Swann] –, mais les humbles compagnons de route, qui nous soutiennent sans jamais chercher à briller. Ces petits morceaux – parfois tellement banals que deux auteurs les avaient écrits (plagiat!), d'autres fois uniques mais néanmoins rebattus – j'allais les assembler, en faire une courtepointe, un roman qui apparaîtrait aussi lisse et uniforme qu'une couverture de laine. (1998, p. 206-207)

Abandonné en cours de route, ce roman contenait un motif caché qu'il appartenait au lecteur de découvrir. Avec le recul des années, la narratrice se demande comment elle a pu se « donner tant de mal pour intégrer un modèle que personne ne verrait » (1998, p. 207). C'est dire, fût-ce par antiphrase, l'espoir qu'elle fondait sur la volonté de coopération de son lecteur.

Un autre roman devait être consacré à Peter Mark Roget (1779-1869), un médecin aux multiples talents qui doit son immortalité à un ouvrage de lexicographie alors unique en son genre, car basé sur une démarche onomasiologique. Dans le *Thesaurus of English Words and Phrases* (dont la première édition remonte à 1852), les mots sont classés non pas en fonction de leur orthographe mais en fonction de leur sens. On y passe donc des idées aux mots et non l'inverse, comme dans la plupart des dictionnaires, de nature sémasiologique. Ce Linné du vocabulaire anglais fascine tellement la narratrice qu'il lui inspire le sujet d'un roman situé « à bord du même bateau sur la Tamise que dans *Cœur des ténèbres*, le yawl de la croisière *Nellie*. Ce serait un court roman. Une soirée dans la vie d'un homme optimiste, d'un homme convaincu de l'unité de la vie. » (1998, p. 240) Homme de son siècle, Roget croyait faire œuvre utile et rendre service à l'humanité. Il ne s'en cachait pas dans son introduction de 1852. Débordant d'enthousiasme, il y proposait que l'on prépare des ouvrages du même type pour le français, l'allemand, le latin et le grec. Et de poursuivre :

Still more useful would be a conjunction of these methodized compilations in two languages, the French and English, for instance; the columns of each being placed in parallel juxtaposition. No means yet devised would so great facilitate the acquisition of the one language, by those who are acquainted with the other: none would afford such ample assistance to the translator in either language; and none would supply such ready and effectual means of instituting an accurate comparison between them, and of fairly appreciating their respective merits and defects. In a still higher degree would all those advantages be combined and multiplied in a Polyglot Lexicon constructed on this system. (Roget, 1973 [1852]: xxxiv-xxxv)

Comment ne pas voir que ce projet de lexique polyglotte se trouve mis « en abyme » dans *Self*? Martel prend un malin plaisir à juxtaposer les langues, mais sans partager l'optimisme un peu naïf de son prédécesseur. On est loin ici d'un retour à un mythique état de communion avant la confusion biblique; le roman de Martel ne constitue pas une tour de Babel à l'envers, harmonisant ce que Dieu avait divisé. S'il propose à son tour un « jumelage des langues » (1998, p. 239), un colinguisme comme disait Renée Balibar, il n'est pas certain que le miracle de la Pentecôte, distribuant le don des langues, puisse se reproduire (Balibar, 1993, p. 17-45). En cela, il s'écarte de son modèle implicite. Roget souhaitait en effet que son travail puisse contribuer à la création d'une « langue philosophique » propre à rapprocher les peuples, « *thus realizing that splendid aspiration of philanthropists – the establishment of a Universal Language* » (1973, p. xxxv). Celle-ci allait à son tour signaler l'arrivée d'« un âge d'or d'union et d'harmonie au sein des nombreuses nations et races » (Roget, 1973: xxxvi, cité dans Martel, 1998, p. 237), union à laquelle faisait précisément obstacle la diversité des langues. Enfant du 20^e siècle, le personnage de Martel ne sait que trop bien ce qu'il est advenu de ce rêve : « il allait faire naufrage sur les rives du fleuve Congo, contre le cri rauque de Kurtz : "L'horreur! L'horreur!" » (1998, p. 239; cf. Conrad, 1985, p. 139, 150)

L'allusion à l'exclamation finale de cet homme blanc qui n'avait reculé devant rien pour s'enrichir grâce au trafic de l'ivoire, participant ainsi à l'exploitation brutale de l'Afrique tout en semblant la regretter (Said, 1994, p. 22-30), est significative à plus d'un titre. D'abord, elle évoque les études faites par notre personnage à Roetown, où Joseph Conrad,

l'auteur préféré du professeur Memling¹⁷, avait occupé une place importante. Le fait que le Polonais Conrad soit venu tardivement à l'anglais, langue dont il allait devenir l'un des plus grands stylistes, n'a certainement pas échappé au francophone Yann Martel, qui décide lui aussi de faire carrière en anglais. La mention de Kurtz souligne également, tout comme l'avaient fait les citations du livret d'opéra hongrois, la violence propre au récit. Ce n'est pas un hasard si Martel situe la scène du viol immédiatement après l'évocation du Dr Roget et de son projet : l'utopie privée de *Self*, le cocon que la narratrice s'était construit avec Tito Imilac, fera naufrage sur l'implacable réalité et disparaîtra dans les cris rauques de la femme violée. Pendant tout cet épisode, sa pensée se réduit à deux mots, répétés des dizaines de fois : « terreur » et « douleur » (1998, p. 245-261).

Il lui faudra beaucoup de temps pour se remettre de ces émotions. Redevenu homme pour « Ne plus jamais être aussi vulnérable » (1998, p. 266), le narrateur intercale l'incipit du roman sur Roget, désormais abandonné. Détail important, il reprend le récit exactement là où l'avait laissé Conrad à la fin d'*Au cœur des ténèbres* :

Marlow se tut, et resta assis à l'écart, indistinct et silencieux, dans la pose d'un Bouddha en méditation. Pendant un certain temps, personne ne bougea. « Nous avons manqué le début du jusant », dit soudain l'Administrateur de sociétés. Je levai la

¹⁷ La dernière fois qu'elle voit Roger Memling, elle se dit « qu'il était impossible que la promise de Kurtz ait bien connu Kurtz si elle croyait le mensonge de Marlow. » (1998, p. 183) La narratrice fait ici référence à la fin d'*Au Cœur des ténèbres*, où Marlow dit à la fiancée de Kurtz que celui-ci avait dit son nom en expirant (alors que ses dernières paroles avaient été « L'horreur! L'horreur! »). La réplique choisie en deuxième épigraphe est de la fiancée de Kurtz (Conrad, 1985, p. 148).

tête. Le large était barré par un banc de nuages noirs, et la tranquille voie d'eau menant jusqu'aux extrêmes confins de la terre coulait, sombre, sous un ciel entièrement couvert – paraissait mener jusqu'au cœur d'immenses ténèbres. (Conrad, 1985, p. 150)

Voici maintenant la suite imaginée par le personnage de Martel :

Le vieillard tira sur son cigare. Un point rouge lui[sit] dans le noir. Il se leva. « Une histoire poignante, capitaine Marlow », dit-il en s'éloignant.

— « Qui est-ce? demanda Marlow, qui n'avait pas remarqué le vieillard.

— C'est le Dr Roget, répondit le directeur des Compagnies. Un homme bon, Marlow. [...] Vous avez sans doute entendu parler de son Thesaurus?"

— C'est lui?

— Oui. Et c'est un excellent joueur d'échecs, possiblement un adversaire capable de se mesurer à vous. »

La partie d'échecs sur le Nellie entre le vieux Dr Roget et le maigre et dur Marlow venait à peine de commencer – le cavalier du roi de Marlow était en difficulté – quand mon roman s'est tu. (1998, p. 274-275)

Heureusement pour nous, le roman-cadre de Martel ne s'est pas tu. Telle la voix à l'intérieur de la tête de son protagoniste (1998, p. 12), « voix qui ne se taisait jamais mais qui changeait seulement parfois de langue » (1998, p. 271), *Self* continue à « parler en langues ».

Bibliographie

- BALIBAR, Renée (1993), *Le colinguisme*. Paris, PUF.
- BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- CONRAD, Joseph (1985), « Au cœur des ténèbres [1899] », trad. Jean Deurbergue, dans *Œuvres*, éd. sous la dir. de Sylvère Monod, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 2, p. 45-150.
- DELABASTITA, Dirk et Rainier GRUTMAN, dir. (2005), *Fictionalizing Translation and Multilingualism*, numéro spécial de la revue *Linguistica Antverpiensia New Series*, 4.
- ECO, Umberto (1996), *Six Promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, « Biblio-Essais ».
- GRUTMAN, Rainier (1993), « Mono versus Stereo: Bilingualism's Double Face », *Visible Language*, vol. XXVII, nos 1-2, p. 206-227.
- (2002), « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », dans Furio Brugnolo et Vincenzo Orioles (dir.), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, vol. 2 : *Plurilinguismo e letteratura*, Rome, Il Calamo, p. 291-312.
- KAFKA, Franz (1991), *Die Verwandlung/La métamorphose*, éd. et trad. Claude David, Paris, Gallimard, « Folio bilingue ».
- LAGARDE, Christian (2001), *Des écritures « bilingues »*. *Sociolinguistique et littérature*, Paris, L'Harmattan.
- LEAFSTEDT, Carl S. (1999), *Inside Bluebeard's Castle. Music and Drama in Béla Bartók's Opera*. New York-Oxford, Oxford University Press.
- MARTEL, Yann (1996), *Self. A Novel*, Toronto, Vintage.
- (1998), *Self*, trad. Hélène Rioux, Montréal, XYZ.

- MAETERLINCK, Maurice (1905), « Ariane et Barbe-Bleue ou la délivrance inutile. Conte en trois actes (1901) », dans *Théâtre*, Bruxelles, Lacomblez, vol. 3, p. 133-180.
- PERRAULT, Charles (1981), *Contes* [1697], éd. Jean-Pierre Collinet. Paris, Gallimard, « Folio ».
- PETERSON, Richard A. (2004), « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, vol. XXXVI, n° 1, p. 145-164.
- RAY, M.S. (1983), « The Gift of Tongues: the Languages of Joseph Conrad », *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad Studies*, vol. XV, n° 2, p. 83-109.
- RIoux, Hélène (2004), *Le cimetière des éléphants*. Dossier d'accompagnement par Alexandra Jarque, Montréal, XYZ.
- ROGET, Peter Mark (1973), « Introduction (1852) », dans id., *Thesaurus of English Words and Phrases*, London, Longman, p. xxiii-xxxvi.
- SAID, Edward W. (1994), *Culture and Imperialism*. New York, Vintage.
- WOOLF, Virginia (1974), « Orlando [1928] », trad. Charles Mauron, dans *L'œuvre romanesque*, vol. 2, Paris, Stock, p. 19-203.

Résumé

Si la métamorphose sexuelle du personnage principal constitue l'aspect le plus spectaculaire de *Self*, cet article porte sur une autre transformation, d'ordre linguistique, qui contribue aussi puissamment à l'originalité du premier roman de Yann Martel. Dans *Self*, l'altérité linguistique apparaît dans toute sa splendeur. À côté de l'anglais, du français et de l'espagnol (les langues du protagoniste), on y trouve des idiomes aussi peu

courants que le tchèque et le hongrois. D'évidentes métaphores de l'opacité linguistique, ils cachent néanmoins un terrible message et un non moins terrible présage. Car s'il « parle en langues », le roman de Martel ne constitue pas une tour de Babel à l'envers, harmonisant ce que l'ire divine avait divisé.

Abstract

While the gender-bending sex-change of its main character constitutes the most spectacular aspect Yann Martel's novelistic debut, there is a another transformation at work in *Self*, one that also contributes in no small measure to the novel's originality. In *Self*, the radical otherness of foreign tongues appears in all its splendour. Besides English, French, and Spanish (all spoken by the main character), languages as unfamiliar as Czech and Hungarian are quoted at considerable length. Obvious metaphors for linguistic opacity, these passages nevertheless conceal a terrible message and foreshadow a frightful reality. For if Martel's novel « speaks in tongues », it is not an inverted tower of Babel, harmonizing what divine wrath had previously divided.

La nostalgie des origines dans *Le Procès-verbal* de J.M.G. Le Clézio

Denis Bachand
Université d'Ottawa

Écrire, c'est surtout essayer de survivre.
Le Clézio, *Télérama* (13 décembre 2000)

Il m'arrivera souvent d'apprécier un tableau
uniquement par la somme d'idées ou de
rêveries qu'il apportera dans mon esprit.
Baudelaire (*Écrits sur l'art*, p. 380)

Roman fondateur de l'œuvre de Le Clézio, *Le Procès-verbal* (1963) préfigure l'ensemble des réseaux thématiques et symboliques d'une écriture en quête de ses propres origines. Roman de la régression, roman initiatique, *roman-puzzle* d'une

trajectoire de retour et d'enroulement de la conscience dans la spirale de la contemplation, *Le Procès-verbal* est tout cela à la fois et davantage encore : une expérience d'écriture excavatrice au parcours mythique qui tente de donner sens à l'aventure de vivre. Appuyée sur la poétique bachelardienne, la symbolique alchimique et la psychologie jungienne, cette étude vise à exhumer l'écheveau intertextuel crypté sous-jacent au récit.

La vie refusée : le repli

« Voilà comment j'avais rêvé de vivre depuis des temps. » (*PV*, p. 14) Ainsi débute la première lettre d'Adam à Michèle. Par cette confidence épistolaire s'inscrit le schéma archétypal de « la maison onirique » au cœur du processus de retour à la matrice originelle (Bachelard, p. 95). L'abri rêvé est une retraite, une protection contre le bruit et la dispersion. L'être rêvant y trouve le repos de l'âme propice à l'expansion dynamique de l'imaginaire : « [...] il s'exerçait à imaginer [...] », précise l'instance narrative hétérodiégétique dès le premier chapitre (*PV*, p. 20). Un premier chapitre inaugural à un double titre puisqu'il s'ouvre sur la première lettre de l'alphabet : la lettre A. Celle qui pose dès le départ la relation au langage comme une énigme à résoudre et un ordre à suivre. Un ordre au double sens de l'institution d'une autorité combinatoire dans et par laquelle s'inscrit le sujet du discours et d'un ordonnancement de la succession linéaire du dire en action. Tous les autres chapitres seront eux aussi coiffés de ces repères alphabétiques élémentaires qui segmentent le récit, évitent la dispersion et intriguent tout à la fois puisqu'on ne sait trop s'il s'agit d'un message crypté ou si ce n'est qu'un simple jeu destiné à confondre le lecteur en faisant mine de le guider. Il

reste que l'énigme est posée et balisée par les signes minimaux du matériau de base de l'expression qui institue le verbe en procès, qui le met en demeure de raconter en substituant ses signes aux données perceptibles du monde phénoménal. En d'autres mots, le code linguistique s'institue en médiateur de la représentation en intimant son ordre et en imposant son système de classement; c'est lui qui mène le jeu.

La maison abandonnée est un repère, à la fois lieu protecteur et dispositif qui offre des indices sur la voix/voie à suivre. Adam, le premier des hommes selon la tradition biblique, créé à partir de la *prima materia* que l'alchimiste Dorneus appelle « Adamica » (pareille à Adam) (Jung, 1970, p. 408), s'y réfugie et s'y love pour ainsi dire métaphoriquement en position de retour aux sources pour y accueillir l'indicible qui le conduira « vers les mystérieuses obscurités de son langage naissant » (*PV*, p. 248), vers le b.a.-b.a. embryonnaire de l'énonciation qui le constituera en tant que sujet d'une quête identitaire, dans le chaos de la matière brute du langage pour y accomplir son œuvre au noir. Car, si « Le Clézio rêve de plénitude et souhaite se fondre dans le monde[, l]a création littéraire devient alors le moyen privilégié de pallier cette déficience cosmique » (Favre, p. 167). En quittant la ville sur sa moto, Adam abandonne l'espace de la multiplicité, de l'éclatement et de l'égarément pour chercher l'apaisement, le calme et le repos dans la solitude d'une maison vide au bord de l'élément fécondateur premier, la mer. L'isolement se pose ainsi comme condition première du retour aux sources, du retour à soi. À l'altérité menaçante de la multitude, du dehors, se substituent progressivement les profondeurs abyssales de l'intériorité où Adam s'abîme en contemplation, s'imaginant lui-même en imaginant la matière, dans les plis et replis de laquelle

se projettent la profondeur de son mystère et celle de tout vivant. Ce travail d'introspection révèle un spectacle fantastique et hallucinant où grouillent en abondance des créatures de toutes sortes dans un univers dominé par un « soleil noir », véritable inversion symbolique qui témoigne de l'accomplissement de la régression au cœur de la matière philosophale. Comme l'a montré Gilbert Durand, les symboles de l'intimité sont profondément marqués par « l'isomorphisme du retour, de la mort et de la demeure » (p. 69). Il n'y aura plus d'obscurité quand l'imagination aura vaincu l'opacité des apparences, quand le regard intérieur aura vaincu les obstacles des sens, quand l'anima aura rejoint l'animus (l'Adam hermaphrodite des alchimistes), quand le yin et le yang se fusionneront dans l'abolition des contraires pour réaliser l'unité perdue des origines : « C'est en réconciliant le Père et la Mère, le conscient masculin et l'inconscient féminin, que la psyché engendre le fils philosophique. » (Mariel, p. 110) Le désir d'immersion se traduit ainsi par une écriture faisant appel aux figures de résorption des paradoxes, ce qui est le propre du mythe qui se pose en métadiscours de médiation et de résorption des contradictions. La rêverie n'a plus qu'à s'inscrire dans la voie de l'hyperperception où, pour reprendre la pensée de Jung à propos de la fonction transcendante, Adam connaît les « épousailles dans l'être de son conscient et de son inconscient » (1964, p. 207) :

Au plus profond d'Adam, c'était l'agglomérat de cellules, de noyaux, de plasma, d'atomes aux combinaisons multiples; plus rien n'était étanche. Les atomes d'Adam auraient pu se mêler aux atomes de la pierre, et lui, s'engloutir très doucement à travers terre et sable, eau et limon; tout aurait croulé ensemble, comme dans un gouffre, et se serait évanoui parmi le noir. (PV, p. 230-231)

