



Vol. 3, no 1, Hiver 2008

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>

Julie DELORME et Claudia LABROSSE

**Écriture du corps, corps de l'écriture :
la dialectique du corps-écriture
dans le roman francophone au XX^e siècle**

Dans son ouvrage *Sur le corps romanesque*, Roger Kempf affirme que « livres et corps, tout est texte d'égale dignité. Tout parle ou se parle, s'écrit, se lit » (p. 7), posant le corps comme thématique littéraire légitime, mais aussi (et surtout) comme objet et sujet d'écriture tout à la fois. En effet, si le corps, lorsqu'on parle *de* lui, peut générer un discours dans le texte, il s'avère également en être le producteur, puisqu'il *se* dit. Cette double appartenance à l'ordre de l'objet et du sujet — qui n'est pas sans rappeler les théories de Merleau-Ponty inspirées de celles d'Husserl — suppose une représentation diversifiée et foisonnante du corps romanesque, mais aussi une « trace » laissée par le corps sur l'écriture qui, pour subtile qu'elle soit, n'en demeure pas moins certaine. Ce dossier, s'il renonce à *tout* dire de la « sémiotisation du corps » et de la « somatisation de l'écriture » (1992, p. 10-11), vise à interroger les conditions de possibilité du corps dans le cadre de la littérature francophone contemporaine. Plus particulièrement, les cinq articles constituant cette étude s'efforcent de montrer comment le roman du XX^e siècle parvient à représenter la dialectique du corps et de l'écriture.

D'une part, faisant ici l'*objet* de la représentation, le corps s'avère être un corps dont la quête s'inscrit dans la sphère de l'érotisme; érotisme au féminin, qui met en relief les contraintes formelles présidant à la mise en scène du corps au sein du genre érographique (Destais); érotisme qui s'adonne au jeu de l'intertextualité en transformant les épreuves initiatiques « traditionnelles » en épreuves « sexuelles » pour l'héroïne, victime d'une violence menant à la découverte de sa véritable identité (Landais). À la lumière de ces études, il apparaît que le mode de construction (textuel) du corps-objet relaye toujours une certaine réflexion sur l'écriture.

À l'inverse, l'écriture peut aussi amorcer — voire élaborer — une réflexion sur le corps et sur la place qu'il peut occuper dans la création littéraire. De l'écriture *du* corps au *corps* de l'écriture, il n'y a qu'un pas à franchir pour que l'*objet* de la représentation se transforme en un *sujet* de l'énonciation. L'écart sensible entre le *corps-objet* et le *corps-sujet* de l'écriture est mis en évidence dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues, qui développe une phénoménologie de l'être-exposé, donc du statut que le corps est à même d'occuper dans le texte (Balaert). Chez Georges Perec se profile une poétique d'incarnation de l'écriture, la lettre servant à inscrire la présence du corps dans le texte tout autant qu'à signifier son absence (Heck). Enfin, l'œuvre d'Alain Bernard Marchand met en évidence la double appartenance du corps à l'ordre de l'objet et du sujet de l'écriture, investissant le lexique de sa subjectivité, mais circonscrivant aussi le corps par le biais des mots (Labrosse).

En somme, ce dossier se donne comme objectif de souligner « l'existence d'un rapport étroit entre l'acte éminemment culturel et littéraire de l'écriture d'une part, et l'expérience vitale que le sujet possède de son corps et de son sexe, de l'autre » (1992, p. 5 et 6).

Bibliographie

DENEYS-TUNNEY, Anne. 1992, *Écritures du corps : de Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture ».

KEMPF, Roger. 1968, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives ».

MERLEAU-PONTY, Maurice. 1964, *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard.

Alexandra DESTAIS

L'érographie littéraire féminine : la frénésie sexuelle maîtrisée?

Dans le récit « érographique » (Brulotte, p. 6), le corps est une entité organique qui fait l'objet de deux transformations essentielles. D'une part, le potentiel initial du corps sexuel est exploité jusqu'à son point de rupture, d'où une extension du domaine du vivant; d'autre part, le corps érographique fait de l'expérience charnelle une dynamique autonome qui bouleverse la coïncidence entre le corps et la psyché, d'où une privation de la personne. La circulation d'une force motrice inépuisable au sein de séances érographiques fondées sur le principe de répétition suppose l'élimination d'un certain nombre de contraintes liées à l'économie narrative traditionnelle. Seule une pensée négatrice de la personne permet d'isoler la luxure à l'état pur, de la délivrer du réseau pesant des obstacles sentimentaux, psychologiques et sociaux qui empêchent le libre déploiement instinctuel. Un effet érotique se met ainsi en place, dont l'origine réside non seulement dans le spectacle du corps libertin triomphant, mais aussi dans celui du corps victimal dont les manifestations subjectives sont limitées au cri de la souffrance.

S'il existe un écrivain qui a apporté ses lettres de noblesse à la représentation érographique du corps sexuel et à partir duquel Roland Barthes (1980a), puis Gaëtan Brulotte ont identifié une « passion structurale » (1998a, p. 307), c'est, bien entendu, Sade. Son œuvre a longtemps suscité la réprobation la plus vive en raison notamment de sa remise en cause radicale d'une vision humaniste du corps humain. Le double mouvement d'amplification de la puissance naturelle du corps vivant et de négation de la personne a été porté à son plus haut degré dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome* (Pia, 1998), qui a influencé des générations entières d'érographes. En raison des forces anarchiques et animales qui semblent gouverner les personnages, on pourrait s'attendre à ce que le récit érographique rejette le carcan des règles qui régissent la narration classique au profit d'un libertinage formel. Au

contraire, l'examen de Barthes prouve l'existence d'un principe d'ordre qui organise la matière charnelle. On peut toutefois se demander si ces contraintes s'appliquent au récit érographique féminin.

L'érotisme littéraire féminin a longtemps péché par défaut d'inventivité, selon les principaux commentateurs de cette fraction maudite de la littérature. Selon Alexandrian, les femmes seraient moins aptes que les hommes à transformer en « idées » et en « images » les « sensations » sexuelles (1989, p. 247). Même si, d'après Paulhan, « tout est sexe en elles, et ce, jusqu'à l'esprit » (1975, p. 10), aucun projet véritablement créateur, fondé sur la mise à distance tragique, ludique ou ironique des fantasmes sexuels ou sur la transposition élaborée d'un vécu sulfureux ne semble émerger de la production narrative féminine jusqu'à *Histoire d'O* (1975). Si l'intérêt pour la vie sexuelle des femmes s'accroît à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, comme le montre par exemple le document de vie de Marie-Thérèse (1947) que Simone de Beauvoir soutient dans le cadre des *Temps modernes*, le traitement de la sexualité s'effectue principalement sur un mode réaliste. Subordonné à un questionnement identitaire et non à la mise en scène érotique, l'élément sexuel est surtout intégré et développé au sein du projet plus vaste du roman revendicatif féminin. De plus, une longue tradition de décence pèse sur les auteures. En vertu d'une émotivité jugée inconciliable avec un travail d'élaboration secondaire, les écrivaines ont été volontiers invitées à entretenir les diverses ramifications intimes du « genre familial », à l'exception du domaine érographique. Les lettres, les journaux intimes et une attitude autobiographique forment au XIX^e siècle leur domaine de prédilection, le genre érotique étant alors considéré comme « peu conforme à l'idéal moral féminin de modestie et d'humilité » (Plante, p. 227), contrairement au roman d'amour dont elles semblent les plus ardentes ambassadrices. Jusqu'à la parution d'*Histoire d'O* en 1954, peu d'auteures osent enfreindre cette règle d'exclusion implicite propre à la « catégorisation sexuelle de la littérature » (Plante, p. 231). Moins capables de sublimation, elles seraient aussi moins rigoureuses au plan formel, préférant à la préparation laborieuse la spontanéité de l'épanchement scriptural.

Dans le récit sadien, il existe une complicité d'ordre homologique entre l'organisation de l'intrigue, le mode d'exposition du récit, les procédés d'écriture et une certaine représentation du corps érographique. Au corps fragmenté, coupé de ses ressorts psychologiques, mécanisé, correspondent une organisation rationnelle du texte, une narration objective et une parole libertine stéréotypée (Castillo Durante). Cette performativité est-elle reconduite chez les érographes féminins? Une certaine économie formelle soutient-elle une approche différente du corps érographique?

Le corps érotico-amoureux d'O : un récit érographique?

La représentation érographique du corps sadien diffère très largement de l'image lyrique du corps amoureux. Elle est même son antithèse, le libertin dénonçant volontiers l'abus de sentimentalité qui compromet l'accès à la jouissance la plus vive. Dans un schéma romanesque classique, comme celui d'*Anna Karénine*, le corps est un foyer vital de tension amoureuse vers lequel converge tout ce que la parole pétrifiée propre à une société conventionnelle soucieuse de bienséance est incapable de prendre en charge. Il est le lieu qui cache et dévoile dans un même mouvement l'appel téméraire de l'amour passionnel et les clivages internes qui retardent son aveu ainsi que sa pleine expansion. Il accueille, concentre et problématise ce que le corps libertin décomplexé extériorise bruyamment. Le corps libertin met toutes ses facultés motrices et énergétiques au service d'une « décharge », c'est-à-dire d'une perte orgasmique sans supplément d'âme. À cette dimension fantastique d'un corps-machine qui ne se soumet pas aux limites physiologiques, qui entretient sa « force » par des mesures extraordinaires, qui fait parade de son appétit orgiaque, *Histoire d'O* oppose un corps dont l'héroïsme réside dans sa faculté de résistance aux sévices sadomasochistes qui l'aliènent, l'humilient, le réduisent.