La vie contemplée : l'imagination de la matière

Pour retourner la matière, il faut remonter le temps. En laissant s'échapper l'autre monde, Adam arrive ainsi « à recomposer un univers de terreurs enfantines » (*PV*, p. 21) : « Le petit Adam a bientôt douze ans; le soir, dans la ferme, pendant qu'il pleut dehors, [...] il prend un grand carton bleu et il dessine le monde. » (*PV*, p. 201-202) Comme l'affirme Bachelard, « [s]ur le chemin qui nous mène aux origines, il y a d'abord le chemin qui nous rend à notre enfance, à notre enfance rêveuse qui voulait des images, qui voulait des symboles pour doubler la réalité. » (p. 122) C'est aussi ce que fait le jeune Adam qui, « [e]n haut du carton bleu, à gauche, [fait] une boule rouge et jaune avec ses crayons de couleur; c'est comme le soleil, à ceci près qu'il n'y a pas de rayons. [...] Puis il fait une ligne droite qui barre le carton au-dessous du soleil-lune et de la lune-soleil. » (*PV*, p. 202) Deux figures paradoxales, un chiasme qui résorbe les contraires dans la fusion symbolique des antagonismes, processus qui est le propre du récit mythique. L'imagination travaille ainsi la *matière* du langage pour éliminer les oppositions et retrouver l'unité (la *coincidentia oppositorum* des alchimistes) indistincte à la base du développement originnaire du fœtus humain dans l'ordre biologique et qui trouve écho dans l'ordre psycho-symbolique : « C'est en ce sens que l'inconscient, dans ses formes les plus primitives, est hermaphrodite », nous rappelle Bachelard (p. 149). Dans un pareil cheminement intérieur où l'imagination et les sensations altèrent les perceptions, la chronologie disparaît dans les échappées de la mémoire affective. Comme pour la madeleine de Proust, le passage du temps s'abolit dans les espaces retrouvés et réintégrés des jeux d'enfance alors que la dynamique créatrice du langage tente de donner formes à la mémoire des sens :

Ça faisait qu'il se sentait en équilibre, sur la pointe des pieds, perché tout en haut des continents, tenant sous ses semelles une terre ronde comme une mappemonde, imitant la posture de Marie et inversant le travail d'Atlas; semblable à l'époque (douze-treize ans) où de toute la force de son poids, il obligeait la sphère de caoutchouc à demeurer plongée sous la mer, dilatée par la pression, et remontant vaguement par petites glissades le long de ses mollets. (PV, p. 44-45)

La situation ainsi évoquée de l'inversion du travail d'Atlas et de la posture de Marie peut se représenter par la figure du sceau de Salomon (figure du Grand Œuvre réalisé) formée de deux triangles inversés symbolisant le féminin et le masculin, le feu et l'eau, synonymes également de la sagesse humaine dans sa quête d'unité (voir Chevalier et Gheerbrant, p. 769). Le retour sur le chemin de l'enfance et de la naissance est aussi une quête d'un sens transcendant qui passe paradoxalement par la contemplation de l'inhérent, au cœur de la matière. Dans son refuge, entre deux chaises longues vides, Adam observe le monde par une fenêtre ouverte, et ce sont des images du fond de sa mémoire qui surgissent : « à force de voir le monde, le monde lui était complètement sorti des yeux » (PV, p. 89). Mais l'isolement et la solitude sont difficiles à assumer : « Ça demande de savoir s'organiser, [...] d'avoir envie de creuser des tanières, tout le temps, et de s'y fourrer, tout humilié, bien au secret, comme on faisait quand on était gosse, entre deux pans crevés de vieille bâche. » (PV, p. 25) Lové au creux rassurant et protecteur d'un lieu secret, tous les ingrédients d'un retour symbolique à la cavité utérine sont réunis pour illustrer combien la retraite dans la maison abandonnée sert d'incubation à la parole. La maison devient ainsi l'équivalent du vase merveilleux (*vas mirabile*), qui « est une sorte de matrice ou d'utérus d'où doit naître le *filius philosophorum* (fils des

philosophes), la pierre miraculeuse. » (Jung, 1970, p. 309-310) C'est en ce sens que l'on doit comprendre, tel un Zarathoustra, son discours devant la populace : « "Vous vendez quelque chose?" dit une femme. "Oui, la parole", dit Adam. » (PV, p. 247) De la même façon qu'il est impossible de sortir physiquement par ses yeux pour naître au-dehors, il est impossible pour Adam de s'accoucher extérieurement par la parole; il réintègre alors son cocon : « il retourna vers les mystérieuses obscurités de son langage naissant, vers son isolement forcené [...]. » (PV, p. 248) De cette façon, la parole aussi suit un processus involutif pour disparaître dans la région du pré/dit, du pré-natal : « Il pensait peut-être, tout bas, tout ténu, longtemps avant ses cordes vocales gelées, qu'il était bien dans son domaine. » (PV, p. 312) L'aphasie guette du dedans alors que l'imagination construit des êtres monstrueux qui indiquent bien qu'il « savait qu'il était dans la bonne voie » (PV, p. 21), dans celle de l'animalisation que Bachelard associe à l'accentuation de la descente (ou de l'ascension vers les origines) dans les rêveries du repos :

[...], et ils vinrent en rangs serrés, à travers la campagne, cannibales, lâches ou féroces. Les papillons de nuit s'acharnèrent sur son corps, le mordirent de leurs mandibules, l'enveloppèrent du voile soyeux de leurs ailes velues. Des mares surgit tout un peuple caparaçonné, de parasites ou de crevettes, de crustacés brusques, mystérieux, avides de lui arracher des morceaux de chair. Les plages furent couvertes d'êtres bizarres, qui venaient y attendre on ne sait quoi [...]. (PV, p. 21)

La vie révélée : le corps-texte

Dans l'ordre symbolique, l'animalisation des fantasmes correspond à une progression dans l'âme du rêveur sur le chemin qui conduit à la « maison-corps » (Bachelard, p. 126) où

fusionnent indistinctement le dehors et le dedans, bien avant que le stade du miroir lacanien n'ait accompli son œuvre d'objectivation et d'autonomisation du sujet. Aussi les figures du bestiaire ne sont-elles qu'une étape menant à la vision de l'unicité et de la fluidité de la matière microscopique qui traverse et donne forme à l'ensemble de la création. La faculté imageante du langage, sa poésie (*sa poiësis*) enroule l'être dans le compost du monde où sont indistinctement réunis et confondus les règnes animal, végétal et minéral; il va de même pour Adam pour qui « la conscience de la vie n'est que la connaissance nerveuse de la matière » (*PV*, p. 28). Ne coule bientôt plus qu'une seule énergie :

Après cela, ce furent les trous dans les rochers; il y en avait de toutes les tailles, des grands et des moins grands; ils en choisirent un de taille normale, un trou à une place, et s'y vautrèrent de tout leur long. Surtout Adam : il ne passait pas de jour sans accomplir cette merveille : excitant au paroxysme son sens mythologique, il s'entourait de pierres, de décombres; il aurait aimé avoir tous les détritits et ordures du monde pour s'y ensevelir [...] il se dissimulait dans les fissures du sol, et attendait, béatifié, que quelque eau le germe. (*PV*, p. 75)

Après la maison, l'animal et la matière, c'est le propre corps d'Adam qui est objet de méditation : « Au plus profond d'Adam, c'était l'agglomération de cellules, de noyaux, de plasma, d'atomes aux combinaisons multiples; plus rien n'était étanche. » (*PV*, p. 230) Dans cette suite d'exercices de visualisation, il y a nettement accentuation de la progression vers l'intimité, vers l'intimité universelle : « Les atomes d'Adam auraient pu se mêler aux atomes de la pierre, et lui, s'engloutir très doucement à travers terre et sable, eau et limon [...]. » (*PV*, p. 230). Ainsi, la matrice s'agrandit aux dimensions de l'univers, Adam s'imagine (ou s'hallucine?) fœtus cosmique avant de

régresser totalement dans la pré-vie ou la mort : « Il est dans l'huître, et l'huître au fond de la mer. » (*PV*, p. 314) Avec la disparition des frontières corporelles, c'est toute l'assurance identitaire du moi individuel (de l'ego) qui s'abolit dans l'indistinction fondamentale de la matière cosmique; c'est aussi la voie mystique, celle d'une parole qui s'évertue à se taire pour rejoindre son horizon de silence. On peut dire qu'Adam est parvenu à la « fermeture des premiers repos » (Bachelard, p. 149) dans le ventre sphérique de la conscience parménidienne qui lui est si chère (*PV*, p. 68-69). En réclusion volontaire dans une chambre qui a toutes les caractéristiques d'un ventre protecteur et nourricier, bien à l'abri de la figure solaire paternelle, Adam (le premier des hommes, duquel, selon le mythe, naquit la première des femmes) s'apprête à donner naissance à une Ève intérieure : une tentation de fusion hermaphrodite dans l'espace du silence. Une quête ultime de sens, une quête d'absolu qui transfigure le réel au point de créer de véritables visions anamorphiques qui s'imposent au regard halluciné du rêveur (du drogué ou du malade?) pour qui les carreaux de la fenêtre de la chambre prennent la forme de la Huitième Maison du Ciel (*PV*, p. 258), celle de la mort selon le poète-astronome latin Manilius (1^{er} siècle), celui à qui l'on doit la formule selon laquelle « [e]n naissant, nous mourons, et la fin dépend de l'origine ». Derrière les lèvres et les cordes vocales gelées où « il n'avait plus grand-chose à écrire » (*PV*, 265), Adam l'aphasique s'imagine « [rétrogradant] dans le sang et le pus, jusqu'au ventre de sa mère, où, bras et jambes en posture de l'œuf, l'on s'endort la tête contre la membrane de caoutchouc, d'un sommeil obscur peuplé d'étranges cauchemars terrestres » (*PV*, p. 314) : « Ce qu'on vit, ce qu'on écrit, c'est contre sa mère », écrira plus tard Le Clézio dans

L'Extase matérielle (p. 189); contre et « tout contre », pourrions-nous ajouter.

La vie originelle : une mystique de la parole

L'image du repliement foetal rejoint celle de la métaphore de l'œuf philosophique, « lieu et sujet de toutes les transmutations » (Chevalier et Gheerbrant, p. 554) : « En alchimie, l'œuf représente le *chaos* tel que le conçoit l'adepte, la *prima materia* dans laquelle l'âme du monde est captive » (Jung, 1970, p. 266). Bachelard emprunte cette voie interprétative dans sa réflexion sur les rêveries du repos : « Ainsi l'imagination minutieuse veut se glisser partout, elle nous invite non seulement à *rentrer dans notre coquille*, mais à nous glisser dans *toute coquille* pour y vivre *la vraie retraite*, la vie enroulée, la vie repliée sur soi-même, toutes les valeurs du repos. » (Bachelard, p. 18) Ainsi, le projet de se retrouver à l'état de germe prêt à être fécondé à nouveau peut se traduire par une quête de renaissance au sein du creuset de la matière première, dans sa froide et pourtant rassurante immobilité minérale et cristalline : « Je vivrais bien au milieu d'une montagne de cailloux blancs et d'une jungle incendiée [...]. Comme un bloc de glace du Pôle Nord, ça serait l'harmonie matérielle, grâce à quoi le temps ne coule plus. » (*PV*, p. 211). L'œuvre au noir réalisée permet l'accomplissement de l'œuvre au blanc et de l'œuvre au rouge. Toujours ces images de fixité et de pérennité que le langage érige pour endiguer la fluidité, la dispersion et l'éphémère de toutes choses. Car pour Le Clézio, celui de *L'Extase matérielle*, « [l]'écriture est la seule forme parfaite du temps » (p. 104). Une formule mystérieuse, énigmatique et lapidaire qui fait écho aux exercices de visualisation ou de

méditation inspirées des pratiques orientales, de la drogue et des voyages astraux qui procurent les expériences extatiques de la découverte de la simultanéité que recherche si vivement Adam et que les alchimistes représentaient par la figure circulaire de l'ouroboros, le dragon qui se mord la queue en signe de négation du temps (voir Jung, 1970, p. 377). Il s'établit ainsi une équivalence entre ces deux ordres de pratiques, celle de l'écriture et celle de la méditation sous toutes ses formes qui cherche à répondre à la question existentielle fondamentale du sens de la vie et de la mort. Une écriture qui se cherche et se forge par l'exploration et l'emprunt aux textes de différentes traditions scientifiques, symboliques et ésotériques pour traduire le spectacle de la réalité (de *l'Être vrai* de Parménide), de ce qui se révèle dans ces instants de fulgurance méditative (ou d'extase matérialiste) que dévoile le maelström de la matière en devenir; d'où ces efforts de précision du langage dans un désir irréaliste de tout retenir « [puisque l'on] ne finira jamais de raconter la création de la terre » (*La Guerre*, p. 288).

Le mot, là, se tait, impuissant à cerner et à nommer, à contenir l'expérience de la transparence existentielle inter/dite dans la fracture de la parole et de la pensée. Le mot aussi doit se dissoudre pour rejoindre l'autre côté de la langue telle une radioscopie révélatrice de l'ordre du dedans des choses et des corps. C'est pourquoi « Le Clézio a constamment recours au paradoxe, frustré par l'effort vain de décrire l'ineffable, de communiquer l'inédit » (Holzberg, p. 155). Le territoire à nommer est atteint par une surcharge effrénée de paroles, domaine de la littérature en lutte contre et pour le rétablissement de l'ordre du réel. Sans les signes, le temps ne coule plus; on peut vivre au milieu du blanc fixe et éternel. L'œuf représente cette image où cohabitent l'Alpha et l'Oméga,

« l'être d'être » (*PV*, p. 300) où l'on est « définitivement brûlant [rouge], ~~définitivement créé~~ » (*PV*, p. 212, raturé dans le texte); et aussi définitivement non-créé (ou incréé), d'où cette rature dans le texte qui signifie bien que l'œuf représente le lieu du positif et du négatif, de la vie et de la mort conjointement, la coincidentia. Le lieu de la transparence est celui où plus rien ne s'écrit, où l'écrit se rature, s'efface au même instant qu'il s'inscrit en vaine tentative d'endiguer le cours du temps qui glisse... entre les mots. Car, ainsi que le formulera plus tard Le Clézio dans *L'Extase matérielle*, « [c]omme la mort est le parachèvement de la vie, ce qui lui donne forme et valeur, ce qui ferme sa boucle, de même le silence est l'aboutissement suprême du langage et de la conscience. Tout ce que l'on dit ou écrit, tout ce que l'on sait, c'est pour cela, pour cela vraiment : le silence. » (p. 92) Ne demeure alors plus qu'une volonté de disparition dans le grand tout cosmique. Yves-Alain Favre le souligne : « Pourtant, le salut existe : il faut parvenir à l'“extase matérielle” qui consiste à abolir les frontières entre le moi et l'univers [...]. Face à un univers hostile et menaçant, dont l'homme n'a su qu'aggraver et amplifier les conflits latents. Le Clézio réagit par un désir de fusion avec les éléments naturels. » (p. 168 et 180) Ce qui explique la quête d'Adam, quête mue à la fois par une pulsion de mort et un espoir de renaissance : « J'espère qu'on ne reconnaîtra plus rien de moi dans cette momie gercée. Parce que je voudrais bien vivre tout nu et tout noir [...] » (*PV*, p. 67). La dispersion dans la matière (*Œuvre au Noir*) participe ainsi d'une volonté alchimique de renaissance où la terre devient un fourneau (un athanor) où les éléments chauffés (à rouge et à blanc) peuvent féconder le nouvel Adam : « Il se centrait au milieu de la matière, de la cendre, des cailloux, et peu à peu se statufiait. » (*PV*, p. 75)

Celui qui « [aurait] préféré ne jamais être né » (*La Fièvre*, p. 7), celui qui « [n'est] pas vraiment sûr d'être né » (*La Guerre*, p. 289), celui qui voudrait « habiter dans des ventres de femme, pour être bien » (*Les Géants*, p. 109), celui qui écrit « qu'il faut chercher loin, à l'envers, [...] fouiller le passé. Retrouver le père qu'on n'a pas connu, la mère qui ne nous a pas enfanté » (*Le Livre des fuites*, p. 9), celui-là s'emploiera dans la suite de son œuvre à remonter le temps par l'intermédiaire d'une imagination nourrie aux récits des générations passées pour se donner une identité grâce à l'écriture. C'est en remontant le cours du temps et des générations que Le Clézio s'adonnera à une véritable archéologie de la mémoire qui le conduira à creuser, non seulement ses propres souvenirs, mais aussi ceux de ses ancêtres, de ceux et celles qui l'ont précédé. *Désert* (1980), *Le Chercheur d'or* (1985), *Onitsha* (1991), *Étoile errante* (1992), *Révolutions* (2003), *L'Africain* (2004), *Ritournelle de la faim* (2008) entre autres, sont imprégnés de ces récits multiples et entrelacés qui donnent naissance et consistance à son écriture; autant d'exhumations de la mémoire ancestrale grâce à laquelle se construit progressivement, et comme en un seul texte, le récit identitaire de l'écrivain qui poursuit inlassablement sa mise au monde.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston. (1963), *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti.
- BAUDELAIRE, Charles. (1971), *Écrits sur l'art*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Folio » 3135.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT. (1969), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont.
- DURAND, Gilbert. (1969), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, coll. « Études supérieures ».
- FAVRE, Yves-Alain. (1989), « Le Clézio. L'expérience du cosmos et l'écriture », *SUD*, n° 85/86, p. 167-180.
- JUNG, Carl Gustav. (1964), *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Idées » 285;
- . (1970), *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet/Chastel.
- HOLZBERG, Ruth. (1981), *L'œil du serpent. Dialectique du silence dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Sherbrooke, Naaman.
- Le Clézio, J.M.G. ([1963]1970), *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » 2748;
- . (1965). *La Fièvre*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin »;
- . ([1967] 1971). *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » 239;
- . (1970). *La Guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin »;
- . (1973). *Les Géants*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin »;
- . (2004). *L'Africain*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits ».
- MARIEL, Pierre. (1970), « Jung et l'alchimie », *Planète Plus*, n° 18, p. 105-111.