Le corps d'O est soumis à des contraintes externes qui visent à tuer sa part non maîtrisable, à le renvoyer « par la force aux jours où le désir ne s'était pas déclaré encore » (1975, p. 13). Au terme d'une initiation qui s'étend sur quatre saisons, l'héroïne devient un animal domestiqué, comme le montre son déguisement de chouette chevêche à la fin du

récit (p. 199). Tandis que le corps d'O est un corps thématique — et non anecdotique (Berthelot, p. 27) — autour duquel s'articule l'histoire, il est soumis à un processus d'effacement. Son corps finit par n'exister qu'à travers l'usage qu'en font les hommes auprès desquels il circule ou face auxquels il est exposé comme un « objet de démonstration » (p. 200). Comme c'est le cas dans la plupart des récits érographiques, la réalité physique d'O se manifeste moins comme un corps total que comme une réalité réduite à une érotique d'organes. Réduit à un composite de lieux-clefs (le sexe, la bouche, l'anus) où s'exerce le pouvoir phallique, le corps d'O est un corps volontairement mis sous tutelle, que la communauté des maîtres de Roissy s'approprie au détriment de la personne dont l'autonomie physique est supprimée :

Vos mains ne sont pas à vous, ni vos seins, ni tout particulièrement aucun des orifices de votre corps, que nous pouvons fouiller et dans lesquels nous pouvons nous enfoncer à notre gré. Par manière de signe, pour qu'il vous soit constamment présent à l'esprit, ou aussi présent que possible, que vous avez perdu le droit de vous dérober, devant nous vous ne fermerez jamais tout à fait les lèvres, ni ne croiserez les jambes, ni ne serrerez les genoux [...] votre bouche, votre ventre, et vos reins nous sont ouverts. (p. 37)

Dénaturé comme le montre la double transformation, superficielle (recours aux fards, au parfum, aux vêtements) et profonde (élargissement de l'anus, marque au fer rouge, etc.), qu'il subit, le corps d'O demeure néanmoins un corps vivant qui souffre ou qui jouit. Il est le support de sensations et d'émotions qui n'engagent pas uniquement l'une de ses parties, mais sa totalité sensorielle : « elle sentait la chaleur, et entendait crépiter doucement les bûches dans le silence » (p. 31). Car la représentation du corps d'O n'hérite pas seulement du postulat matérialiste où est privilégié le triptyque bouche-sexe-anus. Objet consentant, l'héroïne est aussi une « fille amoureuse » (Réage, 1969, p. 205) dotée d'un corps qui signifie. Expressif, il est le lieu où s'affiche le conflit intérieur entre les données physiques et psychologiques qui entravent la quête « mystique » de l'héroïne (orgueil, souffrance) et la « volonté » « fanatique » (Réage, 1975, p. 21) de continuer malgré tout afin que « ne s'efface pas la grâce » (p. 110) d'être aimée. Ainsi, la réduction à la substance intervient au prix d'un arrachement de la personne sociale, mais non

pas de l'intériorité psychologique. L'héroïne suscite un effet de réel, non seulement à travers son corps sensible engagé dans une dynamique sexuelle, mais aussi à travers l'activité de sa conscience lors de pauses narratives où elle interroge les données de l'action. Car contrairement à un récit érographique tel *Les Onze Mille verges*, il ne s'agit pas de mentionner brièvement un retour de la conscience sur elle-même (1973, p. 95) afin d'amorcer une nouvelle séquence érographique, mais d'énoncer les termes d'une pensée en mouvement, avide de « comprendre » :

Couchée sur le côté gauche, et seule dans le noir et le silence, chaude entre ses deux épaisseurs de fourrure, et par force immobile, O se demandait pourquoi tant de douceur se mêlait en elle à la terreur, ou pourquoi la terreur lui était si douce [...]. Elle ne sentait plus que le collier, les bracelets et la chaîne, son corps partait à la dérive, elle allait comprendre. Elle s'endormit. (p. 45)

Le statut mixte d'un corps érotico-amoureux, à la fois prétexte à la mise en place de la séance érographique et enjeu d'une histoire qui le détruit peu à peu, ne conditionne pas seulement une succession de scènes sexuelles à peine reliées par un fil narratif ténu, mais également un crescendo narratif qui permet de rendre compte des « progrès d'une femme » (Mandiargues) en même temps que de son glissement progressif vers un dénouement tragique. À la fois récit érographique et « farouche lettre d'amour » (Réage, 1975, p. 17), *Histoire d'O* illustre la conciliation entre deux types de contraintes : celles propres au genre romanesque, où la mise en œuvre d'une intrigue forme une *histoire*, et celles propres au genre érographique.

La complicité homologique entre représentation du corps et contraintes formelles

Sur le plan scénique, l'accès à la conscience d'O est favorisé par le positionnement de son corps dans l'espace. À plusieurs reprises, l'immobilité corporelle entraîne le relais du point de vue externe par une focalisation interne qui ouvre l'accès au sujet psychologique. Par exemple, au début du récit, la contrainte que subit O en étant enchaînée au mur de son lit par un valet de Roissy engendre un

Alexandra DESTAIS, « L'érographie littéraire féminine : la frénésie sexuelle maîtrisée? », dans J. DELORME et Cl. LABROSSE (dir.), « Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle », @*nalyses*, hiver 2008

monologue narrativisé à tonalité non ironique. Nous découvrons ainsi les sentiments contradictoires de l'héroïne :

On l'avait délivrée de ses mains; son corps sous la fourrure lui était à elle-même inaccessible; que c'était étrange de ne pouvoir toucher ses propres genoux, ni le creux de son propre ventre [...]. Elle glissa un peu sur le ventre, songea que son amant aimait le sillon de ses reins, qu'à la réserve de ce soir (si c'était lui) il n'avait jamais pénétré. Elle souhaita que c'eût été lui; lui demanderait-elle? Ah! Jamais. (p. 44)

De même, dans une scène de « Sir Stephen », tandis qu'O doit demeurer immobile dans une posture d'ouverture sexuelle, la voix narrative nous permet non seulement de recevoir des bribes indirectes de la conversation entre René et Sir Stephen, mais surtout d'investir les pensées d'O :

[Elle] se retrouva couchée sur le dos par le travers de la table, au milieu des photos, où Sir Stephen, la quittant, l'avait brusquement jetée, les jambes écartées et pendantes. Ses pieds ne touchaient pas terre, une de ses mules lui échappa, glissa sans bruit sur le tapis blanc. [...] elle assista alors au dialogue entre Sir Stephen et René, ainsi gisante, comme s'il ne la concernait pas [...]. O écoutait, toujours renversée et brûlante et immobile, et il lui semblait que Sir Stephen, par une étrange substitution, parlait pour elle, et à sa place. (p. 127)

Le caractère anecdotique d'un corps inemployé offre soudain à O l'occasion d'endosser le rôle de témoin discret d'une conversation dont elle est l'objet au sein d'une pause narrative orientée vers l'évocation empathique des sentiments du personnage.

Histoire d'O reconduit certaines contraintes de structuration qui caractérisent le récit sadien. Le château de Roissy fixe les limites d'un cadre spatial tandis que la clôture temporelle est illustrée par les règles strictes qui régissent la vie quotidienne des prisonnières volontaires : « Le jour durant, vous ferez telle corvée qu'on vous confiera pour la tenue de la maison [...]. Le fouet ne vous sera appliqué qu'entre le coucher et le lever du soleil. Mais outre celui qui vous sera donné par qui le désirera, vous serez punie du fouet le soir pour manquement à la règle dans la journée. » (p. 36-37) Seule la clôture d'action diverge, car le désir amoureux d'O n'est pas toujours suivi de sa satisfaction en raison des absences répétées de l'amant. Le caractère différé du désir

féminin relève davantage de l'attente amoureuse propre à la *linea amoris* (Brulotte, p. 39) que de l'aisance érographique.

Au plan narratif, comme le souligne Anne-Marie Dardigna (p. 104), la mise à distance du corps d'O est nécessaire pour que se déroule le procès érographique qui consiste en la sujétion sexuelle d'une femme. convoitée par le désir masculin, O ne peut endosser la responsabilité de l'acte énonciatif. Au corps contraint, lié par des chaînes, muet, dépossédé, correspond un récit filtré par une voix narrative, c'est-à-dire un récit à la troisième personne. Le statut « allodiégétique » (Brulotte, p. 250) adopté parfois par la narration permet de mettre à distance le corps de l'héroïne et par conséquent de solliciter la pulsion voyeuriste du lecteur. L'intimité de l'héroïne importe alors moins que l'action qu'elle subit. Par exemple, dans ce passage, O sert d'alibi à l'entrée du lecteur dans la scène :

Elle se tordait avec une telle frénésie pour échapper aux morsures des lanières qu'elle tournait presque sur elle-même, devant le poteau, car la chaînette qui la retenait était longue et donc un peu lâche, bien que solide. [...] On prit le parti, après avoir en effet arrêté un instant, de ne recommencer qu'une fois une corde passée autour de la taille [...]. (1954, p. 34)

Pourtant, l'usage de la troisième personne est un trompe-l'œil. Cette mise à distance narrative ne relève pas seulement d'une « fonction idéologique » (Dardigna, p. 105) qui signifie l'abandon de l'identité de sujet. Elle sert aussi à éviter le soupçon autobiographique à une époque où un auteur féminin est amené à utiliser des écrans protecteurs (dont le pseudonyme) afin de se prémunir contre la censure juridique, la stigmatisation familiale et/ou professionnelle, le scandale intellectuel. Cependant, tandis que certains récits érographiques choisissent l'emboîtement narratif et la multiplication des « je » afin d'éviter la confusion des instances et de miner la position centralisatrice d'un narrateur unique, Pauline Réage opte pour un seul niveau narratif, d'où la simplicité formelle d'*Histoire d'O*. Le déroulement linéaire de l'histoire, la narration au passé, l'unicité du point de vue servent un récit de quête qui reconduit le schéma narratif traditionnel. Dans ce parcours évolutif, l'érotisme n'est qu'un moyen d'accès à l'objet ultime de la quête : la destruction totale et la mort. L'évolution de l'état psychologique d'O,

qui passe de la honte à une fierté insensée, importe en réalité davantage que l'intensité des ébats sexuels.

Afin de montrer sa solidarité avec O, la voix narrative utilise parfois le corps de celle-ci comme le foyer à partir duquel le lecteur visualise la scène. En effet, dans certaines séquences, la mise à distance d'O est compensée par l'exercice d'un point de vue interne qui crée une soudaine proximité avec le personnage grâce à la coïncidence entre sa vision et la nôtre. Par exemple, dans « Les amants de Roissy », la privation temporaire de la vue par la pose d'un bandeau permet au lecteur d'épouser les sensations de l'héroïne. De même, parce que l'appréhension de l'action en cours ne s'effectue pas par le canal visuel, le groupe des hommes de Roissy est dépersonnalisé. La privation de la vue entraîne en effet une appréhension tactile et fragmentaire des hommes qui manipulent le corps d'O : « une main lui prit un sein, une bouche saisit la pointe de l'autre » (p. 31). O n'est donc pas le seul personnage de l'histoire à être objectivé. L'inégalité thématique est compensée par une égalité formelle qui reflète la complicité entre le maître et l'esclave. Mais tandis que la voix narrative confère à O un statut de personne à part entière en rendant accessibles ses sentiments, ses émotions et ses pensées, les personnages masculins sont réduits à leur *praxis*.

Le récit de Pauline Réage met donc en scène un personnage ambivalent et complexe, à la fois mi-sujet, mi-objet. O n'est pas réductible au stéréotype de la « femme-objet ». Contrairement à la règle d'impersonnalité qui régit le récit sadien, *Histoire d'O* nous propose une héroïne dotée d'une substance psychologique propre. Si, dans la plupart des récits érographiques, un semblant de fil narratif permet d'éviter le sentiment de monotonie dû au principe de répétition de la séance sexuelle, dans *Histoire d'O*, les contraintes formelles spécifiques à une narration classique se mêlent aux contraintes formelles spécifiques à l'économie de la séance érographique. Le récit de Réage est en effet formé d'une intrigue où l'héroïne vise à demeurer aimée de son amant, puis à mourir à elle-même, d'où un double objectif qui ne peut être atteint qu'au prix de la traversée d'épreuves touchant directement le corps vivant. Ce dernier forme l'objet de la quête du désir masculin alors qu'il constitue pour

l'héroïne le moyen par lequel elle prouve son amour. À ce double statut prêté au corps correspond une double économie narrative, alternant entre le point de vue externe, où le personnage se manifeste comme argument excitant de la séance érographique, et le point de vue interne, qui permet au sujet de la quête de susciter une identification par sympathie.

Les contraintes spécifiques au texte sadien ont donné naissance à un certain mode d'organisation de l'écriture érographique que nous retrouvons en faible proportion dans le livre de Réage, « conte de fées » pour adultes qui relate les diverses étapes d'une métamorphose. Est-ce à dire que les écrivaines sont trop éprises des sortilèges de la *linea amoris* pour les échanger contre une représentation mécanique des corps au sein d'une narration distanciée qui fait fi de la personne?

La maîtrise du corps sensuel chez Jean(ne) de Berg

Les règles de structuration du discours érographique ont été reconduites chez Jean(ne) de Berg, pseudonyme qui désigne en réalité Catherine Robbe-Grillet, épouse du Nouveau Romancier et auteure tout récemment d'un *petit carnet perdu* où elle raconte quelques-unes de ses séances sadomasochistes. Placé sous le sceau d'un pseudonyme masculin, son premier récit, *L'Image* (1956), est dédié à « Pauline Réage » et préfacé par les initiales « P.R », ce qui, comme le souligne Pascal Pia, « pourrait faire croire que cette préface est de l'auteur de *Histoire d'O* » (p. 356). En réalité, la préface a été écrite par Alain Robbe-Grillet et se manifeste comme un droit de réponse à celle de Jean Paulhan, *Le Bonheur dans l'esclavage* (1954). Elle constitue le miroir textuel qui réfléchit la préface à *Histoire d'O* tout en la contrariant puisque tandis que Paulhan met en avant, non sans provocation, le goût des femmes pour l'esclavage, « P.R » dément cette conception jugée naïve. Reste que mené à la première personne, *L'Image* opte pour le point de vue interne d'un narrateur masculin à la fois témoin attentif et acteur de la scène sadomasochiste.

Chez cette écrivaine, la mise en place d'un scénario constitue le préalable à des séances sadomasochistes dont l'origine réside moins en

un désir sexuel qu'en un projet artistique né d'une décision intellectuelle. Car, selon Catherine Robbe-Grillet, le plaisir d'une telle construction scénique est essentiellement « *cosa mentale* », comme elle l'a souligné elle-même lors d'un débat littéraire organisé à l'Université de Caen. Les participants font tantôt partie du public, tantôt partie d'un spectacle soigneusement orchestré et assimilé parfois à un « ballet » (Robbe-Grillet, 2007, p. 144). Prêtresse de cérémonies soigneusement élaborées, Jean(ne) de Berg réintègre les règles du texte sadien en organisant un espace, en fixant un programme, en réglant en cours d'action les postures, en visant l'efficacité maximale de la scène, en « coupant court aux attendrissements » (1956, p. 156). Dans *Cérémonies de femmes* (1985), la voix narrative annonce en ces termes l'objet du récit :

J'ai choisi de raconter quelques cérémonies emblématiques, prises dans un répertoire plus vaste qui tourne souvent autour de mises en scène ritualisées où les immobilisations, les silences, les jeux sur la vue (masques, miroirs, lumières), la mise à distance suggèrent moins l'orgie que le tableau vivant, même s'ils ne s'y réduisent pas. (1985, p. 94)

Dominée par le principe d'ordre, la scène de Jean(n)e de Berg fait naître également l'impression d'un « minutage » (Barthes, p. 31). Cependant, tandis que l'ordre érographique sadien vise la performance sexuelle, l'auteure de *L'Image* utilise le pouvoir de suggestion du sexuel sans le réaliser, ce dernier étant « suspendu, différé » (Berg, 1985, p. 32). De même que dans *La Vénus à la fourrure* (Sacher-Masoch, 1870), la dynamique scénique importe moins que le « tableau vivant », « les postures hiératiques et figées », « ses rites, ses décors de chapelle, le fétichisme de ses objets » (Berg, 1985, p. 11). L'indication brève que « la scène marche », que « le tableau s'arrange » (Barthes, p. 31) ne suffirait pas à une écrivaine qui aime à s'attarder sur les modalités de cette mise en place au point d'accorder à la préparation du scénario autant d'attention narrative qu'à son exécution.

Au sein de cet univers, la fièvre sensuelle est maîtrisée à l'extrême. Si l'esclave volontaire ne peut s'empêcher de ressentir les effets du fouet ou des caresses savantes et de les exprimer par un râle, une plainte, une défaillance, il est néanmoins « une couche de chair » (Berg, 1985,

Alexandra DESTAIS, « L'érographie littéraire féminine : la frénésie sexuelle maîtrisée? », dans J. DELORME et Cl. LABROSSE (dir.), « Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle », @*nalyses*, hiver 2008

p. 35) qui ne déborde pas les limites assignées à son rôle et qui se pétrifie volontiers dans l'attente de nouvelles directives :

Lui, il n'a pas bougé. Aveugle ou pas, il ne bougera pas, à moins qu'une voix féminine ne lui en donne l'ordre. Il n'a même pas de ces mouvements infimes, rétablissements instinctifs qui poussent, par exemple, à prendre appui sur une jambe puis sur l'autre pour éviter l'ankylose. Il semble pétrifié. Cette statue a pourtant la peau tiède, le cœur qui bat. (1985, p. 134)

La maîtresse de cérémonie veille à mettre un terme aux élans spontanés de la « victime » de même qu'elle veille au contrôle de ses propres émotions. Si elle n'est pas totalement insensible, sa « frénésie » est cependant « sèche, dominée », pareille à « la chasserresse qui a atteint sa proie » (1985, p. 155). Aurait-on ici un exemple d'érographie féminine aussi apathique que le précédent sadien?