Résumé

Prix Nobel de littérature 2008, le prolifique Jean-Marie Gustave Le Clézio est considéré comme un écrivain majeur dès la parution de son premier roman *Le Procès-verbal*, pour lequel on lui décernera le Prix Renaudot en 1963. Tout à la fois roman de la régression et de la quête initiatique, *Le Procès-verbal* préfigure les thématiques qui seront développées par la suite dans l'ensemble de son œuvre. Le présent article en propose une lecture psycho-mythique fondée sur la poétique bachelardienne, la symbolique alchimique et la psychologie jungienne.

Abstract

Prolific author and 2008 Nobel Prize winner in literature, Jean-Marie Gustave Le Clézio was immediately recognized as a major writer with his first novel *Le Procès-verbal*, for which he received the Prix Renaudot in 1963. In many regards, *Le Procès-verbal* became a preview of — and reflects — the themes explored and developed in the whole of his future writings. Using Bachelard's poetic, alchemist symbolism and Jungian psychology as a foundation for interpretation, this article offers a psycho-mythological reading of Le Clézio's first important contribution to literature.

Guillaume Pinson, *Fiction du monde.*
De la presse mondaine à Marcel Proust
Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal,
coll. « Socius », 2008, 372 p.

Yves Thomas
Université Trent

Précédant la publication de la série des Salons dans Le Figaro du 25 février 1903, Marcel Proust écrit dans un texte de 1901 : « J'aurais voulu vous conduire à Verteuil, château historique du comte et de la comtesse Aimery où se retira l'auteur des Maximes comme vous avez pu le lire dans Saint-Simon. Plusieurs souverains s'y sont arrêtés notamment Charles Quint sous ses ombrages. Dans ses vastes pièces, vous auriez évoqué les temps disparus. Parcourir Verteuil, c'est feuilleter l'histoire

de la France. »¹ Proust, en cicérone invité, convie le lecteur à le suivre sur les traces du descendant du duc de La Rochefoucauld. Serait-ce pour faire écho aux propos de la maxime qui précise que « pour s'établir dans le monde, on fait tout ce que l'on peut pour y paraître établi »² ou bien tout simplement pour souligner rétrospectivement l'importance de la cour dans ces questions relatives aux plaisirs mondains, ou mieux, par ailleurs, n'est-ce pas seulement une révérence appliquée à une convention du genre, la visite mondaine? Faut-il s'engager dans cette voie qui consiste à rechercher ce que fut la fascination même effrayée et peut-être déformante de celui qui s'approche et observe caprices, jouissances, bienséances, charmes et urbanité de la grande compagnie des cercles et des salons? Jacqueline Hellegouarc'h³ pour le XVIII^e siècle et Anne Martin-Fugier⁴ pour le XIX^e avaient, notamment, ouvert la voie. Plus modestement, mais aussi de façon plus concentrée, avec

¹ *Cahiers Marcel Proust* 3, « Textes retrouvés » recueillis et présentés par Philip Kolb, Paris, Gallimard 1971, p. 70. Dans une note, Kolb révèle : « Les renseignements que Proust donne au sujet de ce château sous l'égide de Saint-Simon, il a dû les trouver dans l'édition des *Mémoires* éditée par A. de Boislisle. Dans le troisième tome de cette édition, paru en 1881, il a pu trouver le nom du château de Verteuil, avec un renvoi au passage que nous citons plus haut. Et là, à la même page 154, à propos du passage en question, on lit les renseignements qui semblent avoir suggéré les remarques de Proust à ce sujet : "Possédé de toute ancienneté par les La Rochefoucauld, le château de Verteuil appartient encore aux représentants du nom [...]. Il fut honoré de la visite de Charles Quint et de celle de Louis XIII. L'auteur des *Maximes* qui en affectionnait beaucoup la résidence y fut inhumé [...]." » (*Ibid.* p. 71)

² La Rochefoucauld, « Maxime 56 », dans *Maximes*, édition de Jacques Truchet, Paris, Éditions Garnier, 1967, p. 19.

³ Jacqueline Hellegouarc'h, *L'Esprit de société, Cercles et salons parisiens au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions Garnier, 2000.

⁴ Anne Martin-Fugier, *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris 1815-1848*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990. *Les Salons de la III^e République. Art, littérature, politique*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'histoire », 2003.

Fiction du monde, Guillaume Pinson propose d'être notre guide de la presse mondaine en France entre 1884 et 1914. Il se peut bien qu'au seuil de la recension d'une telle masse documentaire, le lecteur puisse se sentir embarrassé, démasqué par sa curiosité même, car on dit « mondain » sans trop savoir ce que c'est au juste : une allure, un rayonnement, toute une élégance, une capacité de jouir de la conversation et de s'attacher aux plaisirs et aux jours. Or, cette connaissance, aussi importante qu'elle puisse être, lui sert-elle nécessairement à mieux saisir la volatilité d'un je-ne-sais-quoi? Le livre de Richard Davenport-Hines, *Proust au Majestic*⁵, avait pu nous étonner et nous charmer, en ce sens, par l'évocation d'une soirée organisée par les mécènes Sydney et Violet Schiff à l'occasion de l'opéra-ballet *Renard* d'Igor Stravinsky. Mais loin de l'anecdote, *Fiction du monde* cherche à nous donner une idée plus nette des procédures à l'œuvre, de la machinerie qui établit et régit les diverses scènes de la vie mondaine.

Il est toujours possible de dire, naïvement, que les mondains ont de la chance, qu'ils sont heureux de manière si éblouissante, si aveuglante que la vie quotidienne semble pâle en comparaison. Ces mondains brûlent l'incendie d'une vie qui ne connaît que son désir réalisé. Mais suffit-il d'y tourner le dos pour penser à d'autres mondes à conquérir? Le parcours de la presse mondaine que nous présente Guillaume Pinson permet de comprendre qu'être mondain, c'est se créer au monde par un vrai besoin de faire image. Le mondain, selon Pinson, est indissociable du spectacle, de l'idole qui se montre. Quelle

⁵ Richard Davenport-Hines, *Proust au Majestic*, Paris, Grasset, 2008 (pour la traduction de *A Night at the Majestic: Proust and the Great Modernist Dinner Party*, London, Faber and Faber, 2006).

impression d'être copié, estimé dans les parages du luxe, de faire rêver pour passer pour maître de la sociabilité? Calme, immobilisé, le mondain paraît ainsi dans une distance discrète; il donne l'image et toute une façon de l'habiter par excès de convenance. Pourtant, Pinson ne se contente pas de ce seul parcours de la presse qu'il poursuit à travers ses saisons. Il propose aussi une exploration de l'appropriation romanesque de la rubrique mondaine. Carnets, journaux, mémoires, romans... Certains dominent leur temps d'un trait fulgurant, qui donnent à penser et à comprendre : c'est bien le cas du duc de Saint-Simon, de Marcel Proust et de Jean Lorrain. D'autres tiennent leur force de la sensibilité créatrice de l'auteur, de la richesse de son univers intérieur : c'est Gabrielle Sidonie Colette et Octave Mirbeau. D'autres encore, pauvres en aperçus sur leur époque, valent justement par le reflet du monde restreint qu'ils nous renvoient : la comtesse Martel de Janville, mieux connue sous le pseudonyme de Gyp, Paul Hervieu, Abel Hermant, Liane de Pougy, Paul Bourget ainsi qu'Henry Gauthier-Villars, dit Willy. Ces histoires pleines d'aspirations et de lueurs festives, tout salon ne tente rien d'autre que de les mettre en valeur selon la hantise immémoriale de faire entendre quelque ordre, sinon l'ordre même du monde dont elles se font les échos. Contre l'irréductible questionnement de l'homme dans la profusion étoilée, ce n'est sans doute pas par hasard que l'art d'être mondain se trouve évoqué en sa féminité fluviale. En faisant surgir de l'ombre des romans tels que *Cosmopolis* de Paul Bourget, *Leurs âmes* de Gyp, *Peints par eux-mêmes* de Paul Hervieu, Guillaume Pinson fait plus que de sauver ces auteurs et ces textes de l'oubli, il contribue à suggérer une autre dynamique de la création littéraire et de la vie mondaine. Il nous rappelle que ce rapport est hautement

médiatisé. On peut mieux alors discerner l'image du mondain, véhicule du bon usage des lieux et des instances du loisir. Elle sature impérativement la presse. Curieusement, alors même que *la France mondaine*, *la Gazette mondaine*, *la Gazette du high life*, *la Vie parisienne*, *le Petit Écho de la mode*, *la Gazette du bon ton*, *l'Illustration* semblent se concerter pour présenter un avenir social en s'appuyant sur les trouvailles les plus récentes de la mode, on est frappé de constater avec quelle insistance la représentation de la vie mondaine tire vers l'arrière, vers le cérémonial de cour, à quel point elle travaille avec la régression.

Or, avec l'émergence définitive, après la Première Guerre mondiale, d'une économie technicienne exponentielle produisant une toute nouvelle façon d'exister ou d'envisager le monde par la consommation, il va de soi que la vie mondaine et sa presse allaient subir elles aussi les secousses déconcertantes de la vie moderne. Le profit monnaie l'afflux et l'éparpillement des images. *La Fiction du monde* en tient compte et, dans cette perspective, on peut regretter que Guillaume Pinson ne se soit pas davantage attardé au pullulement publicitaire qui se fait jour tôt au XX^e siècle. Mais tel quel, son ouvrage est d'un très grand intérêt. Il réussit à mettre au point des connaissances que l'on peut avoir sur la constitution d'une vie mondaine dans la presse. Reste à savoir si ces mondains ne sont pas les fantômes d'un faste définitivement révolu.

Valérie Bach,
Les Clefs des songes médiévales (XIII^e-XV^e siècles)
Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg,
coll. « Sciences de l'Histoire », 2007, 336 p.

Mireille Demaules
Université de Paris Ouest-Nanterre La Défense

S'il est d'usage de considérer les clefs des songes médiévales comme un objet culturel et poétique, il ne va pas de soi de les concevoir comme un matériau de la réflexion historique. Telle est cependant la perspective choisie par Valérie Bach, qui publie sur ce sujet le résultat de sa thèse de doctorat en histoire, soutenue en 2000 à l'université Marc Bloch de Strasbourg. Le corpus de ce travail est fondé sur les traductions françaises (XIII^e-XV^e siècles) des versions latines de l'*Achmetis*

Oneirocriticon (X^e siècle) et de la clef des songes du *Pseudo-Daniel* (VII^e siècle), issues d'originaux byzantins. Le but de l'auteur, fixé en introduction, est de montrer que ces recueils véhiculent, outre un discours christianisant, une idéologie aristocratique de la société visant à glorifier le pouvoir royal et à maintenir la domination des grands de ce monde sur le peuple censé obéir avec soumission. Derrière le catalogue des multiples présages, groupés en petits chapitres dans le livre d'Achmet ou ordonnés selon la liste alphabétique des noms latins des objets vus en rêve dans les *Songes Daniel*, Valérie Bach a discerné la représentation d'un ordre du monde semblable à celui des encyclopédies médiévales, dont la schématisation fournit le plan de l'étude.

Après avoir présenté les clefs des songes médiévales, retracé leur origine et expliqué leur tradition manuscrite et leur diffusion, l'auteur consacre une première partie à la représentation du monde de l'Au-delà dans les pronostics. Le chapitre premier montre comment l'ancrage dans les principes de la foi chrétienne justifie la divination par les rêves théoriquement condamnée par l'Église. Les rêves relatifs à la mort et à la résurrection subordonnent l'interprétation au salut du rêveur et placent celle-ci sous la protection et le contrôle de la religion. Avec l'évocation du Jugement dernier apparaît aussi une géographie duelle de l'Au-delà, qui oppose le Paradis à l'Enfer, sans que soit évoqué le Purgatoire, dont la reconnaissance officielle est postérieure à la rédaction des clefs des songes. Le chapitre II examine les figures de l'Au-delà apparaissant le plus souvent dans les songes : Jésus-Christ, les anges et le diable. Dans le troisième chapitre est défini le rôle primordial de l'Église et de la royauté dans la protection des

âmes. Prophètes, apôtres et docteurs peuvent en rêve transmettre un message divin. Les prêtres sont évoqués aussi bien comme rêveurs que comme actants, sujets à tribulations terrestres dans des rêves typiques. Quant au roi, dont la couronne est rapprochée de l'auréole, il est choisi par Dieu pour protéger la Sainte Église et la vraie foi.

Les symboles du monde de l'ici-bas font l'objet d'étude de la deuxième partie. Selon les principes d'une correspondance du macrocosme et du microcosme, chaque partie de la création reflète une hiérarchie et un ordre immuable voulus par Dieu. Les rêves relatifs au cosmos et aux astres, examinés dans le premier chapitre, établissent des équivalences entre l'ordre céleste et l'ordre social : le soleil symbolise le roi, la lune représente la reine et les étoiles les princes. Dans le chapitre II sont étudiés les rêves concernant les éléments comme l'air, le feu et l'eau, dont les manifestations ambivalentes donnent matière à des présages contradictoires. En général, les forces de la nature reflètent des distinctions sociales qu'il s'agit de respecter. Ainsi, le feu et la mer sont des symboles royaux, les grands fleuves représentent les grands de ce monde. Le chapitre suivant, consacré aux végétaux, révèle une analogie dans les hiérarchies qui ordonnent le règne végétal et la société humaine. Toutefois, ce matériel symbolique, dont les signes majeurs sont les arbres, les fleurs et les fruits, met en lumière des obsessions propres à l'aristocratie concernant la sexualité, la fécondité et la pureté de la descendance. Les symboles oniriques empruntés au règne animal, étudiés dans le chapitre IV, servent à montrer que les forts dominent naturellement les faibles. Si le roi et les puissants sont symbolisés par de grands fauves, par un animal chimérique comme le dragon ou par un

grand prédateur comme l'aigle, le peuple est représenté par des animaux domestiques dociles ou par de petits animaux grégaires tels les abeilles, les guêpes, les fourmis ou les passereaux, qui font surgir des images d'envahissement et de multitude tantôt laborieuse, tantôt agressive et destructrice.

La troisième et dernière partie s'attache aux rêves relatifs à l'être humain et à ses actions. Le corps humain comme métaphore du corps social fait l'objet du premier chapitre. Selon un modèle hérité de l'antiquité, la hiérarchisation du corps reflète la hiérarchie sociale qui, de ce fait, devient naturelle et éternelle. La tête représente ainsi le souverain, les mains les soldats ou les fidèles du rêveur et les pieds le peuple. Orientés vers la signification de l'avoir ou de la perte, les scénarios des rêves sont dynamisés autour des thèmes de la santé et de la prospérité ou, au contraire, de la blessure et de la ruine. Le thème de la richesse apparaît particulièrement récurrent dans les rêves relatifs aux productions du corps comme le sang, l'urine ou les selles. Après l'image de soi sont étudiées les images de l'autre et de l'adversaire, auxquelles est consacré le dernier chapitre. Apparu sous les traits du rival, du peuple insoumis, de l'étranger et de l'inconnu, du jeune rebelle, de la bête sauvage ou de l'ennemi diabolique, l'autre est une figure destructrice de la toute-puissance de l'image de soi et doit donc être dominé et subordonné.

Dans la conclusion générale, il est noté que la parole individuelle des rêves est soigneusement effacée dans ces clefs des songes, dont le véritable enjeu est de maintenir le pouvoir royal et l'ordre aristocratique de la société. Une bibliographie de trente pages, un index mêlant thèmes et noms propres complètent l'ouvrage.

Précis dans le détail, ce travail, qui montre avec clarté comment les clefs des songes reproduisent la culture et l'idéologie ambiantes, promeuvent les valeurs sociales en cours ou condamnent leurs contraires, n'évite pas toujours l'effet de catalogue, induit il est vrai par la présentation en liste des pronostics dans les clefs. Dans le courant du développement, un retour plus fréquent au texte médiéval illustrerait de manière plus convaincante la démonstration, car le propos peut parfois donner l'impression de se développer de manière autonome et générale, sans l'appui des énoncés spécifiques des clefs. Cela dit, l'ouvrage présente deux intérêts particuliers pour un lecteur contemporain, curieux de l'histoire des mentalités et de la vie de l'esprit. D'une part se dessine avec netteté le réseau de symboles qui construit la figure du roi et qui précise la fonction de son pouvoir relié à l'ordre divin. D'autre part, l'interprétation donnée dans les clefs de certains rêves typiques, relatifs au corps et à ses humeurs, rejoint des équivalences symboliques établies par la psychanalyse, ce qui laisse à penser que le matériel onirique produit repose pour partie sur des rêves authentiques collectés. L'ouvrage démontre cependant que, loin des individus qui les ont fabriqués, les rêves peuvent devenir une matière malléable, apte à cautionner et même à renforcer le modèle culturel et politique dominant.

Jacques Lardoux (dir.), *Pierre Reverdy
et l'École de Rochefort*

Rennes, Presses universitaires de Rennes,
coll. « Presses de l'Université d'Angers », 2008, 244 p.