Absent du texte sadien et inscrit explicitement dans *Histoire d'O*, le thème amoureux apparaît néanmoins en filigrane chez Jean(n)e de Berg. Il se laisse deviner soit dans les brefs interstices où l'extrême contraction du rituel érotique se dénoue et laisse place à l'expression affective pure, soit dans l'investissement du bourreau à l'égard de sa victime et dans l'obéissance muette de la victime à l'égard de son bourreau. Par exemple, dans *L'Image*, masqué par le rite, le trouble amoureux de Claire pour le narrateur se dévoile parfois, mais il est vite réprimé par un redoublement du supplice à l'égard de la jeune Anne, ce qui permet de détourner sur l'esclave l'énergie érotique adressée en réalité au narrateur. Si le tabou d'O est sa propre jouissance, celui de Claire réside dans cet aveu de fragilité extrême qu'est le trouble d'un désir sensuel authentique. Cependant, l'antinomie entre la sensualité amoureuse et le jeu sadomasochiste qui vise à la maîtriser, voire à l'évacuer au profit du seul plaisir cérébral est levée à la fin du récit. Bien qu'il se réapproprie les principales données de l'érotisme noir et prête au personnage féminin les attributs de la maîtrise autrefois réservés au libertin au regard froid, l'auteure renverse le rapport de forces préalablement institué. L'équilibre duel traditionnel est restauré au nom de l'amour. La dominatrice Claire quitte son masque pour se livrer corps et âme au narrateur. Le jeu de rôles laisse place au masochisme naturel de Claire et aux pulsions sadiques de Jean au sein

Alexandra DESTAIS, « L'érographie littéraire féminine : la frénésie sexuelle maîtrisée? », dans J. DELORME et Cl. LABROSSE (dir.), « Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle », @nalyse, hiver 2008

d'une scène érotico-amoureuse conventionnelle : « Lorsque je l'ai pénétrée pour de bon, elle s'est aussitôt mise à gémir, m'appelant par mon prénom et me répétant qu'elle m'aimait... » (Berg, 1956, p. 183)

Le sensualisme d'Alina Reyes : quelle maîtrise?

« Réenchanter la sexualité » par la mise en valeur de *l'autre jouissance*, tel est le noble but que poursuit Alina Reyes depuis le succès du *Boucher* (1988). Chez cette écrivaine, l'érotisme est conçu comme un mode d'inscription poétique dans l'existence et comme une voie d'accès au sacré. Ceci n'est pas sans rappeler *La Confession anonyme* de Suzanne Lilar, publié en 1960, qui cherche à contrer l'érotisme de l'abject (illustré selon l'auteure par Bataille, Sade, mais aussi par *Histoire d'O*) via un « ars amatoria » (De Decker, 1986) fondé sur une érotique dite « féminine ». Cependant, tandis que Lilar fait du désir sensuel la force motrice permettant d'accéder à une connaissance supérieure où la chair, purifiée, devient même superflue, Alina Reyes situe le sacré au sein même de l'étreinte amoureuse sur laquelle elle semble broder à l'infini. Que l'érotisme des corps soit vécu ou fantasmé, la narratrice se plaît à concilier dans un même passage l'évocation explicite des parties sexuelles de l'anatomie humaine et la transposition poétique de l'organique direct :

Ami, sens ma bite dure brûlante et droite, touche ma chatte soyeuse noire détrempée, envisage mon cul tabou, plonge en ma bouche affamée assoiffée, repose et spasme en mes mains recueillantes, dévoile, montre-toi aux trous brillants de mes pupilles, mes tympans vibrent comme des harpes éoliennes, les cordes vocales s'étirent et s'étendent du bout de mes vingt doigts au sommet de mon crâne. Je ne puis te chanter les colombes de tes yeux ni les prairies de ta peau mon âme est trop brutale, c'est une âme de mon temps et elle a trop de sexes pour n'être pas violente, c'est une âme du début des temps et elle a trop de sexes pour n'être pas crue. (2004, p. 227)

Mené à la première personne, le récit met l'accent sur la vie intérieure d'une femme amoureuse dont l'amant forme davantage le prétexte à l'exaltation d'un désir sans fin qu'un objet d'amour singulier à conquérir. Le corps de l'héroïne est un corps saturé de signes expressifs qui traduisent le plus souvent son appétit vital et son enthousiasme face aux merveilles de la vie et de l'amour. Non

Alexandra DESTAIS, « L'érographie littéraire féminine : la frénésie sexuelle maîtrisée? », dans J. DELORME et Cl. LABROSSE (dir.), « Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle », @nalyse, hiver 2008

hermétique, ce corps est un lieu de réceptivité extraordinaire qui accueille et se nourrit des sensations les plus variées. Non limité à un jeu de rôle qui contraindrait ses élans spontanés, le corps fait l'objet d'une représentation qui cherche à le saisir dans sa totalité organique, sensorielle, érogène et non pas dans quelques lieux fétiches. Semblant déborder de toutes parts les limites ordinaires assignées au vivant, le corps féminin ne cesse de convoiter une essence masculine, « l'être que je ne suis pas », « à travers des livres, des images, des hommes, à travers tous ces corps » :

Ce n'est pas moi, ce sont mes mains. Mes lèvres, mes yeux, mes narines. C'est ma peau, et beaucoup plus que ma peau, mes nerfs, mes muscles, mes ongles, mes dents. Qui veulent toucher, happer, éprouver, respirer cette présence-là, ce corps viril organisé de façon cryptique autour de ce qu'on appelait au Moyen Âge *le septième membre* : le phallus. (2004, p. 92)

Cette omniprésence thématique du corps lyrique dans *La Chasse amoureuse* est soutenue par une structure formelle lâche, contrairement aux récits érographiques que nous venons d'étudier. Le chant d'amour de ce « roman » mêle les lettres érotiques les plus ardentes à des poèmes, les descriptions d'une enfance habitée par des visions et celles de la nature complice d'une joie intime inépuisable. Seule une division en huit sections le structure. Là encore, c'est la référence corporelle qui fournit le thème de chaque chapitre : « l'odorat », « le goût », « l'ouïe », « le toucher », « la vue ». Il s'agit ici moins des étapes de la *linea amoris*, où le *visus* forme au contraire la première étape (la reconnaissance réciproque) de la geste amoureuse, que d'une référence intertextuelle à la tapisserie de *La Dame à la licorne*. Il n'en est pas tout à fait de même de *Sept nuits*, où la *linea amoris* est plus fidèlement reconduite (Reyes, 2005). L'auteure nous propose une carte du Tendre érotico-amoureuse. Centrée sur la relation duelle et sur le rapprochement progressif des corps masculin et féminin, elle reproduit les termes du schéma amoureux canonique. Mais étant de nature sexuelle et limités dans le temps, les obstacles instaurent un subtil *strip-tease* qui relève de l'ordre érotique, où le corps mi-objet, mi-sujet « prend le temps de se mettre en désir et d'être mis en désir » et où c'est à travers le corps de l'autre que se lisent « son âme et sa vie, la façon dont son âme traversait la vie » (2005, p. 22). Ce statut corporel

mixte est soutenu par une certaine organisation formelle. À la durée totale de l'histoire correspond en effet un découpage en sept chapitres dont chacun progresse vers la jointure amoureuse. Annoncée par le titre, la clôture temporelle est aussi accordée à une clôture spatiale. La chambre d'hôtel permet d'abriter le couple du tumulte de la vie extérieure et de recréer dans cet espace neutre les noces charnelles d'un homme et d'une femme sans identité autre que celle de leur sexe. L'homme et la femme ne prennent la mesure de leur existence qu'au sein de cet espace clos. Sans identité sociale, ils sont réduits à leur masculinité et à leur féminité, celle-ci étant figurée par les artifices qui apprêtent le « je » féminin avant chaque rendez-vous nocturne. Ils ne sont pourtant pas des outils qui servent de prétexte à la mise en place de la scène érographique. L'effet de réel naît des manifestations d'un corps extrêmement sensible en raison du désir fou qui l'habite. Les termes de l'organique direct abondent pour décrire cette folie amoureuse qui s'empare du corps féminin lorsqu'elle découvre le corps de son amant.

Cependant, le désir s'accroît en proportion des contraintes qui retardent sa satisfaction. L'interdit formulé par l'amant, « Demain, a-t-il dit. La première nuit, il ne faut pas se toucher... » (2005, p. 14) diffère la jouissance réciproque et fournit donc à la pérennité narrative sa justification thématique. De même que le roman d'amour vit des obstacles qui s'opposent à la réunion heureuse des amants, le récit d'Alina Reyes use de l'attente amoureuse de ses personnages pour susciter un intérêt romanesque. Les obstacles sont ici créés artificiellement et partie intégrante de l'acte charnel lui-même. Ils remplacent les entraves externes d'ordre social et les entraves internes d'ordre psychologique que connaissent les héros et héroïnes des romans d'amour. Ce n'est pas l'étreinte amoureuse qui est soumise à des reports successifs car, dès la seconde nuit, les amants se touchent, mais c'est le « coït » qui forme la finalité du récit, son dénouement et sa consécration. L'acte est ici consubstantiel à la déclaration d'amour : il ne la précède pas comme dans *La Confession anonyme* ni ne la sanctionne comme dans *Anna Karénine*.

Alexandra DESTAIS, « L'érographie littéraire féminine : la frénésie sexuelle maîtrisée? », dans J. DELORME et Cl. LABROSSE (dir.), « Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle », @nalyse, hiver 2008

De la souple architecture amoureuse au dispositif orgiaque de Catherine Millet

Ainsi, l'étude de ces quelques références confirme qu'il existe une corrélation entre un certain imaginaire du vivant et les contraintes formelles chargées de mettre celui-ci en scène. La représentation du corps féminin, que celle-ci repose sur un principe de réduction sadomasochiste bridant son élan sensuel ou sur un principe d'expansion vitale né du désir amoureux, est soutenue par des procédés cherchant tantôt à le mettre à distance, tantôt à pénétrer son secret. Les contraintes formelles ne visent pas seulement à représenter un personnage féminin « objet » au sein d'une scénographie érotique dont il serait le faire-valoir. Elles servent aussi à mettre en valeur le corps lyrique et à orienter le lecteur vers une activité herméneutique. En effet, les signes affichés par le corps renvoient à une facette de l'intimité psychique du personnage qui reste à déchiffrer en relation avec l'ensemble de l'histoire.

De plus, le primat du couple et l'influence plus ou moins accentuée de la *linea amoris* chez ces écrivaines empêchent la mise en place d'un système rigoureux. La charpente structurale est moindre que dans les récits où l'interaction entre les personnages, dépassant la dyade, nécessite des agencements complexes, des règles de combinaisons, un ordre interne strict. Au sein du champ de l'érographie féminine contemporaine, seule Catherine Millet semble illustrer le dispositif orgiaque (2001). L'obsession du nombre, la représentation morcelée des corps masculins réduits à leurs parties génitales, le goût de la série, l'attention prêtée aux détails d'une posture définissent ce récit « autobiographique » dont l'autre particularité est d'être délesté du motif amoureux.

Bibliographie

ALEXANDRIAN, Sarane. 1989, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers.

Alexandra DESTAIS, « L'érographie littéraire féminine : la frénésie sexuelle maîtrisée? », dans J. DELORME et Cl. LABROSSE (dir.), « Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle », *@nalyse*, hiver 2008

APOLLINAIRE, Guillaume. 1973, *Les Onze Mille verges*, Paris, Pauvert.

BARTHES, Roland. 1980a, *Sade, Fourier et Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».

BERG, Jeanne de. 1956, *L'Image*, Paris, Les Éditions de Minuit ;
—, 1985, *Cérémonies de femmes*, Paris, Grasset.

BERTHELOT, Francis. 1997, *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan.

BRULOTTE, Gaëtan. 1998a, *Œuvres de chair, figures du discours érotique*, Paris, L'Harmattan.

CASTILLO DURANTE, Daniel. 1996, « Politiques du proverbe chez Sade : du stéréotype à la parole du loup », *Carrefour*, vol. XVIII, n^o 2, Ottawa, Éditions Legas, p. 5-62.

DARDIGNA, Anne. 1980b, *Les Châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, Maspero.

DECKER, Jacques de. 1986, « La Confession anonyme : une *ars amatoria* », *Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard.

DESTAIS, Alexandra (organisation/animation)/LADROUE Marc (mise en scène), *Désirs de femmes*, « débat littéraire théâtralisé », Maison de l'étudiant, Université de Caen, 26 mai 2005 : avec Alina REYES, Catherine ROBBE-GRILLET, Gaëtan BRULOTTE, Julien CENDRES.

MANDIARGUES, André Pieyre de. 1955, « Le feu, le fer, la nuit de l'âme », *Critique*, juin.

MARIE-THÉRÈSE. 1947, « Vie d'une prostituée », *Les Temps modernes*, décembre, n^o 27;

Alexandra DESTAIS, « L'érographie littéraire féminine : la frénésie sexuelle maîtrisée? », dans J. DELORME et Cl. LABROSSE (dir.), « Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle », @nalyse, hiver 2008

—. 1948, *Vie d'une prostituée*, Paris, René Bertelé, 1948.

MILLET, Catherine. 2001, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil.

PIA, Pascal. 1998b, « *Histoire d'O* », dans *Les Livres de l'enfer, du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Fayard, p. 356.

PLANTE, Christine. 1989, *La Petite Sœur de Balzac*, Paris, Seuil.

RÉAGE, Pauline. *Histoire d'O*. 1954, Paris, Pauvert.

—. 1969, *Retour à Roissy*; précédé de *Une Fille amoureuse*, Paris, Pauvert;

—. 1975, *Histoire d'O*; précédé de *Le Bonheur dans l'esclavage* par Jean Paulhan, Paris, Pauvert, coll. « Le livre de Poche ».

REYES, Alina. 1988, *Le Boucher*, Paris, Seuil.

—. 2004, *La Chasse amoureuse*, Paris, Robert Laffont;

—. 2005, *Sept Nuits*, Paris, Robert Laffont.

ROBBE-GRILLET, Catherine, *Le petit carnet perdu*, Paris, Fayard, 2007.

SACHER-MASOCH. 1999 [1870], *La Vénus à la fourrure*, Paris, Mille et une Nuits.

SADE, le marquis de. 1998c [1904], *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'école du libertinage*, dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard.

TOLSTOÏ, Léon. 1952, *Anna Karénine*, Paris, Gallimard.

Clotilde LANDAIS

***Aliss* de Patrick Senécal : le corps violenté comme représentation métatextuelle**

La réécriture des contes est une pratique courante en littérature, comme le montrent par exemple *La Compagnie des Loups* d'Angela Carter ou le recueil *Blanche Neige, rouge sang*, édité par Ellen Datlow et Terry Windling. Si l'origine de ces nouvelles se trouve dans les contes dits « de fées », leur contenu a quelque peu été revisité, penchant vers une horreur et un érotisme plus proches des versions originales que ce que les versions expurgées de Perrault ou Disney laissent penser. À partir du XVII^e siècle en effet, dans un souci de convenance, les auteurs ont commencé à camoufler la réalité des contes — qui renvoie à la réalité de la vie, comme le montrent les psychanalystes Bruno Bettelheim et Marie von Franz — sous nombre de métaphores et autres symbolismes, introduisant par ailleurs un élément magique pour faciliter la distanciation. Mais suite à la vulgarisation des grands principes de la psychanalyse, les conteurs modernes abolissent ce symbolisme afin de faire ressurgir toute la crudité des récits.

Dans *Aliss*, le romancier contemporain Patrick Senécal s'est adonné à ce jeu en revisitant les célèbres contes initiatiques de Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* et *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. L'auteur québécois établit sa réécriture autour de la subversion de l'univers merveilleux de Carroll : Lewis Carroll et le Lapin Blanc se retrouvent sous les traits d'un pédophile en quête de beauté; la reine Rouge est une meurtrière en fuite dont les passe-temps favoris sont l'empaillage des sujets qu'elle a fait exécuter et l'organisation d'orgies sexuelles; le Ver à Soie est un *dealer*; la Duchesse, reine déchue et bisexuelle, est la patronne d'un club de *strip-tease*; le Chapelier et le Lièvre de Mars sont deux anciens médecins, adeptes de la torture ; et Alice voit sa gourmandise transformée en appétit sexuel. Ainsi, dans le roman québécois, tous les personnages victoriens font l'objet d'une distorsion allant dans le sens d'une

perversion de leur personnalité d'origine. Comme le montre cette brève description des protagonistes, cette subversion de l'univers du Pays Merveilleux s'exprime notamment dans la violence faite au corps des personnages — prostitution, drogue, torture—, et principalement à celui de l'héroïne, dont la quête d'identité s'effectue à travers cette violence corporelle. Certes, la violence faite au corps existait déjà dans les récits de Lewis Carroll, que ce soit celle faite à l'héroïne — lorsqu'elle grandit ou rapetisse suite à ce qu'elle a bu ou mangé — ou celle faite aux autres personnages — qui sont décapités sur ordre de la Reine ; mais en raison de la subversion du Pays Merveilleux dans le roman québécois, le corps des protagonistes y est beaucoup plus fortement violenté que dans les récits victoriens.

Cette noirceur de la relecture par Senécal des contes de Carroll — qui jouait, lui, sur l'humour, le *nonsense* — peut surprendre, et nous amener à nous interroger sur le sens de la représentation du corps violenté dans le roman québécois. Précisons toutefois que, dans notre étude, nous nous concentrerons sur les violences faites au corps d'*Aliss* dans la mesure où celles subies par les autres personnages sont du même ordre, mais sans la dimension initiatique propre à l'héroïne. Leur analyse n'apporterait donc rien à notre démonstration. Afin de comprendre le sens de la représentation du corps violenté dans *Aliss*, nous nous intéresserons tout d'abord aux formes prises par cette violence corporelle dans le roman. Ensuite, nous verrons que, quelle que soit la violence représentée — volontaire ou subie —, celle-ci s'inscrit dans une logique d'initiation propre au conte. Enfin, nous tenterons de donner un sens à cette représentation du corps violenté dans le roman.

Les représentations du corps violenté

Ces représentations sont de deux ordres. Il y a d'un côté la violence volontairement infligée par l'héroïne à son propre corps et, de l'autre, celle subie par l'héroïne.

Aliss est partie de chez elle pour « aller au bout de tout » (Senécal, 2000, p. 19), et c'est dans cet état d'esprit particulier qu'elle arrive à

Wonderland. Ce monde où tout tabou est aboli semble idéal pour une adolescente en quête de sensations fortes, et explique le fait que la jeune fille n'hésite pas à faire violence à son propre corps pour se prouver qu'elle non plus n'a pas de limites.