Yves Thomas
Université Trent

Avec Pierre Reverdy et l'École de Rochefort apparaît une appréciation du poète, auteur d'*Étoiles peintes* et de *Cravates de chanvre*, fondateur de la revue *Nord-Sud*, ami de Pablo Picasso et d'André Breton, qui peut surprendre. Ce bel ouvrage collectif est le face-à-face du moi poétique et de ses échos ailleurs loin de Paris dans les œuvres de Michel Manoll, René Guy Cadou, Jean Rousselot, Edmond Humeau, Pierre Garnier et aussi Guillevic, Max Jacob, Jean Follain, Paul Chaulot et Luc Bérmond. Rapprochements critiques, études et hommages, Jacques

Lardoux réunit ici des lectures d'œuvres qui ont pu croiser la poésie de Reverdy pour mieux la faire rayonner. Mais ce volume fait beaucoup plus que rassembler des points de vue épars, des horizons divergents, il met en place le poète Pierre Reverdy dans un ensemble d'une grande cohésion, malgré la diversité des approches, et dresse le corps de son œuvre dans les parages de l'abbaye de Solesmes devant, avec et contre la mort. La fascination qu'exerce sur nous l'écriture de Reverdy tient à ce qu'elle est elle-même fascinée, consacrée, de façon recueillie, à décrire la prescience de la mort à partir de la vie. Ce faisant, elle se forge un style particulier, dont le mouvement se tourne sur son entourage immédiat, et cette démarche est à elle seule une pensée. Envoûtée, cette pensée est frappée et envahie par la nécessité de faire le vide pour en dessiner le paysage. On pourrait parler d'une recherche de porosité intérieure qui lui permet de participer à ce qu'il approche au point de le devenir.

Articulé en trois parties, *Pierre Reverdy et l'École de Rochefort* propose d'abord d'interroger les liens, les allers-retours entre l'œuvre de Reverdy et celles des poètes qui ont gravité dans l'orbite de l'École de Rochefort. Si cette interrogation nous revient ici depuis son écho voisin, c'est parce que le jeu subtil des ressemblances et des différences, les enjeux d'une influence, nous permettent de saisir avec une légère distance ce qui pourrait autrement nous sembler trop évanescent. Ainsi, une place est légitimement accordée aux analyses de Jacques Lardoux sur Guillevic et René Guy Cadou, d'Olivia-Jeanne Cohen sur Luc Bérimond, Paul Chaulot et Jean Follain, et de Claude Herzfeld sur Michel Manoll.

La deuxième partie offre des études plus générales sur l'imaginaire reverdyen. Jean Pierrot trace plusieurs pistes

utiles pour une orientation à travers le monde sensible et perceptible de l'incertitude de son paysage imaginaire, qui demande évidemment à être interrogé tant du côté de ses conditions matérielles, de sa « physique », que dans le bougé de ses frontières. Guy Chaty s'attache, pour sa part, à dégager ce qui, dans les livres des pensées brèves (*Le Gant de crin*, *Le Livre de mon bord*, *En vrac* et *Cette émotion appelée poésie*), peut ressortir à un enseignement moral.

On lira enfin avec intérêt la troisième partie, qui procède par gros plan en croisant des témoignages exemplaires d'Amédée Guillemot, de Jean L'Anselme, de Jean-Vincent Verdonnet, de Serge Wellens, de Pierre Garnier et de Francine Caron.

Au total, il reste à dire que ce volume marque une étape significative dans les études consacrées à l'auteur des *Sources du vent*.

Marieke Stein, *Victor Hugo*
Paris, Le Cavalier bleu, coll. « Idées reçues », 2007, 127 p.

Maxime Prévost
Université d'Ottawa

Milan Kundera a bien saisi, dans les *Testaments trahis*, l'ardeur policière de notre époque en ce qui a trait à l'évaluation — et à la disqualification rapide — d'artistes du passé : « Depuis à peu près soixante-dix ans, l'Europe vit sous un régime de procès. Parmi les grands artistes du siècle, combien d'accusés? »¹

Naturellement, Victor Hugo n'a pas échappé à ce mode d'inquisition : après que ses contemporains l'eurent figé sous les traits d'un opportuniste politique maniant avec lourdeur

¹ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 269.

l'art de l'antithèse (voir le développement « En politique, il fut une vraie girouette », p. 95 et suiv.), après qu'on eut dressé un monument collectif à sa prétendue bêtise (« bête comme l'Himalaya », disait Leconte de Lisle, alors que Nietzsche, dans son *Crépuscule des idoles*, voyait en lui « le phare au bord de l'Océan de l'Absurde »²), la doxa contemporaine, depuis l'étude fondatrice et malheureuse d'Henri Guillemin, voit en lui un satyre, un vieillard dont on se plaît souvent à imaginer la lubricité déchaînée (voir les sections « Victor Hugo était un satyre », p. 19 et suiv., et « Ses funérailles furent une véritable orgie », p. 41 et suiv.) La publication d'un petit manuel se proposant de prendre le contre-pied des idées reçues sur Hugo et son œuvre est donc la bienvenue.

À partir d'une série de chefs d'accusation parmi les plus courants (notamment « Victor Hugo était avare », p. 31-36; « C'est un écrivain sans finesse », p. 69-74; « Victor Hugo aurait mieux fait de ne pas s'occuper de politique! », p. 83-88), regroupées en trois grandes sections (« L'Homme », « L'Œuvre », « Les Luites »), Marieke Stein propose une série d'instantanés qui, pris collectivement, constituent un portrait nuancé de Victor Hugo. Quelques extraits généralement bien choisis, issus d'*Actes et paroles*, de *L'Homme qui rit*, de *Dernier Jour d'un condamné*, entre autres, complètent le tout. Le bref ouvrage, visiblement conçu pour être lu à bâtons rompus et en pièces décousues (telle citation du *Tas de pierres* est exploitée dans deux chapitres distincts, p. 40 et p. 72), a le grand mérite de souligner que la plupart des idées négatives qui ont circulé sur Victor Hugo, qu'elles soient d'ordre éthique ou esthétique,

² Friedrich Nietzsche, « Divagations d'un "inactuel" » 1, dans *Crépuscule des idoles*, trad. de Jean-Claude Hémerly, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1974, p. 58.

trouvent généralement leur origine chez ses adversaires politiques, pour ensuite être reprises *ad nauseam* en faisant abstraction du contexte d'origine de la charge. Même certains éloges, suspects, cachent une critique de nature politique; Marieke Stein montre bien, dans l'intéressante section « Victor Hugo est avant tout un poète », que « chez un grand nombre d'auteurs, la survalorisation de la poésie hugolienne cache (à peine) une disqualification des autres pans de son œuvre » (p. 56), ses ennemis politiques se mettant volontiers de la partie pour faire « de beaux éloges du poète et de sa poésie ».

La disposition du recueil met au premier plan les attaques à la personne, puisque celui-ci s'ouvre sur la section consacrée à « L'Homme ». On peut regretter ce choix, dans la mesure où une compréhension claire de ce qu'a été et de ce que demeure Hugo devrait d'abord passer tant par une (re)lecture de son œuvre (*Avez-vous lu Victor Hugo?* titrait Aragon en 1952, en ouverture d'une anthologie sur laquelle Marieke Stein attire au demeurant notre attention, p. 119) que par une analyse historique objective de son engagement politique, domaine dans lequel l'auteure se montre la plus persuasive et la mieux informée³. C'est d'ailleurs sur un appel à l'exploration de l'œuvre hugolienne que se termine, bien à propos, ce petit *Victor Hugo* : « Il est donc temps de redécouvrir l'œuvre de Victor Hugo, de s'attaquer aux *Misérables* plutôt que de se contenter de sa dernière adaptation télévisuelle, de découvrir *L'Homme qui rit*, chef-d'œuvre selon les surréalistes, d'oser *La Légende des siècles*, véritable Bible humaine... » (p. 120) J'ajouterais volontiers à cette liste *Cromwell*, *Le Roi s'amuse* et *La Fin de*

³ Marieke Stein est également l'auteure de « *Un homme parlait au monde* ». *Victor Hugo orateur politique (1846-1880)*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernité », 2007.

Satan, car Hugo n'est pas seulement l'homme des *Feuilles d'automne*, de *Notre-Dame de Paris* et de *Ruy Blas* auquel on le réduit trop souvent.

Si l'ouvrage est d'une lecture rapide et agréable, s'il présente un portrait fondamentalement juste de Victor Hugo, un léger malaise fait surface une fois le livre refermé : pourquoi chercher à disculper Victor Hugo de chefs d'accusation aussi énormes et aussi éculés (« Victor Hugo était orgueilleux », p. 37-40; « Victor Hugo est un auteur scolaire », p. 75-80; « Il n'a jamais conçu une idée personnelle », p. 115-118)? Chercherait-on à innocenter Balzac, Baudelaire ou Zola d'accusations semblables? On en vient à se demander si, contrairement à la louable intention d'origine, ce livre ne sert pas finalement à reconduire les préjugés qui entourent Hugo et son œuvre. La collection « Idées reçues » doit prendre garde à ne pas devenir une série de manuels à l'usage des messieurs Prud'homme d'aujourd'hui.

Philippe Sohet, *Images du récit*
Québec, Presses de l'Université du Québec,
coll. « Communication », 2007, 358 p.

Djemaa Maazouzi
Université de Montréal

C'est à tort qu'*Images du récit* de Philippe Sohet pourrait passer pour un ouvrage complexe et lourd, même si, dès son seuil, les apparences y travaillent : une couverture austère qui ne laisse rien paraître de l'aspect finalement ludique de la démarche; 350 pages de petits caractères agrémentées de schémas, tableaux, photogrammes, reproductions de peintures et dessins en noir et blanc; un style académique parfois technique, voire pointu; un corpus hétéroclite alliant toiles de maîtres, photographies, bandes dessinées, feuillets télévisés, photos-romans, billet journalistique ou encore cinéma d'avant-garde; une articulation

théorique, nécessairement touffue, qui précise les choix méthodologiques de l'auteur et tente de retracer les dimensions du phénomène narratif, les débats sur ses balises, sa visée et ses assises...

Fort heureusement, cet aspect rébarbatif a tôt fait de se dissiper lorsque le lecteur patient se rend compte que cet ensemble, constitué de quinze études indépendantes, présente en fait, en multipliant les angles d'analyse, des tentatives de recouper, de recouvrir, en la montrant, la richesse des stratégies narratives en action et les façons dont elles tirent profit des possibilités offertes par le genre, le format et le médium. Comment les ressources du médium sont-elles investies par un auteur particulier pour soutenir une visée expressive singulière? Voilà la question essentielle qui guide la démarche de Sohet, professeur de narratologie au Département de communication sociale et publique de l'Université du Québec à Montréal, cofondateur du Groupe pour l'étude des récits en images (GERI), et dont les principaux intérêts de recherche portent sur les productions culturelles médiatiques (publicité, télé-journal, bande dessinée, etc.), notamment sur la dynamique qui anime, au sein de l'œuvre, les registres iconique et scriptural de la graphie, assise centrale, selon lui, dans le dispositif expressif du médium.

Sohet se donne comme objectif d'explorer les modalités, les artifices et les ruses par lesquels un projet narratif singulier, issu d'un contexte particulier et soutenu d'un médium précis, tente d'arriver à ses fins. Cette approche pluridimensionnelle et multithématique du récit, Sohet la mène d'abord dans une première partie consacrée au récit en images. Le premier des deux chapitres qui la composent expose la charpente théorique

de son étude, précise les choix notionnels et terminologiques, reformule quelques-uns des acquis issus des recherches antérieures, et, non sans retourner à la poétique d'Aristote, met en exergue les perspectives qui, durant ces dernières années, lui semblent les plus importantes (Genette, Todorov, Gaudreault, Marion et, surtout, Adam, Ricœur et Ferry). Le second chapitre tente de définir les attributs d'une image narrative en s'intéressant de près et tour à tour à *La Prune* de Manet (1875), à *Dans un café (L'absinthe)* d'Edgar Degas (1875), à *Automat* d'Edgar Hopper (1927), à *Trains du soir* de Delvaux (1957) et, enfin, au *Miroir* de Joost Swarte (1977).

Dans la deuxième partie de son livre, intitulée « Seuils du récit », Sohet s'attache aux mécanismes d'entrée progressive dans l'univers construit du récit comme « l'effet collection », les affiches de films, les affiches de couvertures de bandes dessinées ou encore les *incipit* de B.D. ou de roman. Dans « Miroir obscur », chez NÉO (Nouvelles Éditions Oswald), il pointe une collection très structurée par un dispositif paratextuel récurrent qui coexiste avec l'hétérogénéité étonnante d'univers narratifs. Les analyses de l'*incipit* du *Grand Meaulnes* et de la clause de *Coke en stock* permettent à Sohet de déduire, pour le roman, une visée programmatique de son ouverture (qui contient en son sein tout le roman et ses temporalités) et, pour l'album de bande dessinée, une dimension pragmatique (investie dès sa première page, construite en écho à la dernière), Hergé formant littéralement son lecteur. Sohet examine aussi des *incipit* du bédéiste Andreas (*Coutoo*, 1989; *Le Retour de Cromwel Stone*, 1994; *Le Testament de Cromwel Stone*, 2005) et tente de montrer comment, dans le genre fantastique, tout en recourant à chaque

fois aux mêmes stratégies narratives, l'auteur parvient quand même à déstabiliser le lecteur.

La troisième partie de l'ouvrage, « Formats du récit », aborde l'impact du format des genres sur les stratégies narratives : Sohet dresse une typologie des productions télévisées et relève les particularités de la série « mixte », qui dépasse le cadre d'une histoire de la production télévisée et de ses relations économiques au public. En effet, pour pouvoir répondre aux critères de la série (trame autonome tels les épisodes de *Columbo*) et du sérial (trame continue comme le feuilleton *Les Filles de Caleb*), la série mixte, de facto, implique une multiplicité de trames narratives. Selon Sohet, s'il existe une (relative) singularisation de la production sérielle télévisée par rapport à celles qui existent au sein des autres médias, il est possible qu'elle ne réside pas tant dans la présence de héros multiples que dans le développement de « récits polytramés », où la diversité des personnages est prétexte à multiplier les trames en présence. Sohet en analyse deux exemples : *Dallas*, dans sa pragmatique ludique de téléroman (densité narrative développant concomitamment pas moins de dix à onze trames narratives) et un épisode d'*Emergency Room* (*Salle d'urgence* au Québec). Cherchant à tester un outil, un mode de schématisation qui permettrait d'appréhender au mieux les dimensions les plus significatives des stratégies narratives en action, Sohet utilise la fenêtre narrative (« narrative window ») de Marie-Laure Ryan, non comme plan ou séquence cinématographique, mais comme métaphore de la fenêtre-écran, soit comme une portion du défilement narratif, comme une narration comprise entre deux ruptures dans l'ordre diégétique.

La quatrième partie de l'ouvrage, « Supports du récit », poursuit cette réflexion en soulignant les rapports entre la visée narrative et les modalités sémiotiques du médium dans lequel elle projette de s'incarner. Pour cela, Sohet examine le photo-roman contemporain et tente d'expliquer pourquoi ce genre, demeuré prisonnier de son médium cinématographique et de sa stratégie d'insertion bédéiste, est resté confiné dans la paralittérature et n'a pas su se renouveler. Il relèvera, dans le photo-roman traditionnel, l'extrême difficulté de sortir de la dominance discursive sur le visuel et l'écrasement du photographique par le texte. Il s'intéressera, entre autres contre-exemples, et en y étudiant les stratégies d'incorporation du matériau linguistique dans le photographique, à plusieurs photos-romans de Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters (*Fugues, Droit de regards*, notamment).

La cinquième partie de l'ouvrage, « Tentation du récit », propose quant à elle d'illustrer la force de la structure narrative, même au sein de projets aux visées distinctes. De façon inattendue, Sohet s'arrête au chroniqueur et journaliste Pierre Foglia et à son billet d'humeur, ou encore à une dépêche de l'agence Reuter, pour une analyse méticuleuse et magistrale des stratégies discursives et narratologiques mettant en lumière ce qui se raconte et quand « ça » raconte.

Enfin, la dernière partie d'*Images du récit*, intitulé « Récits du récit », est consacrée au phénomène des « récits en couches », ceux dont la trame première n'est pas sans nous inviter à retracer les indices d'autres récits plus discrets, mais souvent plus déterminants. Sohet pointe « Les fixations sur l'image », avec, entre autres liens intertextuels, l'insertion de trois ensembles de graffiti dans *La Jetée* (1963) de Chris

Marker. En se penchant sur ce qui ne bouge pas et qui permet de fixer et de raconter dans ce film, Sohet montre comment la fixité est, dans le film de Marker, l'élément narratif, les images qui bougent n'apportant rien à ce qui est conté. Pour souligner la pratique du « Dire et redire », l'auteur étudie dans l'œuvre de la dessinatrice Chantal Montellier les figures de la répétition (remake, reprise, image signal, etc.) Enfin, il clôt son essai en revenant sur ce qui soutient le projet narratif lui-même : en se référant à une lettre de Benjamin à Adorno, il réitère « l'indéracinable propension qui fait du lecteur un auteur en puissance ».

L'une des principales qualités de *d'Images du récit* se confond avec la préoccupation principale de son auteur : montrer, en les déclinant, de multiples exemples de la richesse du phénomène narratif en empruntant, pour en rendre compte, une démarche à chaque fois adaptée aux contextes discursifs, narratifs, génériques et médiatiques dans lesquels l'œuvre émerge. Fructueuse, cette tentative d'embrasser, en les rendant opérationnels, des notions et des positionnements théoriques divers s'accompagne d'une grande maîtrise des outils de narratologie, d'un méticuleux travail de lecture et d'une flexibilité de la méthode dans des analyses toujours exigeantes. L'un des principaux résultats auxquels parvient Sohet dans cette manière d'opérer est de démontrer que les options génériques, médiatiques, matérielles sont aussi constitutives de l'œuvre que les stratégies discursives ou narratives choisies par les auteurs.

Hélène Celdran Johannessen, *Prophètes, sorciers, rumeurs. La violence dans trois romans de Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889)*
Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2008, 305 p.