La première violence qu'Aliss inflige à son corps est la consommation de stupéfiants. Si elle avait déjà fumé des joints avant de quitter le domicile parental, elle n'a encore jamais touché aux drogues dures, comme elle le dit la première fois que Verrue lui en propose : « Du chimique. Des drogues dures. Ça m'a toujours attirée, ça, mais en même temps, ça me fait peur... » (p. 48) Mais le vieil homme sait parler à une adolescente en quête de rébellion. Ainsi, lorsqu'il l'accuse de tout vouloir connaître « sans rien essayer » (p. 86), elle accepte les pilules. Mais au moment d'en avaler une, le doute l'assaille de nouveau. Il est toutefois rapidement balayé par sa nouvelle philosophie, renforcée par sa lecture simpliste de *Ainsi parlait Zarathoustra* : « J'ai peur comme c'est pas possible. Et cette peur m'excite au plus haut point. La vertu dans l'action, hein, mon Nietzsche ? » (p. 110) L'effet de ces pilules rappelle celui produit par ce que mange ou boit l'héroïne de Lewis Carroll, à la différence que cette dernière ne savait pas qu'elle allait infliger une quelconque violence à son corps en se livrant à un acte aussi banal : les « Micros » calment la jeune fille, comme si elle rapetissait, alors que les « Macros » la font se sentir forte, toute puissante, comme si elle grandissait.

Le second type de violence qu'Aliss inflige à son corps est d'ordre sexuel. Aliss n'est plus vierge lorsqu'elle arrive à Wonderland, mais par peur du SIDA, elle s'est toujours protégée. Or, dans le quartier de la reine Rouge, les hommes refusent de mettre un préservatif, et elle de raisonner de la façon suivante :

Évidemment, je refuse de baiser sans le condom.[...]

Koudon, c'est-tu eux autres qui sont vraiment cons ou c'est moi qui suis trop tétueuse ? [...]

Je repense aux frontières de Verrue. C'est peut-être pas si idiot, ce qu'il racontait. En venant vivre ici, au fond, j'ai traversé une frontière.

Faudrait peut-être que j'en traverse une autre... (p. 77)

Alors, suivant le discours de Verrue, sa nouvelle philosophie et sa frustration sexuelle, elle franchit le pas avec son voisin Mario, mais non sans une certaine inquiétude : « Des relents de peur m'assaillent soudainement : pas de condom... Je me regarde dans la glace. Non. Non, pas de crainte pour ce soir. Ça va trop bien. » (p. 108)

Malgré la peur que chacune de ses actions suscite, Aliss va de plus en plus loin dans les violences faites à son propre corps. Ainsi, après la drogue et de nouvelles expériences sexuelles, la jeune fille s'engage comme danseuse dans un club de *strip-tease* : « Les cabines sont à côté de la console. C'est là que vont ceux qui acceptent de faire des choses plus sérieuses avec les clients. Ce qui n'est pas mon cas. D'ailleurs, je suis une des rares filles qui ne le fait pas. J'ai déjà ma petite réputation de danseuse pure. M'en fous. » (p. 214) Mais la jeune fille ne peut danser nue que sous l'emprise de la drogue. Et les Macros coûtent cher. La voici prise dans un cercle vicieux. Le dernier degré de violence sexuelle qu'elle inflige volontairement à son corps n'est pas si librement choisi qu'elle aimerait le croire. Seul son besoin d'argent — pour acheter la drogue qui lui permettra de continuer à danser — la conduit à se prostituer. C'est la première fois dans le récit qu'Aliss évoque la douleur physique qu'elle ressent : « Son sexe entre en moi, assez violemment... Ça fait un peu mal. [...] Pendant une seconde, un éclair de souffrance déchire mon ventre. » (p. 345)

Aliss est ainsi arrivée à la limite de la violence qu'elle peut infliger plus ou moins volontairement à son corps. Mais malheureusement pour l'héroïne, « aller au bout de tout » n'est plus son seul but : elle a en effet décidé de rencontrer la reine Rouge, qui dirige le quartier, afin de découvrir si celle-ci est bien l'équivalent féminin du surhomme de Nietzsche. Elle ignore que la recherche de réponse à cette question va l'entraîner contre son gré vers de plus grandes violences corporelles.

S'être prostituée dans le club de *strip-tease* permet à Aliss d'être engagée par la reine Rouge comme l'une de ses Filles. L'héroïne est trop fière de pouvoir enfin rencontrer la reine pour s'inquiéter de ce qui l'attend au Palais. C'est pourtant là qu'elle subira des violences corporelles qu'elle n'était pas prête à accepter et qui s'apparentent par là même à la

torture. La première de ces violences subies est infligée à Aliss par Mickey, un sadomasochiste. Il demande à être son client, promet de s'en tenir à « une baise normale » (p. 452), mais sa nature reprend le dessus :

Il me serre le sein de nouveau avec force. Il me rentre dedans avec trop de violence.

— Vous me faites mal, Mickey...

Et soudain, il me frappe ! Sur le visage ! Juste une claque, pas très forte, mais quand même ! Sur la joue droite ! J'en reviens pas ! [...]

Paf ! Une autre claque, mais plus forte, celle-là, qui me brûle la joue ! Il me regarde toujours, et ce que je vois dans ses yeux me fait enfin peur, vraiment peur... (p. 466)

Aliss évoque une nouvelle fois la douleur : la jeune fille a beau se prostituer « volontairement », elle n'aime pas souffrir. Après ce qu'elle a entrevu dans les autres chambres de l'étage, elle a peur de ce qu'un sadomasochiste peut lui infliger.

Mais se faire gifler n'est qu'une douce souffrance par rapport à ce qui l'attend ensuite. Ayant refusé de torturer Mickey pour ce qu'il lui a fait, comme le lui ordonnaient Chair et Bone suivant la logique particulière du quartier, ces derniers retournent la sanction contre elle, et lui tirent une balle dans la jambe lorsqu'elle tente de s'enfuir :

Un bruit terrible, un claquement assourdissant... Dans ma jambe, ho ! la douleur ! Une brûlure, une morsure aiguë, comme si on entraînait un fer chauffé à blanc dans ma cuisse ! Ahhh, mon Dieu ! Je tombe, je roule sur le sol, je me tiens la cuisse à deux mains, ma cuisse qui saigne, qui me fait tellement, tellement mal, pis je crie de souffrance... (p. 477-478)

Là encore, comme c'est le cas depuis qu'Aliss ne contrôle plus les violences infligées à son corps par autrui, c'est l'expression de la douleur qui domine. Cette blessure par balle correspond également à la première violence pour laquelle la volonté de l'héroïne n'est absolument pas intervenue. En effet, jusque-là — même pour l'expérience sadomasochiste où elle avait consenti à se rendre dans la chambre —, Aliss a toujours accepté, malgré les risques, de se prêter aux violences faites à son corps pour parvenir aux buts qu'elle s'était fixés. Cette fois, elle comprend que « tout est fini [...] » (p. 473). Elle

ne souhaite plus que reprendre le métro pour rentrer chez ses parents. Elle admet avec « calme et une grande, très grande lassitude » (p. 473) que sa période de rébellion est terminée.

Malheureusement, la reine Rouge n'est pas du même avis qu'Aliss, et la blessure à la jambe n'a pour objet que de permettre la dernière représentation du corps violenté de l'héroïne, comme le lui fait comprendre Bone lorsqu'il déclare : « Désolé, Aliss, mais votre fuite n'est pas prévue au programme... » (p. 478) La jeune fille étant immobilisée, elle ne peut s'opposer à l'apothéose infligée par Mickey. Le sadomasochiste reprend où il en était resté dans la chambre du Palais ; mais cette fois, sans règles ni consentement, il frappe Aliss sans relâche, et la viole :

... douleurs, douleurs partout, dans mon sexe, dans mon corps, dans mon âme... l'engourdissement... l'engourdissement progressif... la voix du monstre devient indistincte... les coups irréels [...].
... les coups, toujours, toujours...
me ferme-
m'évade-
rapetisse... (p. 480-481)

De nouveau, l'expression de la douleur domine le passage, mais plus présente encore que précédemment compte tenu du degré de violence. Le viol est l'ultime outrage fait au corps d'Aliss, et pour la première fois, l'héroïne se retire psychologiquement de l'expérience, refusant de manière catégorique cette dernière épreuve.

Une logique d'initiation

Nous avons qualifié de « dernière épreuve » le viol dont Aliss est victime. Si ce vocabulaire renvoie au conte merveilleux, dans lequel le héros affronte une série d'épreuves au cours de sa quête, il fait référence à l'origine aux « pratiques et [...] croyances religieuses de la mentalité archaïque, l'Initiation » (Vierne, 1973, p. 5). De fait, la volonté d'Aliss d'aller « au bout de tout », ainsi que sa recherche d'une réponse à une question – qui est la reine Rouge ? – s'apparentent à une quête. Le roman *Aliss* peut ainsi être lu comme un conte initiatique, et

les violences corporelles dont la jeune fille fait l'objet correspondraient alors à la série d'épreuves imposées au héros.

Le roman *Aliss* peut être qualifié de « conte » à bien des égards. Tout d'abord, l'incipit et l'excipit du texte reprennent les termes mêmes d'ouverture et de clausule des contes traditionnels : « Il était une fois » (p. 1) et « elle vécut heureuse et eut beaucoup d'enfants » (p. 521), bien qu'au singulier dans la mesure où le « prince charmant » n'a ici aucun rôle. Ensuite, chaque chapitre est introduit par une référence explicite au schéma du conte dégagé par Vladimir Propp qui reste, malgré les nombreuses limites dues à la spécificité des contes oraux russes qui constituèrent le terrain d'études du chercheur, la référence dans le domaine. Voici, par exemple, le commentaire du narrateur hétérodiégétique au premier chapitre :

Notre conte, comme il se doit, s'ouvre sur une *situation initiale* en apparence *équilibrée* [...]. Mais si on y regarde de plus près, nous constaterons que notre héroïne Alice a déjà pris une décision qui est venue *briser cet équilibre* et qui va amener de grands changements dans sa vie. (p. 7) [Nous soulignons.]

Tout conte, en effet, suit un schéma précis et récurrent : l'histoire commence par une scène de la vie quotidienne où tout est à sa place et la famille, heureuse. Puis, un événement survient, qui brise ce bonheur initial. L'un des enfants – le héros – doit se mettre en route : c'est le début de la quête au cours de laquelle il rencontre des adjuvants et des opposants, affronte diverses épreuves pour parvenir enfin à l'objet de sa quête. Il peut alors rentrer chez lui pour y restaurer un nouvel équilibre. Le narrateur hétérodiégétique fait référence à ces « épreuves » que le héros doit surmonter au cours de sa nécessaire « quête » de la façon suivante : « Car que serait un héros sans quête, je te le demande, ami lecteur ! Mais toute quête est parsemée d'embûches, d'épreuves ! » (p. 173) Le conte traditionnel a en effet pour but de faire passer son héros de l'enfance à l'âge adulte, comme dans les rites initiatiques. Mais cela ne se fait jamais aisément, et le héros — à l'instar du néophyte — doit affronter des épreuves de plus en plus rudes, correspondant aux différents degrés de la mort initiatique, précédant la re-naissance (Vierne, p. 55). Ainsi, plus que l'objet même de la quête, c'est le voyage — et les dangers qu'il présente — qui est important.

L'héroïne de Patrick Senécal est, comme les héros des contes, en situation de quête. Toutefois, deux éléments la distinguent des héros traditionnels. Tout d'abord, là où la plupart des héros sont obligés de partir de chez eux suite à un événement extérieur à leur volonté, c'est Aliss seule qui décide de quitter le domicile de ses parents, alors que rien n'était venu bouleverser son bonheur. Ensuite, contrairement aux héros qui savent ce qu'ils doivent rapporter pour restaurer un équilibre, Aliss ne connaît pas l'objet de sa quête – dans un premier temps, elle veut aller « au bout de tout », sans bien savoir ce que cela signifie ; dans un deuxième temps, elle cherche à savoir qui est la reine Rouge et si celle-ci est bien la surfemme, alors que la question qu'elle devrait se poser est celle de sa propre identité. Cependant, comme tout héros, elle devra surmonter des épreuves — qui auront principalement la forme de violences corporelles — dont le degré de difficulté ne fera qu'augmenter, mais où la réussite de l'une sera nécessaire pour pouvoir passer à la suivante. Là encore, Aliss se différencie de ses prédécesseurs par la conscience qu'elle a de l'existence de certaines de ces épreuves – qu'elle qualifie de « défis » (2000, p. 74) dans la mesure où elle se les impose pour aller « au bout de tout ». C'est en cela que la reine Rouge lui fait la remarque suivante : « Si t'as l'impression de passer des tests, Aliss, tu les passes uniquement pour toi-même. » (p. 379) Ainsi, Aliss se drogue pour pouvoir danser puis se prostituer dans la mesure où elle comprend qu'elle doit se prostituer pour entrer au Palais et rencontrer la reine Rouge, ce qui est rapidement devenu son objectif. Mais une fois au Palais, les « défis » cessent, et sont remplacés par de vraies épreuves, au sens où l'héroïne ne décide plus de s'y prêter ou non ; on ne lui laisse plus le choix, et elle se voit contrainte de les subir l'une après l'autre, jusqu'au viol final. Ainsi, ce qui avait débuté comme une quête s'achève en cauchemar.

Aliss part de chez elle en battante : elle s'est donné pour objectif d'aller « au bout de [s]on [s]oi-même en personne » (p. 72) et, pour se prouver qu'elle n'a pas de tabous et qu'elle est une rebelle, elle s'impose des défis. Ainsi, sans en avoir conscience, l'héroïne cherche à répondre à la « bonne question » (p. 167), celle de son identité, puisque vouloir aller

au bout de soi-même, c'est vouloir connaître ses limites, donc se connaître. Malheureusement pour la jeune fille, le premier de ces défis — la drogue — fausse la réalisation des suivants, et l'empêche par là même de se trouver. En effet, comme le lui explique Verrue au début de leur rencontre : « Pour aller au bout de soi-même, il faut franchir plusieurs étapes... Chaque étape est une frontière qui nous amène un peu plus loin. Il s'agit de découvrir quelle frontière nous arrêtera... C'est cette frontière qui nous révélera à nous-mêmes. » (p. 72) À cause de la drogue, Aliss ne peut savoir quelle « frontière » l'aurait arrêtée puisque les pilules lui permettent de continuer.

L'aide de la drogue pour passer les épreuves qu'elle s'impose est également ce qui différencie Aliss des autres habitants du quartier. En effet, sans drogue, elle ne peut ni danser nue ni, *a fortiori*, se prostituer. Ainsi, elle n'est jamais authentique dans ce qu'elle entreprend, mais tente malgré tout de s'en convaincre : « Que cette job me plaise ou non est pas vraiment important pour l'instant. L'important, c'est que je dois le faire. » (p. 215) Dans la mesure où les autres habitants du quartier règlent leurs actions sur leurs désirs, la fausseté d'Aliss n'échappe à personne, à commencer par la reine : « Tu l'as fait parce que tu *croyais* qui fallait faire *ça* pour être libre, tu voulais t'en convaincre ! » (p. 503)

Sa quête d'elle-même ne peut donc aboutir, puisqu'elle étouffe sa personnalité et s'oblige à aller contre sa nature. Dans ce cas, pour l'aider à se trouver — et lui faire comprendre qu'elle n'a pas sa place à Wonderland —, la reine, tenant le rôle de tutrice (Vierne, p. 60), n'a d'autre choix que de lui imposer des épreuves supplémentaires, que la jeune fille n'aurait jamais tentées seule : « J'ai suivi chacune de tes étapes ! Pis je t'ai protégée, je t'ai rendu tout plus facile ! [...] Je voulais que tu voies tout, que tu vives toutes les étapes, jusqu'au viol final ! » (p. 501) L'objet de l'initiation ordonnée par la reine Rouge est de permettre à Aliss de découvrir qui elle n'est pas, ce qui la conduira à découvrir qui elle est. Et c'est dans cette logique de définition par la négative que se déroule le procès d'Aliss, où les différents témoins relèvent son manque d'authenticité : une de ses anciennes collègues la qualifie d'un « peu *straight* » parce qu'elle « refusait tout numéro

érotique » (p. 491). Un autre encore insiste sur sa dépendance à la drogue : « Il fallait toujours qu'elle en prenne, comme si elle pouvait pas travailler sans ! Pas sûre que c'était une job pour elle... En fait, elle me faisait penser à une pute de *là-bas*... » (p. 494)

Ainsi, la quête initiatique d'Aliss prend la forme d'échecs successifs. Tout d'abord, elle n'a réussi aucune épreuve, pas même celles qu'elle s'était imposées, puisqu'elle a dû se droguer pour franchir chacune des étapes. Par là même, elle n'est pas allée « au bout de tout » comme elle le souhaitait, dans la mesure où, fondamentalement, elle se faisait violence pour parvenir à imiter les autres. C'est en cela qu'elle est accusée « de se prendre pour quelqu'un qu'elle n'est pas » (p. 490). Enfin, elle n'a pas compris que l'objet de sa quête était sa propre identité et non celle de la reine Rouge. Ainsi, tout ce qu'elle s'est imposé n'était pas à bon escient. Sans l'aide de la reine, elle serait rentrée chez elle sans avoir découvert qui elle était, et toutes les violences faites à son corps auraient été vaines.

Le corps violenté comme représentation métatextuelle

Comme nous venons de le voir, les violences faites au corps d'Aliss dans ce roman ont valeur d'épreuves initiatiques. En ce sens, elles servent la quête que l'héroïne s'est fixée, à savoir aller « au bout de tout ». En se lançant ce défi, Aliss souhaite se mettre à l'épreuve, et son corps est le théâtre de ses expérimentations : plus elle exerce de violences sur son corps, plus elle repousse ses limites. C'est ce qui explique que la jeune fille répugne si peu à maltraiter son corps – jusqu'à un certain point toutefois, comme nous l'avons vu.

Cependant, Aliss ne fait pas le lien entre sa volonté d'aller « au bout de tout » et sa quête d'identité. En effet, jusqu'à ce que la reine Rouge le lui fasse remarquer, elle n'a pas conscience de ne pas savoir qui elle est : « La voilà, la question, la bonne, celle qu'au fond je me posais depuis le début, mais inconsciemment, sans m'en rendre compte, sans *vouloir* m'en rendre compte. [...] QUI SUIS-JE ? » (p. 502) Pourtant, ces deux quêtes sont inextricablement liées dans le roman, comme le

soulignent les propos d'Aliss lorsque son ancien amant lui révèle son Moi profond :

- Celle qui veut jouer les *toughs* mais qui, malgré tout, croit aux bonnes valeurs de l'amour, du respect, de l'entraide...
- Pour m'achever, il ajoute :
- Une bonne petite fille qui croit encore aux contes.
- Je pousse un long soupir. J'ai soudain mal, très mal. Souffrance qui vient d'une nouvelle blessure, toute fraîche, qui saigne de l'intérieur (p. 500).