Maud Pillet
Université de Toronto

2008 et le bicentenaire de la naissance de Barbey d'Aurevilly ont marqué une année particulièrement riche et fructueuse du point de vue la critique aurevillienne. On découvre, redécouvre et analyse son écriture sous les angles de la psychanalyse, de l'esthétique, de la théorie des genres; on réhabilite les multiples visages du romancier, du nouvelliste, du critique, de l'homme de théâtre et du dandy. C'est donc à la fois dans une véritable

effervescence critique, mais décidément à contre-courant, qu'Hélène Celdran Johannessen publie un livre issu de sa thèse sur *la violence dans trois romans de Jules Barbey d'Aurevilly*. Ce titre, qui pourrait paraître aussi généralisant que fermé et qui inviterait, a priori, à une analyse thématique de la représentation de la violence, se voit fort heureusement complété par trois mots — prophètes, sorciers, rumeurs — qui, plus qu'ils intriguent, renvoient la violence aux liens qu'elle entretient avec le discours et le surnaturel. Notre intérêt dès lors aiguïté se verra récompensé par une étude aussi originale que convaincante.

Ainsi, si l'auteure doit beaucoup, comme elle l'admet elle-même, à Pierre Tranouez et à l'étude de celui-ci sur la scène capitale, « qui pose l'acte violent — physique et narratif — comme fondateur de l'imaginaire aurevillien » (p. 15), le traitement plutôt psychanalytique d'une violence surtout individuelle diffère largement de l'étude offerte dans ce livre qui porte avant tout sur les violences collectives. Mais c'est surtout par une orientation pluridisciplinaire que l'analyse d'*Une vieille maîtresse*, de *L'Ensorcelée* et d'*Un prêtre marié* offre ici toute sa richesse.

C'est au terme d'un rapide panorama critique que l'auteure nous explique l'intérêt de sa contribution. Ainsi, si les phénomènes de violence dans l'œuvre de Barbey ont déjà largement retenu la critique aurevillienne (Pierre Tranouez, Christiane Mercandier Colard, Joyce O. Lowrie, Thomas Buckley), elle est le plus souvent étudiée d'un point de vue individuel et associée à un imaginaire inconscient. Or, c'est bien d'une violence collective et, telle qu'elle est représentée dans le roman, « en tant que genre » et « lieu d'expression privilégié de

cette violence » (p. 19) qu'il s'agit ici. De plus, le choix de ces trois romans tient non seulement à l'expression privilégiée qu'ils offrent de la violence, mais aussi au fait qu'ils témoignent d'une évolution dans « l'exacerbation de la violence » (p. 19). Enfin, cette violence largement associée au surnaturel est, dans l'univers aurevillien, une véritable esthétique qui, loin d'être en contradiction avec le catholicisme, en est, au contraire, la conséquence directe.

En outre, si l'approche retenue par l'auteure pour étudier les phénomènes violents est particulièrement éclairante et novatrice, c'est parce qu'elle se fonde en grande partie sur la théorie mimétique de René Girard qui permet ainsi « une lecture victimaire » (p. 28) des romans de Barbey. Cette lecture s'articule autour de « quatre stéréotypes de la persécution » (p. 25). Dans un premier temps, « l'existence d'une crise, marquée par un bouleversement général des valeurs », entraîne la « désignation d'un responsable de la crise extérieur à la communauté », qui présente « des traits universels de sélection victimaire » et dont seule l'« expulsion, la suppression violente et collective » (p. 27) permet de résoudre la crise.

Si la théorie mimétique intéresse particulièrement notre auteure, c'est pour quatre raisons principales. D'abord, elle permet de rendre compte de façon synthétique « à la fois de l'oralité [...] et des violences physiques » (p. 29). Elle rend possible une analyse approfondie et précieuse de personnages et de scènes souvent considérées et, parfois à tort, comme secondaires dans les romans de Barbey. Hélène C. Johannessen prend ainsi le temps d'analyser notamment des personnages de récits secondaires comme « la blanche Caroline » dans *Une vieille maîtresse* ou bien la mère de Méautis dans *Un prêtre*

marié. En outre, et c'est certainement la justification à la fois la plus inattendue et la plus riche de sens, c'est en tant que « penseur chrétien, catholique » (p. 30), que René Girard intéresse notre auteure pour l'analyse de la violence dans l'œuvre de Barbey, cet « apôtre du roman catholique » (p. 30). Pourtant, elle met moins l'accent sur ce qui les rapproche que sur ce qui les oppose, à savoir le lien unissant la violence et la religion dans les romans de Barbey, dont on connaît le Dieu violent et vengeur. Enfin, si la lecture mimétique convient particulièrement à cette étude, c'est aussi parce qu'elle s'associe bien aux lectures sociologiques et ethnographiques proposées alternativement dans ce livre. C'est en effet d'un point de vue ethnographique, qui doit beaucoup aux travaux de Jeanne Favret-Saada, qu'est analysée la sorcellerie dans *L'Ensorcelée* et c'est en partie d'un point de vue sociologique que le phénomène de la rumeur est étudié.

Le livre, qui se divise en cinq chapitres, offre une lecture à la fois dynamique et progressive des trois romans, qui sont vus tantôt ensemble, tantôt de façon autonome, mais toujours dans une perspective synthétique qui vise à une meilleure compréhension, par les sciences humaines, de la matière littéraire.

Le premier chapitre étudie, respectivement dans les trois romans, la représentation d'une violence collective annoncée par un langage prophétique. Dans *Une vieille maîtresse*, l'analyse d'abord du récit du père Griffon, du pêcheur puis du mendiant dévoile la plupart du temps un discours prophétique qui s'ignore et qui prend l'aspect d'« annonces inconscientes, déguisées » (p. 47). Dans *L'Ensorcelée*, l'analyse porte surtout sur le récit de la Clotte, qui tient sa particularité du fait que son

caractère prophétique est attesté par le narrateur lui-même. Le lien entre prophétie et violence est ici doublement intéressant, car la prophétesse elle-même est « l'objet d'un discours violent » (p. 57). Mais c'est véritablement dans *Un prêtre marié* que réside le plus grand intérêt et que la prophétie (celle de Taillepied) s'impose alors comme un « ressort dramatique » (p. 58). Ce chapitre comporte un intérêt double. D'abord, il offre une analyse synthétique de la parole prophétique dans plusieurs récits sur « la mort d'une victime exposée à la foule » (p. 70) au sein des trois romans. L'analyse révèle ainsi une constante et réunit sous le concept de « récituels » (p. 70) des récits qui « transmettent une histoire de mort violente — fondatrice — qui a donné lieu à un récit inachevé, celui de la tombe, et à une légende, et ritualisent eux-mêmes la transmission de cette histoire et de cette légende » (p. 70). Mais, là où l'analyse s'avère la plus intéressante, c'est lorsqu'en élargissant ce concept aux romans eux-mêmes, elle offre à la matière romanesque une « fonction rituelle » qui s'associe à une représentation de la violence, prenant dès lors la forme d'un supplice pour le lecteur lui-même.

Le deuxième chapitre porte principalement sur *Un prêtre marié* et notamment sur cette crise mimétique annoncée par la Malgaigne et caractérisée par l'idée d'un monde renversé. Si l'étude s'attache en premier lieu à relever les différences entre la parole de la Malgaigne et celle de la Gamase, c'est surtout leurs rapprochements qui sont significatifs. Ainsi, une origine commune, celle du personnage de la Clotte dans *L'Ensorcélée*, rend les discours des deux personnages complémentaires en ce qu'ils dirigent ensemble le destin de Sombreval. C'est aussi en termes de crise mimétique que l'épisode de l'hostie de Salsouëf

est analysé, devenant même une véritable « allégorie de la crise mimétique, que la métaphore de la maladie contagieuse illustre parfaitement » et que l'acte de l'abbé Méautis a symboliquement guérie. Cet épisode, a priori secondaire, est ainsi rapproché de la menace que représente Sombrevail et que seul le sacrifice de la mort de Calixte peut éradiquer. Mais c'est encore par un rapprochement surprenant entre Méautis et Calixte, qui se fait « le miroir, à la fois, de sa mère condamnée au sentiment de culpabilité, et de sa propre souffrance » (p. 112), que cette lecture est la plus surprenante et en même temps la plus intéressante.

C'est encore la parole, mais cette fois telle qu'elle s'élabore dans les sorts, qui se trouve au centre du troisième chapitre. Parole qui cherche à provoquer la mort, le sort est étudié ici sous l'éclairage de l'ethnographie et notamment de l'étude de Jeanne Favret-Saada. C'est d'abord par un repérage minutieux des éléments qui relèvent de la sorcellerie dans *L'Ensorcelée* que l'analyse débute, pour en arriver rapidement à des conclusions fort surprenantes, puisque ce n'est pas Jeanne qui y est vue comme l'ensorcelée, mais bien Thomas. La place de la sorcellerie dans le roman et, plus particulièrement, la question du désir sorcier font de Thomas le véritable destinataire du sort, puisque c'est de lui que l'on cherche à se venger. Cette lecture qui fait de la sorcellerie une « variante du désir triangulaire tel que René Girard le définit dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* » (p. 31) se poursuit en faisant de l'attaque de sorcellerie une véritable crise mimétique dans laquelle les bergers sont mus par un désir contagieux de violence et de vengeance. Finalement, le chapitre se clôt sur une lecture mimétique de la lande de Lessay, déjà largement

analysée par les critiques aurevilliens, mais qui, ici, avec ses propriétés hautement surnaturelles, devient « le paysage mimétique par excellence » (p. 151), symbole de la violence « originelle et collective » (p. 157) « à vocation sacrificielle » (p. 159). La crise mimétique prend donc ici deux formes distinctes, celle d'abord d'une crise de la sorcellerie, puis celle de la lande de Lessay.

C'est du point de vue de la rumeur que se place le quatrième chapitre. En mettant en regard une analyse sociologique qui s'appuie surtout sur les travaux de Françoise Reumaux et une lecture mimétique, Hélène Celdran Johannessen cherche à montrer que le roman de Barbey est « le témoignage d'une réalité sociale » et que la rumeur, en plus d'être un « acte social, collectif et violent », s'impose comme un véritable « moteur dramatique » (p. 168). L'analyse d'*Une vieille maîtresse* et de *L'Ensorcelée* conclut rapidement à un constat relativement similaire, à savoir que la rumeur, à la fois collective et violente, s'impose comme une parole qui dépasse largement le cadre « de potins sans conséquences » (p. 176) pour devenir un « ressort dramatique de tout premier plan » (p. 174). La rumeur, qui s'installe là où un vide informatif existe, prend la forme d'un désir qui cherche à combler ce manque et s'impose alors comme un véritable jeu de pouvoir. Mais c'est surtout l'analyse plus approfondie d'*Un prêtre marié* — que l'auteure n'hésite pas à définir comme le « roman d'une rumeur » (p. 193) — qui montre toute la richesse d'une lecture sociologique de la rumeur appliquée à un texte littéraire. L'étude s'articule autour de deux extraits du roman illustrant deux solutions que le narrateur peut utiliser pour représenter la rumeur. Il peut ou bien décider de lancer des « coups de

sonde, en relatant des scènes qui donnent, par l'intermédiaire des personnages, une idée concrète de ce qui se dit à un moment donné » (p. 208), ou bien « adopter un point de vue rétrospectif qui permet de retracer la rumeur dans son ensemble » (p. 208). Au terme de cette étude, non seulement la rumeur apparaît comme un ressort dramatique important, mais en plus, grâce à son association avec une lecture mimétique, l'analyse révèle que la parole publique, qui opère comme « un rite d'expulsion » (p. 216), est « l'instrument par lequel s'accomplit la prophétie » (p. 219) et qu'en tant que phénomène collectif, elle conduit inévitablement à une lecture mimétique qui fait de Sombreval la victime privilégiée, le bouc émissaire.

Enfin, le dernier chapitre s'intéresse plus particulièrement au lien qui unit la religion à la violence. C'est peut-être aussi la partie qui est plus sujette à caution ou à précautions. À travers le personnage de Néel de Néhou dans *Un prêtre marié*, l'auteure cherche à montrer que, par son « imitation placée sous le signe de la croix portée par Calixte au front » (p. 227), il passe d'un « mimétisme violent » à « une bonne contagion » impliquant un changement profond et définitif. Pour autant, ce changement, en tant qu'il lui ôte sa violence, semble lui ôter du même coup toute capacité à s'imposer comme figure héroïque. Finalement, c'est à cause du Dieu à la fois violent et vengeur de Barbey, enfermé dans une « spirale mimétique » (p. 261), et d'« une conception sacrificielle de la mort du Christ » (p. 259) que ses romans exigent la représentation d'une violence exacerbée.

Si Hélène Celdran Johannessen, dans sa conclusion, tente d'éveiller l'intérêt des chercheurs pour une lecture mimétique d'œuvres littéraires, on pourrait dire que son livre est sa

meilleure défense. Par cette étude ambitieuse et pluridisciplinaire, elle montre non seulement que l'œuvre de Barbey, si elle a déjà fait l'objet de nombreuses études, n'a pas encore révélé tous ses mystères, mais que peut-être l'étude d'un talent multiple ne saurait être bien rendue que par des analyses qui tiennent compte de cette pluralité. Hélène Celdran Johannessen ouvre ainsi sans aucun doute la voie à d'autres recherches, notamment sur ces auteurs qui, parce qu'ils sont tellement étudiés, semblent ne plus pouvoir rien nous dire que l'on ne sache déjà.

De plus, l'on ne peut qu'apprécier l'insertion de nombreux extraits du texte original, qui, parfois longs, permettent de rester toujours au plus près du texte, tout en permettant une analyse à la fois théorique et dynamique qui questionne le texte et y répond par le texte. S'engage dès lors un dialogue productif et éclairant entre une parole qui se dévoile et une autre qui se construit.

Enfin, si Hélène Celdran Johannessen se situe toujours dans un espace critique bien présent (Berthier, Tranouez), l'originalité de son approche comble des manques certains, mais apporte et suggère en outre des voies d'analyse peu explorées. Si l'on peut rester réservé par moments sur certaines hypothèses de lecture qui, de l'aveu même de l'auteure, sont questionnables, l'on ne peut qu'apprécier le mérite qu'elle a de les risquer. Si l'on veut refuser d'entrer totalement dans une démonstration qui, parfois, opère des rapprochements insolites, l'on peut toujours en rester spectateur et apprécier un travail critique qui parvient à faire parler le texte plus qu'il ne parle du texte. Et si, progressivement, il nous est montré que la parole au sein du texte se fait parfois le tombeau qui manque aux

personnages, il est à parier qu'immanquablement, ce livre, lui, marquera la naissance d'une parole critique qui redonne au sujet et au texte toute leur place.

François Lallier, *La Voix antérieure. Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud*,
Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2007, 160 p.

Nelson Charest
Université d'Ottawa

On trouve en tête de l'essai de François Lallier, *La voix antérieure. Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud*, une préface d'Yves Bonnefoy qui nous incite, à rebours, à questionner la forme, ou plutôt le *genre* de ce beau texte. On le sait, au moins depuis Barthes, notre époque est celle de la « confusion des genres » et il n'est pas rare de voir la poésie, le théâtre, le roman et l'essai s'échanger leurs procédés. On sait également que l'écrivain monochrome n'est plus d'époque, même lorsque ses

œuvres se rattachent individuellement à un seul genre sans ambiguïté. On pourrait même penser qu'il est difficile pour un écrivain d'aujourd'hui, peu importe le genre majeur qu'il pratique, de ne pas devenir, à un moment ou à un autre, essayiste, car on demande — le public, les médias, les éditeurs — à l'écrivain de participer à la Cité et de *s'exprimer* sur des sujets qui *intéressent*. Au fond, ces partages n'ont que peu d'impact sur l'objet littéraire, car ils sont le résultat de commandes, que l'écrivain remplit certes de bonne foi mais, la plupart du temps, sans engager une réflexion sur l'œuvre, sans en modifier la structure ou la teneur. Ce qui m'interroge ici est l'œuvre essayistique de Bonnefoy, qu'on a assez peu étudiée jusqu'à maintenant. Cette œuvre tient, à mon avis, une place unique dans le corpus littéraire, comme est unique la position critique de son auteur, qui vient à l'enseignement par la voie de la poésie — alors que le cheminement inverse est, lui, très répandu. La critique que pratique Bonnefoy est très particulière et mériterait d'être mieux définie : le rythme de la phrase, son souffle et sa ponctuation, tiennent lieu de connecteurs logiques; son raisonnement n'est ni inductif ni déductif, ni synthétique ni érudit, mais plutôt, si l'on veut, « accompagnateur », et se présente surtout comme un *parcours* dans l'espace de l'œuvre, où la position du corps même a son rôle à jouer; sa démonstration, même lorsqu'elle a un but avoué, ne le « cherche » pas, comme une quête, mais « l'attend » plutôt, ce qui crée une certaine lenteur, nécessaire au point que la conclusion-révélation pourrait nous échapper si un seul détail était passé inaperçu.

François Lallier est un des rares critiques à s'inscrire dans cette voie. La comparaison n'exclut pas des singularités propres, mais elle est nécessaire depuis qu'elle révèle, peut-

être, la naissance d'un genre nouveau. Disons-le crûment : ce qui intéresse Lallier n'est pas le poème, mais plutôt, comme son titre l'indique, sa « voix antérieure ». C'est donc dire que cette critique ne tient pas la place d'un discours second dont le poème serait l'origine; c'est plutôt un discours premier, donc original, sur un objet qu'on n'a pas encore connu, soit le moment (j'utilise ici une métaphore temporelle par défaut, j'aurais pu parler d'un lieu spatial, Lallier parle d'une voix : ces trois termes visent ce qu'on appelle un référent, une chose qui n'est pas textuelle, mais phénoménologique) qui précède immédiatement l'œuvre ainsi que la chaîne événementielle que ce moment réactive et convoque. C'est du reste ce que Bonnefoy (p. 7) souligne en opposant le « langage autonome » à « l'être ». Ce langage de l'être, ce sera pour Lallier, chez Baudelaire par exemple, la parole : « Mais il faut nous souvenir que cette douleur, en tant que fait de parole, appartient aussi à l'antériorité; qu'elle ne peut avoir pour cause un exil, si l'antérieur n'a d'autre lieu que la parole. » (p. 20) Revisitant Baudelaire, Poe, Mallarmé et Rimbaud, donc précisément ces poètes modernes qui ont fondé, pour la critique, la quête d'un langage autonome, Lallier y trouve au contraire une expérience fondée en poésie, le poème devenant, non pas l'image (mimétique), mais plutôt le signe (l'indice, « l'index ») d'une réalité organique, soit la voix inchoative qui fait de l'homme ce qu'il est. Rien de plus éclairant à ce titre que les nombreux relais que pratique Lallier (comme du reste Bonnefoy) entre les œuvres, souvent de genres différents, du même auteur ou d'autres auteurs, de Quincey notamment. Même si ses points de départ et d'arrivée sont toujours un texte en particulier, le critique recourt nécessairement à d'autres manifestations de la parole originelle qui s'y fait entendre, en recherche toutes les

traces et se trouve alors tout à fait avisé, justement, à les voir très distancées, ici dans une lettre, là dans un aphorisme, ou ailleurs chez un devancier. L'image qui s'offre au lecteur n'est donc pas celle d'un poème rendu clair et compréhensible, mais plutôt celle, beaucoup plus difficile à « tenir », du point focal d'où origine ce poème — et aussi, ce serait folie de le voir différemment, cet autre poème, cet aphorisme, cette lettre, etc.

Cette critique, je le répète, n'est pas seconde : ce point focal, cette voix antérieure est proprement *inouïe*, malgré, ou plutôt à cause des poèmes. Revient donc au critique de la révéler, de la montrer pour la première fois, et pour cela même, de la trouver et lui donner forme. Cela dit, le poème n'est pas ici le simple prétexte d'une quête qui le surplomberait, car c'est lui-même qui donne une présence à cette voix inouïe, qui serait sans lui tout simplement absente, comme l'est le silence. Le meilleur exemple qu'on peut ici donner nous est offert par les études sur Poe qui, fait rare, s'intéressent d'abord à ses poèmes, lesquels sont mis au même niveau d'efficacité que ses contes et que Lallier est soucieux de faire dialoguer. Après avoir rappelé le rôle des traductions françaises dans l'accueil de son œuvre et le départage pratiqué par ces traductions, il note ceci, à juste titre selon nous :

Ne peut-on penser cependant que ce qui était à *traduire* est aussi ce qui se transpose de la poésie dans les contes, des contes dans la poésie, et les traverse d'un même élan? Car il n'y a pas à croire que le clivage soit le fait de Poe lui-même. Ne trouverait-on pas par exemple, dans le souci de penser la « composition » des poèmes, et dans ce qui de leurs motifs est lié à une pensée du langage, un élément analogue à ce qui conduit l'invention narrative? (p. 110)

Cette question est juste et offre un éclairage nouveau sur l'œuvre de Poe, étonnamment plus concret. La même remarque pourra s'appliquer aux poèmes de Mallarmé, dans lesquels Lallier découvre une « [i]njonction faite, devant lui, à la littérature, de se déclarer non dans le "lieu commun d'une esthétique", mais bien plutôt, d'une érotique; et en telle jouissance de la lettre, cette fois, qu'il a pu sentir que la flamme brûlait le rien dans le "peut-être" » (*Va*, 105). Justice est ainsi faite à tout un pan de l'œuvre mallarméenne, comme ses vers de circonstances, qui proposent un même ludisme devant la langue que devant l'inspiratrice, Mallarmé se révélant à mille lieux de l'hermétisme sévère qu'on lui prête trop souvent. En demandant aux poèmes de lui révéler une expérience vive originale, Lallier fait de leur véhicule langagier un outil concret dont les retombées se font sentir chez le lecteur. Rimbaud, peut-être mieux que tout autre, transmet sans compromis une image du corps qui est le répondant exact d'une absence inscrite à même la voix, sans l'entremise du signe abstrait par lequel on reconnaît généralement, et faussement, le poème, qui est bien plutôt cette *représentation* sensible, cette « présence » dirait Bonnefoy :

Là où naît l'image comme visibilité, à l'autre extrémité se fait entendre cette résonance d'une voix secrète. Dans la venue de cette voix, interrogation de l'image par le poème et retournement du dire par quoi elle est soumise à l'épreuve du rien, se font jour une mémoire et une présence. Et pour autant que présence et mémoire se rencontrent ainsi dans le rien de l'image, se fait jour un avenir. La voix n'appartient pas au système de signes dont elle use. Elle en est la « pensée », imprévisible, mais reconnaissable; gardant toujours active, dans l'ouvert du temps, la mémoire de ce qui est encore à venir. (p. 149)

Chez Baudelaire encore, Lallier atteste de la performance opérée par le poème qui produit son propre référent plutôt que de le suggérer ou de le nommer :

Par ce franchissement, qui est un acte poétique, accompli dans le poème, il réalise l'*autre*, pourrait-on dire, dans une identité — un être *cela* — qui devient alors non tant le « moi » que, plus radicale, plus absolue, cette présence sans images, cette présence vide qu'a révélée le « cœur devenu son miroir » : présence d'un « soi » qui se reconnaît en ce vide, en cette absence d'image. Une identité qui n'est identique à rien, et ainsi, ainsi seulement, identique à soi, par là même capable de transformer la conscience de soi en conscience de ce qui est véritablement *autre* : à cette frontière, où le désir, se révélant à lui-même en son essence narcissique, à la fois s'accomplit et se perd, mais en créant du réel, au lieu de l'infini qui est le rêve. (p. 39)

Et plus loin encore, prenant pied sur la notion de « figure », Lallier, comme du reste Meschonnic, voit dans la figure non un autre avatar du mensonge fictif, mais bien plutôt le signe d'une présence, d'une « expérience » du langage :

Leur ressemblance en ce point inaugure un mode spécifique de la figure, sans autre contenu que l'acte même de figurer, et dont la première forme ne serait la figure (ou la « face ») humaine, dans sa douleur, que parce que celle-ci est, d'abord, le seul répondant de la représentation; avec, au-delà, une présence, celle (dans toute figure, dans toute image) de quelque chose qui *nous regarde*, offrant aussi la chance que cette « chose » (ainsi parlera Jouve dans son *Tombeau de Baudelaire*) soit rencontrée, en un acte à la fois de perception pure et de conscience, au fond de l'expérience du langage. (p. 55)

Dans un dernier essai qui reprend le titre de l'ouvrage, Lallier dresse un bilan de son exploration où il questionne l'être du langage et de la voix tels que la poésie les transpose et propose quelques autres poètes avec lesquels poursuivre ces

questions, dont Nerval, Pierre Jean Jouve, André Frénaud et, bien sûr, Bonnefoy. Pour lui, la poésie est le résultat d'une transformation alchimique qui, à partir d'un rien, d'une absence, permet d'articuler une figure dans laquelle les voies de l'image et de la voix se rencontreront, pour la création d'un être nouveau, tout aussi mémoriel que prospectif :

Elles [les images] inaugurent une forme inconnue de présence, que les poètes qui viendront après lui [Rimbaud] percevront comme un nouveau territoire, pour une nouvelle expérience, renouvelant le sens de la poésie. La « musique » de l'image vaut pour la voix à partir de quoi le regard peut s'ouvrir, parce qu'elle prend en charge l'antériorité ou l'absence qui subordonne toute figure à la représentation, pour autant que la représentation, consciente de soi, désigne un dehors. Et elle le peut parce que le sens n'est pas seulement dans l'articulation ou désarticulation des figures, mais dans l'émergence d'un être nouveau, d'un nouveau sujet : au point où le silence de la voix rencontre le dire, où la vision rencontre, dans l'image, ce qui est sans images, désignant alors, partageant le mouvement « subjectif » par lequel le monde apparaît et disparaît dans l'autre qu'il contient. (p. 156)

Placée entre *figure* et *autre*, cet art du poème est simultanément une éthique du lire, du vivre et de l'écrire, qui nous rappelle que la haute exigence de la poésie n'est pas le simple fait de son créateur, mais qu'elle engage tous ses « acteurs ». Lallier est donc à mille lieux de croire que la poésie se meurt; il dirait plus volontiers que ses acteurs ont abdiqué, pendant que le poème, lui, continue à réclamer de nous les efforts d'une rencontre avec l'autre, selon une voie que lui et Bonnefoy, notamment, ont tracée pour nous.

Denise Escarpit, *La littérature de jeunesse.*
Itinéraires d'hier à aujourd'hui
Paris, Magnard, 2008, 473 p.

Françoise Lepage
Université d'Ottawa

Quelques surprises attendent l'acheteur impulsif de cet ouvrage volumineux et agréablement mis en page. Tout d'abord, bien que la couverture porte à croire que ce livre est entièrement dû à la plume de Denise Escarpit, il s'agit en fait d'une œuvre collective à laquelle ont participé six autres chercheurs, dont les noms ne figurent que sur la page de titre et en tête de la section qui leur a été confiée. Deuxièmement, l'acheteur moins fougueux qui prend la peine de feuilleter

l'ouvrage et d'en parcourir quelques extraits se rend compte qu'il a déjà lu ce texte quelque part. Et si sa mémoire est bonne, il ne tarde pas à reconnaître *La Littérature d'enfance et de jeunesse. Panorama historique*, que Denise Escarpit a publié en 1981 dans la collection « Que sais-je? ». Pas question ici de refonte ou de nouvelle version : le texte du petit fascicule est repris mot pour mot sous ces nouveaux atours, sans qu'aucune note ou mention n'en informe le lecteur. Comble d'ironie, dans son introduction, l'auteure énumère en note les histoires de la littérature de jeunesse publiées en France, mentionnant le « Que sais-je? » accompagné du commentaire suivant : « histoire de la littérature de jeunesse française, élargie à l'Europe afin de souligner les courants et influences; mais qui, dans le format réduit d'un "Que sais-je?" fait parfois "catalogue" » (p. 6, note 2). Empreinte de lucidité, cette note n'a pas empêché la réédition du même texte qui occupe toute la première partie du présent ouvrage, jusqu'à la page 270. Ce qui était un catalogue en 1980 le demeure, quel que soit l'habit dont il est revêtu. Les seuls enrichissements à signaler ici consistent, d'une part, en trois ou quatre paragraphes disséminés ici et là dans le but de combler quelque peu les hiatus temporels entre 1980 et 2008 et, d'autre part, en l'ajout sur du papier grisé de cent textes d'anthologie brièvement présentés. Cet apport non négligeable aurait mérité d'ailleurs une table des matières séparée qui en aurait facilité le repérage.

Le « Que sais-je? » ayant fait l'objet de recensions en son temps, il ne semble pas nécessaire d'y revenir longuement. On peut encore admirer de nos jours les vastes connaissances dont témoigne cette étude, les lectures nombreuses et diversifiées de l'auteure. Toutefois, ces connaissances apparaissent comme disparates, hétérogènes, saupoudrées qu'elles sont tout au long

de l'essai, de façon souvent fortuite. Ainsi, une référence à une œuvre russe ou suédoise viendra à point nommé renforcer le propos de l'auteure sans qu'il y ait d'autre développement relatif à ces littératures ou aux relations qu'elles ont pu entretenir avec l'histoire européenne ou avec la littérature française. On peut aussi déplorer que le format plus étoffé du présent ouvrage n'ait pas incité l'auteure à développer certains aspects. Quel lecteur français peut se vanter d'avoir lu *Le Miroir des jeunes garçons* de Jorg Wickram (1554) ou les quarante-et-un volumes du *Cabinet des fées* (1785-1787), ainsi que beaucoup d'autres œuvres citées? Des commentaires sur le contenu de ces ouvrages auraient été bienvenus. Certaines remarques posent plus de questions qu'elles n'apportent de réponses. Ainsi, on apprend (p. 55) que « bien des courtes pièces de Berquin semblent inspirées de celles que Weisse publia en Allemagne à la même époque dans un journal pour enfants ». Voilà une précision peu utile si l'on ne précise pas qui était Weisse, ce qu'on lui doit et de quel journal pour enfants il s'agit. De même, quand il est question de la collecte des formulettes et comptines françaises, il est certes intéressant de savoir qu'en 1931-1932, une revue pédagogique a soutenu cette entreprise, mais pourquoi ne pas mentionner laquelle (p. 47)? Et l'on pourrait multiplier les exemples de cette érudition qui, en établissant trop peu de liens avec le contexte sociopolitique et culturel, brille sans expliquer. On attend plus d'une véritable histoire de la littérature.

Car, et ce sera la troisième surprise qu'offre ce livre, dans l'introduction, l'auteure déclare qu'il lui est « apparu utile de présenter une histoire de la littérature de jeunesse française » compte tenu du fait qu'il n'existe que « quelques ouvrages de référence », rarement historiques. Cette histoire de la

littérature est supposée progresser « selon différents itinéraires : celui des influences et des courants littéraires en France et en Europe, celui des genres, des thèmes, celui des auteurs et de leur œuvre traversée par des contextes politiques et sociaux » (p. 6). En fait, bien que l'ouvrage progresse de façon chronologique, aucune tentative de périodisation n'est proposée. Le glissement constant d'un itinéraire à l'autre brouille les pistes plus qu'il n'apporte de véritable enrichissement, provoquant des reprises et des retours en arrière. L'absence totale de renvois aux travaux d'autres chercheurs porterait à croire que, depuis vingt-huit ans, il ne s'est fait aucune recherche en France et ailleurs en littérature pour la jeunesse, si on n'en trouvait quelques-unes, fort heureusement, dans la bibliographie minimaliste fournie en fin de volume.

La quatrième partie, « Le monde contemporain » (p. 271-446), constitue la section la plus intéressante du volume et vaut à elle seule la peine qu'on s'y intéresse. Denise Escarpit et ses collaborateurs y font le point sur divers genres littéraires ainsi que sur l'album et l'illustration. En ce qui concerne ce dernier aspect, Denise Escarpit, Christiane Connan-Pintado et Florence Gaiotti brossent un panorama de l'album moderne marqué essentiellement par l'hybridité tous azimuts (mélange des genres, des registres discursifs et linguistiques, des techniques de représentation iconique) et par un changement apporté au statut de l'illustration qui ne se limite plus à reprendre les données textuelles. L'image converse à sa manière avec le texte, apportant sa propre interprétation du récit et s'infiltrant jusque dans l'expression de la temporalité, domaine traditionnellement réservé au texte. Bien que l'on puisse facilement remettre en question l'affirmation voulant que, sous l'album

sans texte, il existe toujours implicitement un texte connu, ou que l'album est un « genre littéraire », l'ensemble trace véritablement un état des lieux détaillé de l'art de l'album contemporain. Si le propos n'est pas « nouveau », des recherches de ce type s'étant faites au Québec et ayant été publiées au début des années 2000, il propose une synthèse juste et claire, étayée par huit pages d'illustrations hors-texte en couleurs.

Les trois chapitres suivants, qui portent respectivement sur le conte (Christiane Connan-Pintado), la poésie (Régis Lefort) et le théâtre (également par Régis Lefort), dégagent les tendances générales de l'édition dans ces secteurs. Soulignant l'importance des travaux de Bruno Bettelheim dans le regain d'intérêt dont bénéficie le conte, Christiane Connan-Pintado souligne la pérennité d'œuvres telles que les contes de Perrault, ceux des frères Grimm et de Hans Christian Andersen. Ce patrimoine universel fait toujours les beaux jours de l'édition contemporaine. Il se présente sous trois formes : les rééditions pures et simples, les adaptations visant à faciliter l'accès des jeunes lecteurs aux textes, et les réécritures, le plus souvent en mode parodique, qui réactualisent le récit traditionnel sans nécessairement lui être fidèle.

Les chapitres consacrés à la poésie et au théâtre éclairent efficacement l'évolution de ces deux genres, moins représentés sur la scène éditoriale destinée à la jeunesse. Pour les enfants d'âge préscolaire, la vogue des comptines demeure très actuelle. Les recueils se présentent parfois sous forme traditionnelle, souvent répétitive d'un éditeur à l'autre, d'autres fois enrichis par l'ajout de disques compacts, et, dans le meilleur des cas, ils se font création ludique en ouvrant l'esprit

des petits aux richesses du langage. Les anthologies, dont le contenu était originellement très diversifié, ont désormais tendance à se resserrer sur un thème ou un poète en particulier. Mais la véritable nouveauté semble remonter à 1985 avec le lancement de collections ouvertes aux poètes contemporains qui, « sans s'accroupir au niveau des enfants » (p. 371), savent leur parler de sujets graves ou poétiques. L'illustration, pour sa part, participe autant à l'énonciation poétique que le texte. Quant au théâtre, dont l'existence orale et scénique précède fréquemment la publication, s'il se fonde souvent sur une adaptation de contes populaires, il peut revêtir des formes aussi diverses que le théâtre pour adultes, de la distanciation brechtienne à l'interprétation allégorique ou symbolique, et aborde une grande variété de thèmes, qu'il s'agisse de faits de société, d'évocation historique, de construction identitaire ou d'intégration sociale. Dans ces deux articles (poésie et théâtre), l'auteur ne se contente pas d'énumérer les œuvres. Il en résume brièvement le contenu, suffisamment pour donner une idée du genre de pièce, ce qui peut faciliter les recherches futures dans ces domaines.

Le volume se clôt sur un long chapitre consacré au roman contemporain, genre qui constitue évidemment le morceau de résistance dans l'édition pour la jeunesse actuelle. Fruit des recherches de Pierre Bruno et de Philippe Geneste, ce chapitre se révèle le plus percutant et le plus dénonciateur en ce sens qu'il fait tomber les masques et dévoile un certain nombre de vérités inattendues. En effet, selon ces chercheurs, derrière les thèmes apparemment progressistes du roman contemporain se cache une approche le plus souvent sexiste et conservatrice. Les chercheurs dénoncent les références quasi constantes à l'idéologie des droits de l'homme dans des romans qui prennent

pour acquis une pseudo-universalité de la nature humaine, évidemment définie dans une optique occidentale. Ils relèvent également l'idée récurrente que l'action humanitaire peut être menée à l'échelle individuelle, le plus souvent par des héros de sexe masculin, qui accomplissent des miracles, tout en ignorant complètement les données historiques qui sous-tendent certaines situations sociales ou politiques.

En ce qui a trait au roman historique, il semble se cantonner à un passé proche et privilégier l'histoire individuelle au détriment de l'histoire collective. Ce faisant, il tend à glisser vers le simple roman d'aventures ou le roman d'apprentissage. Rappelant que celui-ci a connu son âge d'or au XIX^e siècle, à l'époque du capitalisme triomphant, les analystes concluent que, contrairement à ce que l'on croit, « la jeunesse d'aujourd'hui se voit proposer un monde de valeurs dépassées à l'âge des crises sociales, économiques et politiques » (p. 426).

Enfin, les deux critiques expliquent la vogue actuelle des romans de fantastique épique (*heroic fantasy*) en fonction des conditions politiques et sociales : « la suprématie des États-Unis sur le monde d'une part et, d'autre part, la confusion spirituelle des sociétés en proie aux doutes et aux pertes de repères quant aux formes de devenir tant social que culturel et individuel, confusion alimentée par un besoin de merveilleux dans un univers trop mécaniste où règnent les impératifs de l'efficacité, de la performance et de la rentabilité » (p. 428). Là encore, on retrouve un héros solitaire, intelligent et généreux, qui avec l'aide d'éléments magiques, va affronter un destin tracé pour lui et vaincre les forces maléfiques qui entravent l'atteinte de ses objectifs. Une fois de plus, les critiques s'insurgent contre « cette figure de la toute-puissance individuelle, anachronique

dans le contexte de l'histoire et qui renvoie à une vision de l'homme d'avant le capitalisme contemporain, [vision qui] est commune à la majorité des romans pour la jeunesse » (p. 429). Enfin, cette section consacrée au roman contemporain, très fouillée du point de vue de l'analyse littéraire, présente également le mérite d'aborder occasionnellement le sujet sous l'angle de la vente et de la mise en marché, en particulier en ce qui concerne les séries adaptées à la vente dans les grandes surfaces, spécialisées ou non en librairie.

La littérature pour la jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui trouve donc son intérêt essentiellement dans la dernière partie de l'ouvrage, celle consacrée à l'époque contemporaine, qui présente un état des lieux de la production actuelle, le recul étant insuffisant pour parler d'histoire littéraire. Quant à la composante véritablement historique de cette étude, trop ambitieuse, elle se disperse en empruntant un trop grand nombre d'approches sur un territoire géographique trop vaste. Elle est à reconcevoir complètement en fonction d'objectifs plus modestes et d'un itinéraire mieux défini. En un mot, l'histoire de la littérature pour la jeunesse française reste à faire.

Perry Nodelman, *The Hidden Adult.*
Defining Children's Literature

Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, 390 p.

Yan Hamel

Télé-Université, Université du Québec à Montréal

Le colonisateur se percevait volontiers comme le bienfaiteur du colonisé. Dispensant paternellement les lumières de la culture occidentale, il développait les potentialités de régions qui, sans son intervention, eussent indéfiniment croupi dans le marasme préindustriel du sous-développement. Grâce à « l'ordre » instauré, le barbare était pacifié, l'indigène civilisé. Le colonisé pouvait ressembler au colonisateur, jusqu'à, dans l'idéal, devenir son semblable.

Tout grandiose et humanitaire qu'il se prétendît, le processus n'était pas sans poser un problème : à partir du moment où le colonisé serait devenu le pareil, et donc l'égal du colonisateur, comment ce dernier aurait-il encore pu justifier l'autorité qu'il exerçait? D'où ce paradoxe fondamental du discours et de l'idéologie colonialistes : le colonisé devait progresser grâce au colonisateur, mais il devait aussi rester le même, continuer à être censément trop primitif pour pouvoir prendre de son propre chef les bonnes décisions. Il fallait qu'il s'améliore grâce au colonisateur tout en continuant à être heureux, et reconnaissant, de vivre sous la tutelle qui le protégeait contre lui-même et ses mauvais penchants. Fondamentalement duel, le colonialisme cherchait à se maintenir en une position difficile : il voulait imposer à la fois progression et immobilisme à ceux qu'il entendait régenter.

À l'époque coloniale, où elle s'est développée, et encore aujourd'hui, la littérature de jeunesse ne fait pas autre chose avec son public cible. Après des décennies de recherche et de publications de première importance dans le domaine des livres destinés aux jeunes publics, voici la thèse que soutient Perry Nodelman dans *The Hidden Adult* : « *If colonialist thinking tends to conceive of people as colonizable in part by perceiving them as childlike, it seems logical to suggest that adult thinking about childhood is inherently colonialist already.* » (p. 163) Considérée à juste titre comme une « *adult practice with intentions toward child readers* » (p. 4), la littérature destinée à la jeunesse résulte de l'idée fondamentale — et historiquement datée — selon laquelle les enfants sont radicalement différents des adultes, que les premiers, pour leur propre bien, doivent être encadrés, dirigés, formés par les seconds, et que la littérature peut remplir cette fonction civilisatrice : « *the issue is*

still centrally about what adults desire for children – want them to know and not know, want them to be. What adults believe is good for children is essentially what is good for adults, and what I have identified as the literature children need might be better defined as the literature adults want and need children to need. »
(p. 158)

Toute œuvre adressée aux enfants implique ce que Nodelman appelle un « *shadow text* », c'est-à-dire un sous-texte médiatisant implicitement un imaginaire adulte de la jeunesse, de ce qui lui convient, et, par contrecoup, de la littérature, de ses limites et de ses fonctions : « *children's literature is not simple. The most rudimentary of baby books comes to exist and has meaning only within a complex context of assumptions about books, about babies, about books for babies, about language and visual imagery, about education, about pleasure, and about the economy and the marketplace.* » (p. 245) Ce type de texte présuppose à la fois une idée de ce qu'est l'enfance et une idée de ce que peut la littérature, lesquelles visent à conforter les adultes dans leurs valeurs, le rôle d'éducateur qu'ils se donnent et la position de force qu'ils occupent vis-à-vis des plus jeunes. D'où une littérature en images et en mots qui, peu importent son genre, son ton ou ses intentions manifestes, poursuit une entreprise à prétention éducative ambivalente. Les livres pour enfants en viennent toujours à communiquer, à l'encontre de leurs intentions explicites, un message fondamentalement ambigu : montrant que le jeune doit apprendre, et progresser, grâce à la sagesse de l'adulte qui sait toujours plus et qui juge toujours mieux, ils donnent aussi l'enfant comme un être qui, par nature, ne parviendra jamais au degré de sagesse et de lucidité de ses aînés et qui, de ce fait, aura toujours intérêt à demeurer sagement dans le giron du parent, de l'éducateur

scolaire et, bien sûr, de l'auteur. Ils entendent contribuer à conduire l'enfant vers la maturité en lui faisant développer les bonnes valeurs, acquérir les connaissances pertinentes, etc., et ce, tout en exprimant aussi « *a form of adult desire for a childlike lack of knowledge that adult authors are in one way or another inviting to share* » (p. 47). À la manière de ce que le discours colonialiste faisait du colonisé, les œuvres de la littérature jeunesse donnent l'enfance pour un état duel marqué à la fois par l'innocence et l'inconséquence, par la capacité à s'émerveiller et le manque de lucidité, par le désir d'explorer le monde et l'incapacité à saisir quels sont les dangers qui guettent, par le bien-être dans la sécurité du foyer et l'ambition de défier l'autorité parentale, par la volonté de progresser et l'incapacité à le faire.

Avec son dernier ouvrage, Perry Nodelman accomplit un tour de force. Depuis des décennies, les spécialistes de tous les pays ont essayé sans grand succès de donner une définition cohérente de la littérature de jeunesse qui pourrait faire consensus, allant jusqu'à se battre entre eux pour imposer l'une ou l'autre des appellations possibles — littérature pour enfants, livres pour enfants, littérature de jeunesse, littérature enfantine, littérature d'enfance et de jeunesse, etc. Presque tous auraient voulu trouver au moins une caractéristique définitoire susceptible de convenir à l'ensemble des genres concernés (poésie, théâtre, album, bande dessinée, roman, essai philosophique, livre documentaire, livre d'art, livre jeu, imagier...); aux différents groupes d'âge ciblés, allant du nouveau-né au « pré-adulte »; aux multiples agents impliqués dans le champ (éditeurs, auteurs, professeurs, libraires...); à tous les pays, marchés, époques et traditions culturelles au sein desquels on a cru bon d'écrire des livres spécifiquement

destinés à la jeunesse; et enfin, *last but not least*, à l'ensemble des approches théoriques et des méthodes critiques à l'aune desquelles un chercheur universitaire est susceptible de lire la littérature pour enfants, le tout allant de la poétique à la sociologie bourdieusienne en passant par la psychanalyse, la pragmatique de la lecture, la narratologie, la sémiotique, les *cultural studies*, les *gender studies*, les *queer studies*, sans oublier, hypothèse centrale oblige, les études postcoloniales. Or, si la thèse défendue semble avoir la simplicité et la force d'une évidence *a priori*, et s'il est pour le moins étonnant de constater que personne auparavant n'y avait pensé, qu'il fallut des décennies de recherches et d'analyses pour la démontrer, force est de constater aujourd'hui que Nodelman a enfin mis le doigt sur un élément-clé permettant de distinguer le livre pour enfants.

Déployant une immense érudition dans le domaine de la littérature critique portant sur le sujet, Nodelman a le mérite de construire sa définition à partir d'un examen attentif des multiples travaux issus de tous les horizons théoriques qui ont été publiés en Amérique du Nord, en Angleterre et dans le reste de l'Europe, reprenant à son compte avec une modestie qui l'honore les idées les plus stimulantes venues d'ailleurs, critiquant avec perspicacité les approches selon lui moins heureuses. On pourrait — et on n'aurait sans doute pas tort — lui reprocher une forte tendance à se répéter, à redémontrer indéfiniment la pertinence de sa façon de définir la littérature pour enfants en passant par toutes les théories et les approches imaginables. Cela dit, d'un point de vue scientifique et universitaire, on ne peut que se réjouir de l'extrême rigueur avec laquelle l'auteur a pris soin de se questionner, de s'autocritiquer et de vérifier la solidité de ses idées en les

confrontant à des approches et des méthodes souvent tenues, à tort, pour incompatibles, voire contradictoires : de même qu'il parvient à donner une définition synthétique cohérente et potentiellement consensuelle de la littérature pour enfants, *The Hidden Adult* montre que les grandes manières de théoriser la littérature peuvent être fédérées.

Il faut souligner les efforts qui ont été déployés par Nodelman afin de synthétiser et de généraliser tout en restant près des œuvres, pour se frotter aux résistances diverses qu'opposent les textes. Loin de s'en tenir, comme il aurait sans doute été plus facile de le faire, aux vues en surplomb et aux axiomes abstraits, Nodelman confronte ses hypothèses de départ à six classiques de langue anglaise, représentatifs des diverses tendances de la « *children's literature* ». S'il se cantonne, et c'est malheureux, aux seuls genres de la fiction, ignorant sans véritable raison recueils de poésie, pièces de théâtre et documentaires, il retient néanmoins un album, un conte et quatre romans de styles différents, s'adressant à des publics variés allant de la prime jeunesse à l'adolescence, publiés sur près de deux siècles en deux pays distincts — l'Angleterre et les États-Unis. « *The Purple Jar* » (Maria Edgeworth, 1801), *Alice's Adventures in Wonderland* (Lewis Carroll, 1865), *Dr. Doolittle* (Hugh Lofting, 1920), *Henry Huggins* (Beverly Cleary, 1950), *The Snowy Day* (Ezra Jack Keats, 1962) et *Plain City* (Virginia Hamilton, 1993) sont mis en parallèle et analysés notamment sous l'angle des classifications par genre, de la langue, de la focalisation, de la composition des personnages, des oppositions structurantes désir/savoir et chez-soi/ailleurs.

Ajoutons enfin que, loin de se replier sur le seul domaine de la littérature pour enfants, Nodelman se livre, avec *The Hidden Adult*, à une entreprise intellectuelle héritière de ce que le marxisme et l'existentialisme sartrien avaient de meilleur à offrir. Sans jamais laisser son lecteur perdre de vue que « *[like] all products of human thought, texts of children's literature exist within, represent, and tend to work to reinforce the ideology of the culture that produces them* » (p. 205), son vaste effort pour définir la littérature d'enfance et de jeunesse vise non seulement à circonscrire une intentionnalité, une série de particularités formelles et quelques ambiguïtés fondamentales communes, mais aussi à montrer comment cette littérature forme un vaste continent textuel où se dévoilent, d'une manière souvent plus nette qu'ailleurs, les valeurs et les croyances cardinales qui animent les sociétés. Une exploration de la « *children's literature as a genre* », affirme avec raison Nodelman, « *should provide information about what powerful forces in society, rightly or wrongly, believe literature should be and do and, therefore, about what child readers should be and do* » (p. 125).

The Hidden Adult, il va sans dire, devrait passionner les spécialistes de la littérature de jeunesse pour qui il est appelé à devenir un incontournable classique. Ce livre remarquable en tous points, sorte de *Discours de la méthode* d'un chercheur soucieux de s'autocritiquer et de s'interdire la moindre forme de complaisance tout en restant constamment en prise sur la Cité, devrait en outre alimenter substantiellement les réflexions de ceux pour qui les théories littéraires et la lecture critique des textes sont avant tout des instruments permettant de saisir les manières dont les sociétés se pensent, se disent, s'informent, s'inventent et se rêvent.

Jules de Gaultier, *Le Bovarysme. La Psychologie dans l'œuvre de Flaubert*,
Paris, Éditions du Sandre, 2007, 372 p.

Servanne Woodward
University of Western Ontario

Le Bovarysme. La Psychologie dans l'œuvre de Flaubert rend à nouveau disponible le célèbre essai de 1892 de Jules de Gaultier (1858-1942), à l'origine du mot « bovarysme », maintenant passé dans la langue. Au revers de la couverture, le constat : « Les textes les plus célèbres ne sont pas forcément les plus lus. » La réimpression de cette première édition répondrait à un nouvel effort pour recouvrer le personnage flaubertien par une lecture libérée des interprétations héritées de la tradition critique. La réception du roman est reconstituée en même temps que Gaultier articule le concept de bovarysme. Une question secondaire, mais persistante, posée dans les notes qui accompagnent cette réédition, est celle de l'attrait qu'*Emma Bovary* continue à exercer dans le monde contemporain.

Outre le texte de Gaultier, Per Buvik a recueilli dans cet ouvrage une série d'études dues à divers spécialistes. La contribution la plus importante est due à Didier Philippot, qui, en plus de moderniser l'orthographe et la ponctuation de Gaultier, accompagne cette étude de notes abondantes dans lesquelles il détaille les sources dont s'est inspiré le philosophe autodidacte, notamment Paul Bourget, Taine et Maupassant, ce dernier étant à l'origine de la conception d'un « Flaubert schopenhauerien » (p. 78).

Il est apparu très tôt aux critiques et écrivains contemporains de Flaubert qu'une théorie de la littérature et de la psychologie sous-tendait ce monument littéraire qu'est *Madame Bovary*. Avec ce roman, la construction du personnage peut enfin prendre en compte l'image que celui-ci, comme tout un chacun, se fait de soi-même, incluant l'autodéception, la fausse idée de soi, la santé mentale ou le déséquilibre, la naïveté ou la lucidité, et peut-être aussi l'auto-invention de soi en toute créativité. Philippot évoque à ce sujet le personnage zolien de Nana et, dans le cas de la mise en œuvre d'un projet, Valmont, sinon la Merteuil des *Liaisons dangereuses*. Il ajoute en annexe un extrait de « L'erreur du soi sur le soi dans l'individu », où Gaultier compare Emma à un sculpteur qui briserait ses œuvres lorsqu'elles arrivent à prendre forme : « Se délivrant par le poison des contacts de la réalité, elle brise le moule lui-même qui s'obstinait à modeler l'effigie du rêve dans cette glaise du réel. » (p. 112) Dans une seconde annexe, Gaultier se réfère à un article de Charles Richet sur « le dédoublement de la personnalité qui frappe les somnambules » (p. 115).

Philippot propose en outre un article intitulé « Les "Griffes de la Chimère" » où sont développées les idées

soulevées dans ses notes. Si Gaultier doit évidemment le concept de bovarysme à Flaubert, il rejoint aussi, dans son effort d'élaboration d'une pensée philosophique, le philosophe Nietzsche, pour lequel « la réalité est redéfinie comme une *convention* collective » (p. 174). On se trouve ainsi à un point d'intersection entre le « mensonge romanesque » (selon René Girard) et le fait dit « réel ».

Philippot fait l'hypothèse que Flaubert aurait tiré le personnage d'Emma Bovary « de l'article "hystérie" du *Dictionnaire des sciences médicales* » (p. 154), mais pour influencer en retour le champ médical. Il conclut, contre Girard, que la « passion de l'irréel [...] n'est justement pas un faux désir », mais une « *nécessité* vitale » (p. 165). Le suicide d'Emma viendrait d'ailleurs de son accès final à une lucidité excessive par rapport au reste de la société.

Per Buvik a réuni neuf autres chercheurs qui développent l'exposé de Philippot. Il aborde lui-même, dans « Le Principe bovaryque », la dualité du bovarysme : « *erreur fatale*, pour le bien, lorsqu'elle est créative et *inventive*, pour le mal, lorsqu'elle n'est que mensonge et aberration » (p. 207). La « fiction universelle » de Nietzsche, touchant aux mensonges sur lesquels la société s'accorde pour déterminer la vérité, est relativisée temporellement chez Ibsen. Ce dernier fait l'objet d'une étude de Gaultier, qui estime que ce théâtre nous montre des personnages pris entre « ce qui *est*, ancré dans le passé, et ce qui *va devenir* » (p. 208), ce qui suppose que l'individu conçoive « au-delà de ce qu'il peut accomplir »¹. Selon Alice Gonzi (« La Valeur métaphysique et salvatrice du Bovarysme »), ce bovarysme positif

¹ Buvik, p. 210, citant Gaultier, *La Fiction universelle*, Paris, Mercure de France, 1903, p. 194.

dépend du « pouvoir de se concevoir autre que ce que l'on est » (p. 213) par une vision mystique, active, du monde comme celle, exemplaire, de Jésus, « l'homme esthétique » (p. 228).

Philippot remontait à Tarde pour le personnage secondaire « hypnotisé » par des modèles (p. 87), ce qui nous mène à une intéressante intersection entre la littérature et le champ médical dans le domaine de la caractérisation de la personnalité, qu'il s'agisse de la psychologie des personnages, de celle de l'auteur ou d'une pathologie. Ainsi, Charles Richet utilise Emma dans la définition de l'hystérie. Dans un article qui approfondit la dérive médicale de la littérature (« Le Bovarysme, de la psychologie à la psychanalyse, de Gaultier à Lacan »), Delphine Jayot montre qu'il faudra attendre Lacan pour que le décalage entre Emma et l'idée que celle-ci se fait de sa personne dépasse le hiatus existant entre son appartenance sociale et ses aspirations de luxe exorbitantes. Se prendre pour autre que ce que l'on est constitue en effet le dédoublement normatif du « stade du miroir » lacanien, par lequel l'être prend conscience de soi dans l'imaginaire, donnant au « Moi » une structure paranoïaque de méconnaissance (p. 261). Précédemment, cette méconnaissance de soi était l'objet d'une réflexion moraliste, comme chez La Rochefoucauld, ou comme ressort de la comédie chez Molière, nous rappelle Philippot (p. 97). Il s'agissait d'une femme désœuvrée ayant des rêves de grandeur qui ne correspondent pas à son essence ou à sa « condition ». Si cette définition perdure dans la langue, jointe à une méfiance envers la culture livresque et contre l'affirmation positive d'un labeur concret, prosaïque et régénérateur, Gaultier, pour sa part, se concentrait plutôt sur l'impossibilité d'actualiser le rêve dans le monde réel, excepté pour Flaubert, dont l'imagination a pris une forme objective dans l'écriture.

Jacques Le Rider, qui a cherché à sa source ce qui pouvait avoir influencé la compréhension nietzschéenne de Flaubert par Gautier (« Nietzsche et Flaubert »), expose la perception du philosophe allemand vis-à-vis du bovarysme. Pour lui, l'impassibilité (ou l'impersonnalité flaubertienne) serait une volonté de puissance qui échoue dans sa réalisation. L'impuissance de l'exécutif se traduirait en désir (p. 267), et le romantisme actif devient, entre 1830 et 1850, « le désir d'en finir avec soi-même » (p. 275). Nietzsche aurait finalement pris conscience de l'importance de Flaubert (p. 277). Si, au contraire, le philosophe allemand admirait plus directement Stendhal, Annika Mörte Alling découvre peut-être une des raisons de cette préférence dans « Le Bovarysme et le désir triangulaire » (p. 231-245), où elle cherche ce que Stendhal reprend du bovarysme, « sa version normale et utile » (p. 243). Ce qui ressort notamment de cette série d'études est donc l'importance de Nietzsche sur la tradition critique française.

L'article de Stéphane Beau sur Georges Palante et Jules de Gautier « fixe symboliquement le souvenir d'une rencontre intellectuelle » (p. 289) qui n'a pas tenu à cause d'une divergence personnelle et politique, mais de façon plus concrète, parce que Palante sent un vice de forme dans l'un des raisonnements centraux du bovarysme, dont « l'illusion » demanderait un dualisme, une opposition au « réel » par exemple, tandis qu'au contraire, elle est présentée comme le mode unique de perception — cette dernière étant nécessairement subjective (p. 301). Finalement, Palante se dissocie de Gautier lorsque « [l']originelle et judicieuse critique du monde intellectuel [...] tend à se muer [...] en une puissante machine de guerre destinée à supplanter toutes les autres philosophies » (p. 302).

Dans l'article suivant, qui porte sur Benjamin Fondane, Dominique Guedj explique les conditions dans lesquelles ce Roumain exilé à Paris fréquente le « salon » de Gaultier. Critique devenu poète, il a lu *Le Bovarysme* dans sa jeunesse, et sa conception du « bovarysme collectif anticipe de plus d'un demi-siècle les travaux de Benedict Anderson sur les "communautés imaginaires" » (p. 316). Guedj oppose ensuite Gaultier à Bergson : si le premier témoigne d'une subtile perspective du relatif, le second défendrait plutôt la perspective d'un absolu « qu'il appartient à la métaphysique de nous rendre » (p. 323).

Michel Brix continue la série des comparaisons et rapprochements d'auteurs dans « Le Bovarysme, de Balzac à Flaubert ». Il trouve ainsi dans *La Physiologie du mariage* un cas de bovarysme avant la lettre. Pour Balzac, en effet, les « gagnants » sont ceux qui ont échappé à cette institution sociale (p. 346), telle la sœur d'Augustine dans *La Maison du chat-qui-pelote*. Brix voit en Flaubert l'amorce d'un siècle qui sera celui du pessimisme (Kafka, Beckett, Cioran, Th. Bernhard, E. Jelinek, etc.), ce qui lui assurera une notoriété durable (p. 348).

Denis Grozdanovitch clôt le recueil par son témoignage d'écrivain « passionné de Jules de Gaultier » et qui s'intéresse à la « sensibilité esthétique » de ce philosophe (p. 351-367). Ce dernier article semble une invitation à écrire en acceptant un bovarysme sans complexe et en gardant à l'esprit l'idée, optimiste ou pessimiste, que le passé n'existe pas aux yeux de chaque nouvelle génération.

Odile Richard-Pauchet, *Diderot dans les Lettres
à Sophie Volland. Une esthétique épistolaire*
Paris, Honoré Champion,
coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2007, 449 p.

Isabelle Tremblay
Collège militaire de Kingston

Dans son ouvrage, Odile Richard-Pauchet nous promène dans les coulisses de la lettre pour mettre en lumière l'« esthétique épistolaire » propre à une œuvre qui n'a jamais été considérée comme telle : les *Lettres à Sophie Volland*. Si la valeur critique de l'édition de Georges Roth et de Jean Varloot surpasse celle d'André Babelon, le nombre élevé de destinataires en fonction desquels cette édition moderne, qui se veut « complète » (p. 14), est conçue masque l'unité qui sous-tend la

correspondance de Denis Diderot avec Sophie Volland. C'est pourquoi l'auteure a retenu l'édition controversée d'André Babelon, qui laisse poindre mieux que toute autre le caractère singulier qui prévaut dans cet échange de lettres, communément négligé au profit de l'ensemble de la correspondance de Diderot.

Les ressorts de l'écriture épistolaire

Grâce à la lettre, Diderot découvre une autre façon de voir et d'être vu. Si le regard que Sophie pose sur lui le fait exister, c'est qu'il combat l'impression d'oubli et d'abandon dans lequel sombre celui qui subit son absence. Au regard de l'amante s'ajoute celui de la lectrice qui fait « advenir [son destinataire] en tant que *poète* » (p. 35). Que Sophie ait été une correspondante « à la hauteur » (p. 38) explique le caractère durable de sa correspondance avec Diderot. Elle incarne la lectrice modèle ou, plutôt, la « disciple idéale » (p. 40) et permet à Diderot de se représenter tel qu'il est et, surtout, de lui apprendre à le voir. Tel un écran sur lequel se projette l'épistolier, la lettre se présente comme un espace de prolongement narcissique. Aussi sa longueur assume-t-elle une fonction érotique, précisément parce qu'elle est le lieu d'une « surprésence » (p. 49) de l'épistolier : celui-ci s'y représente le plus longuement possible aux yeux de sa destinataire dont il prolonge le regard. Les dangers et les prérogatives que présente l'échange postal, relevés par Diderot dans ses lettres, participent à leur tour d'une « *poétique du regard* » (p. 56) grâce à laquelle l'épistolier substitue à l'absence un rêve de fusion. De la même façon, les métaphores qu'emploie Diderot pour désigner la lettre, qu'il s'agisse de flèche, de miroir, de

télescope, d'oiseau, de conversation ou d'« art d'allonger les bras » (p. 111), témoignent du souci d'abolir la distance qui le sépare de Sophie. De Sénèque à Richardson en passant par Abélard et Mme de Sévigné, les modèles qui guident la plume de Diderot exercent une influence plus importante sur son style que ne le font les manuels de l'époque. En reproduisant certains topoï de la peinture intimiste, en évitant d'abuser de stratégies fétichistes et en privilégiant la sobriété, Diderot développe une esthétique épistolaire qui obéit à la tradition courtoise. Le support épistolaire sert non seulement de ressource à l'amant, mais aussi de dispositif pour atteindre l'accord avec lui-même.

En fonction du rythme des lettres, déterminé en majeure partie par le système postal, du sentiment d'intimité qui émane de l'écriture épistolaire et du désir d'exhaustivité que manifeste Diderot, Odile Richard-Pauchet analyse le « contrat » (p. 42) qui le lie à sa correspondante. Si leur échange de lettres témoigne d'une certaine régularité, il ne contient pas moins des reproches et des rappels à l'ordre qui attestent l'obligation à laquelle se sont engagés les épistoliers. À la fois garante et dépositaire du sentiment amoureux, l'obligation d'écrire, ou plutôt le « pacte » (p. 27) qui unit les correspondants, assure la « convalescence poétique » (p. 32) de l'épistolier. Bien que Diderot n'ait pas consigné ses réflexions sur l'écriture épistolaire, l'auteure parvient, grâce à une mise en parallèle de l'article *Jouissance* et d'un passage d'une lettre à Mme de Maux, à expliquer la préoccupation de Diderot pour l'idée d'un « pacte » (p. 92).

De la fonction de scripteur à celle de séducteur

D'une part, Diderot considère que la société, par souci de bienséance, a diminué la capacité du langage à assumer

« l'expression intime » (p. 95); d'autre part, ce philosophe entiché d'« honnêteté » (p. 104) s'étonne du style féminin qui, selon lui, tient d'un « pré-langage » (p. 98) qui serait plus proche du cœur. La prédilection du langage féminin pour une « poétique de la vérité » (p. 106) qu'admet Diderot relève d'une conception mythique de la femme, fait remarquer Odile Richard-Pauchet avec raison.

Si les allusions au corps de Sophie sont rares dans les lettres de Diderot, c'est que le langage est inapte à communiquer le désir et que les « objets de faveur » (p. 130), tels que la bague, le portrait, la tabatière et le médaillon, qui assument des fonctions « fantasmatique » (p. 130) et « iconique » (p. 130), sont chargés d'un plus grand érotisme. Ainsi, le registre symbolique triomphe grâce à ces suppléments qui parlent à l'imagination. La lettre, en tant qu'objet matériel et prolongement de soi, véhicule une « proximité charnelle à distance » (p. 123). Les mots que trace le scripteur se substituent à lui, égalant l'acte d'écrire à celui de se transporter vers l'autre. Matérialiste, Diderot attache une importance majeure à la matérialité de la lettre et fait d'elle un objet fétiche. Lesté d'une puissante valeur sentimentale, « l'objet-lettre » (p. 147) influence la thématique épistolaire et devient le sujet même des propos que tient le scripteur. Support du discours, la lettre se substitue à celui qui s'y épanche et permet la fusion des correspondants. Ainsi, le sens du toucher est exalté par cet objet où l'encre et le blanc matérialisent la présence de l'être absent. Si l'auteure n'hésite pas à évoquer certaines scènes de *La Nouvelle Héloïse* (1761) tout imprégnées de fétichisme, elle néglige toutefois de faire des rapprochements avec d'autres romans tout aussi marqués par le caractère fétichisant de la

lettre comme les *Lettres de Fanni Butlerd* (1757) de Marie-Jeanne Riccoboni ou encore les *Lettres d'une Péruvienne* (1747) de Françoise de Graffigny.

L'étude de la représentation que Diderot se fait de sa destinataire trace une sorte de carte du désir diderotien. Les « scènes de dévotion » (p. 171) qui témoignent d'une attitude féminisée, mais aussi courtoise, révèlent des motifs qui participent de l'imaginaire érotique du siècle des Lumières comme le thème de la femme au bain et celui de la fascination pour le pied. Pour combler les lacunes du langage, Diderot y substitue l'imagination et la suggestion. En multipliant les voiles et les écrans, l'expression du désir produit une sensualité feutrée. Si Sophie se présente comme un objet de désir inaccessible, d'autres figures féminines, dont les sœurs et la mère Volland, que l'auteure qualifie de « corps-écrans » (p. 186), relayent l'expression du désir qui, nourrie par la pudeur et la décence, se veut « honnête » (p. 199) dans les *Lettres à Sophie Volland*.

Du discontinu à l'unité en passant par la lettre

L'idée d'éclatement motive la « (re)construction du moi éparé » (p. 211) chez Diderot. Alors que celui-ci lutte contre la dispersion de la pensée dans le corps de ses lettres, il tente de remédier au discontinu dont est cause la communication toujours différée qu'implique le commerce de lettres dans l'incipit et dans l'adieu. De plus, en mettant en scène les conditions d'énonciation auxquelles il est confronté, il s'impose à son destinataire et triomphe des contraintes temporelles et spatiales propres à l'échange épistolaire.

Si le journal intime fait ses débuts dans les Lettres à Sophie Volland, l'auteure est consciente qu'il ne se conforme pas aux traits qui, selon Alain Girard, caractérisent ce genre. Ainsi, Odile Richard-Pauchet estime qu'il faut déceler dans le filigrane des lettres, que l'épistolier désigne souvent par le terme de « journal », un « embryon de journal dont les caractères formels tiennent de l'ancien livre de raison tout en recevant une coloration intimiste » (p. 243). L'hésitation que manifeste Diderot dans le choix des termes (« journal », « histoire », « gazette », « ma vie ») témoigne des balbutiements d'une forme dont les paramètres ne sont pas encore fixés. Principe d'unité, le projet de journal accroît la part d'exhaustivité qui sous-tend le « contrat épistolaire » (p. 253). Entre l'écrit de nature plus personnelle et la gazette, le projet de journal gagne l'« histoire de l'épistolier » (p. 263). Si les lettres de 1762 témoignent d'une « exacerbation du projet » (p. 267), c'est que l'« examen de conscience » (p. 267) s'accompagne d'une part de « sincérité » (p. 267). Le compte rendu de la maladie de Mme Diderot et la préoccupation que manifeste l'épistolier pour la santé de sa destinataire participent du projet de « prouver à l'autre sa véracité » (p. 277). L'étude des lettres de 1765-1766 montre que le projet de journal se modifie légèrement et que l'apparition du terme « agenda » (p. 282) est étroitement liée à un plus grand souci de rétrospection. Après 1768, l'intimité qui gouvernait les lettres antérieures est supplantée par un ton plus impersonnel et l'auteur, qui aspire désormais à remplir les fonctions de philosophe et de critique auprès de ses lectrices, abandonne la forme diariste.

Alors qu'Odile Richard-Pauchet n'hésite pas à mettre en relation le dessein intimiste de Rousseau avec celui de Diderot

dans une étude qui tente de déterminer si les Lettres à Sophie Volland constituent un des « ancêtres légitimes du journal » (p. 242), elle néglige de prendre en considération les *Confessions* : histoire de Madame de Montbrillant, dans lesquelles l'héroïne tient un journal intime à la suggestion de son tuteur. Jugé comme autobiographique, ce roman épistolaire de Mme d'Épinay, une femme qui fait partie du cercle d'ami(e)s de Diderot, emploie le terme « journal » pour désigner de nombreux fragments. L'auteure aurait gagné à mentionner ce texte qui aurait contribué à mieux situer la place qu'occupent les Lettres à Sophie Volland dans l'évolution de la forme intimiste.

Écrire son portrait

La lettre, véritable palette, se présente comme un écran sur lequel projeter une peinture de son visage et de son regard. Rivale de la « représentation picturale » (p. 332), elle produit un effet de réel et reconstitue pour le spectateur absent les lieux, les faits et les émotions. En imaginant un « asile » (p. 362) où se réunir avec Sophie, Diderot construit dans ses lettres un univers idyllique qui fait la synthèse de lieux réels. La nature offre un nouveau support à la représentation de soi précisément parce que le paysage sert de « miroir de l'âme » (p. 378) et contribue à peindre le visage de celui qui tient la plume. Certes, la récurrence du verbe « peindre » abonde dans le sens classique, qui veut que la poésie ait pour règles celles de la peinture, mais Odile Richard-Pauchet souligne que Diderot lui confère « plus de force et de sensualité » (p. 333). Ainsi, l'emploi du verbe « peindre », qui fait appel au sens de la vue, charge l'écriture d'une plus grande expressivité et l'élève au

rang des « arts sensibles » (p. 333). De la lettre-peinture au « tableau scénique » (p. 339), la lettre consigne le mouvement et l'action et se veut le théâtre de « l'épistolier-dramaturge » (p. 346), où celui-ci fait jouer des scènes « fantasmées » (p. 355) de fusion amoureuse et filiale.

L'ouvrage, riche de références aux théoriciens contemporains de la forme épistolaire tels que Benoît Melançon, qui s'est imposé comme chef de file de l'étude de la correspondance de Diderot grâce à son ouvrage *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII^e siècle* (Fides, 1996), et de renvois à des figures pionnières attachées à explorer les ressorts de la lettre à l'époque des Lumières, définit avec brio la poétique épistolaire propre aux *Lettres à Sophie Volland*. Le « caractère d'œuvre » (p. 402) qu'Odile Richard-Pauchet confère à celles-ci contribue à transformer le regard que posent les critiques sur la correspondance de Diderot. *Diderot dans les Lettres à Sophie Volland. Une esthétique épistolaire*, qui se démarque par son style et par sa clarté, a le mérite de mettre en évidence les qualités de la lettre qui font d'elle un support privilégié du sentiment amoureux et de la quête de fusion, de même qu'un canevas à l'autoportrait de l'épistolier lui-même.