À l'énonciation de ce qui constitue son identité, Aliss réagit physiquement et, tout comme pour les épreuves subies contre son gré, la jeune fille fait ici référence à la douleur : la nature qu'elle se découvre est un supplice car elle représente ce contre quoi elle voulait se battre. Toutefois, contrairement aux autres actes de violences, cette souffrance n'a pas d'origine corporelle : la nouvelle blessure d'Aliss est psychologique. Cela ne veut pas dire pour autant qu'elle est moins douloureuse que celles infligées précédemment. L'héroïne en fait d'ailleurs le constat lorsque la reine Rouge la déclare « parfaitement... normale » :

- Je ferme les yeux.
- La lucidité. La pire des souffrances.
- [...]
- C'est fini.
- Ni tristesse ni joie. Lucidité, encore. Pour toujours (p. 508).

L'initiation de l'héroïne s'achève donc sur une ultime souffrance, et un ultime échec : celle de savoir, désormais, qu'elle n'est pas la rebelle qu'elle imaginait. Toutefois, cette connaissance est le but de toute initiation, comme le souligne Simone Vierende : « L'initiation procure une réponse, et une réponse irréfutable parce qu'obtenue hors de tout raisonnement logique, au désir de changement de l'homme qui rêve d'échapper à l'enlisement de la vie quotidienne, ce qu'il traduit vulgairement par une expression chargée de sens symbolique : "changer de peau" » (p. 93). Aliss a échoué à changer de peau, malgré le travestissement de son nom à son arrivée à Wonderland, qui devait l'aider à changer de personnalité (Vierende, p. 48). Cependant, comme tout novice à l'issue de son initiation, la jeune fille est désormais « éveillée ». Elle *sait* qui elle est.

Clotilde LANDAIS, « *Aliss* de Patrick Senécal : le corps violenté comme représentation métatextuelle », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), « Écriture du corps, corps de l'écriture », @nalyse, hiver 2008

Ainsi, le roman opère une analogie entre le corps violenté de l'héroïne et sa quête d'identité : chaque violence symbolise une avancée de la jeune fille vers la découverte de son Moi. Mais les violences imposées au corps de l'héroïne ont également un sens du point de vue de l'auteur du roman, Patrick Senécal.

En réécrivant *Alice's Adventures in Wonderland* et *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* sous le signe du corps violenté, Patrick Senécal n'a pas seulement créé une version moderne et noire des récits de Lewis Carroll : par le biais de l'intertextualité, *Aliss* invite à une réflexion sur les contes victoriens. Au-delà du titre et de l'intrigue, les allusions aux récits de Carroll peuvent également être directes, comme lorsque Aliss s'écrie : « Qui se soucie de vos ordres ? Vous n'êtes qu'un... qu'un jeu de cartes ! » (p. 489), dont seule la reine Rouge — et le lecteur — comprend le sens.

Mais l'auteur québécois va plus loin en incitant le lecteur à s'interroger sur le conte, sa structure et son fonctionnement. Cette démarche ressort à travers les commentaires du narrateur hétérodiégétique à chaque début de chapitre, comme par exemple :

Dis-moi, ami lecteur, qu'est-ce qui est indispensable à tout héros dans ses aventures en terres étrangères ? Bien deviné : un conseiller, un guide, un adjutant ! Pour cela, notre héroïne sait à qui s'adresser... Mais dans une telle aventure et dans une telle contrée, un adjutant saura-t-il respecter les règles du schéma actantiel conventionnel ? (p. 239)

Le narrateur fait ici explicitement référence au « modèle actantiel mythique » développé par A. J. Greimas (p. 180). Ainsi, Senécal inscrit son texte dans une dimension métatextuelle, en invitant d'un côté le lecteur « à une prise de conscience critique de lui-même ou d'autres textes » (Lepaludier, 2002, p. 10), à savoir les récits de Carroll, mais également en entraînant le lecteur dans une réflexion sur le conte. En effet, comme le souligne Jeanne Devoize :

La réflexion métatextuelle surgit lorsque le cadre de l'illusion référentielle étant momentanément brisé, le lecteur est amené à s'arrêter pour s'interroger [...]. Cette réflexion peut l'entraîner vers une exploration des codes liés à tel ou tel

Clotilde LANDAIS, « *Aliss* de Patrick Senécal : le corps violenté comme représentation métatextuelle », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), « Écriture du corps, corps de l'écriture », *@nalyse*, hiver 2008

genre ou à tel ou tel mode, ou des différents procédés narratifs qui président à la création littéraire. (2002, p. 17)

Cette dimension métatextuelle donnée au roman révèle que l'auteur, à l'instar de son héroïne, souhaite aller « au bout de tout ». Senécal va tout d'abord « au bout » du conte en ôtant à la version moderne la dimension onirique qui caractérise les récits de Carroll. En effet, les aventures d'*Aliss*, si elles se déroulent dans un univers parallèle — ce qui est signifié par l'impossibilité d'aller et venir librement entre Wonderland et Montréal —, n'en sont pas moins présentées comme réelles, comme en témoignent la blessure à la jambe mentionnée par les parents de l'héroïne ainsi que la cure de désintoxication qu'elle suit à son retour. Ensuite, Senécal dévie les épreuves qui relèvent de la quête initiatique de l'héroïne, en leur donnant systématiquement une dimension sexuelle ou violente, comme nous l'avons montré précédemment. Enfin, l'auteur pousse à l'extrême la lecture du personnage d'Alice proposée par Jean-Jacques Lecercle comme d'un être « sexué, chargé d'affect érotique » (1998, p. 41), ainsi que les rumeurs sur de possibles penchants pédophiles de l'écrivain britannique. Cela se traduit, comme nous l'avons vu, par une perversion des personnages — dont celui de Charles, pédophile actif renvoyé d'Angleterre par un certain Liddell — et une héroïne guidée par sa libido.

À ces trois niveaux, les représentations du corps violenté de l'héroïne prennent sens dans la stratégie narrative de l'auteur. En effet, en allant « au bout » du conte, tant par l'ancrage dans le « réel » que par la noirceur de sa réécriture, Senécal souligne la violence présente dans la supposée littérature pour enfants. De même, en allant « au bout » d'*Alice's Adventures in Wonderland* et de *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* — en nous montrant les récits de Carroll depuis l'autre côté du miroir —, l'écrivain nous livre sa lecture des contes victoriens, mais également de leur auteur, qu'il dépeint comme un pervers dont les histoires seraient de très réussis exutoires à ses fantasmes.

Nous avons vu que la réécriture des récits de Lewis Carroll dans le roman *Aliss* de Patrick Senécal se situe principalement autour des

représentations du corps violenté des personnages, et notamment de celui de l'héroïne. Pour cette dernière, cette violence corporelle, qui peut être volontaire ou subie, s'inscrit dans une logique d'initiation par l'échec, participant de sa quête d'identité. Ces représentations du corps violenté sont également significatives pour l'auteur : en faisant réfléchir le lecteur sur le conte et les récits de Carroll, elles contribuent en effet à donner une dimension métatextuelle au roman.

Le corps violenté d'Aliss sert donc un propos à la fois narratif et littéraire, puisque héroïne et auteur se lancent dans une quête qui les emmène « au bout de tout » : au bout de son corps et de son Moi pour la jeune fille, et au bout du jeu métatextuel pour Senécal. Ainsi, la violence faite au corps des personnages, et notamment à celui de l'héroïne, symbolise la violence faite au texte original, par le biais de la réécriture : la subversion des récits de Carroll est renforcée par celle du corps de l'héroïne, et inversement. En effet, la subversion littéraire permet de pousser plus loin les représentations du corps violenté, et la subversion du corps renforce l'idée de subversion littéraire. Dans ce roman, le corps violenté est donc le lieu de la représentation du jeu métatextuel sur l'écriture.

Bibliographie

CARROLL, Lewis. 1995, *The Complete, Fully Illustrated Works*, New York, Gramercy;

—. 2000, *Alice au Pays des Merveilles*, Paris, Librio;

—. 2002, *Alice à travers le miroir*, Paris, Librio.

DEVOIZE, Jeanne. 2002, « Champs d'exploration de la réflexion métatextuelle », dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction, théories et analyses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », p. 17-23.

GATTEGNO, Jean. 1990, *L'univers de Lewis Carroll*, Paris, José Corti.

Clotilde LANDAIS, « *Aliss* de Patrick Senécal : le corps violenté comme représentation métatextuelle », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), « Écriture du corps, corps de l'écriture », *@nalyse*, hiver 2008

GREIMAS, A. J. 1966, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Librairie Larousse.

LECERCLE, Jean-Jacques. 1998. *Alice*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques ».

LEPALUDIER, Laurent. 2002, « Introduction », dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction, théories et analyses*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », p. 9-13.

PROPP, Vladimir. 1965, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.

SENÉCAL, Patrick. 2000, *Aliss*, Québec, Alire.

VIERNE, Simone. 1973, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

Ella BALAERT

Les corps exposés d'André Pieyre de Mandiargues

La liste est longue, des corps exposés, dans les romans et nouvelles de Mandiargues. On serait tenté de se promener dans son œuvre comme dans un musée et d'en comparer la lecture à une lente déambulation de tableau en tableau, de portrait en portrait. Vanina parmi les lis, La Césarina de cire dans sa cage, Bettina sur son lit d'agonie, Sarah, Mariana, géantes au corps de bronze, naines aux chairs méchantes, vierges solaires et putes satinées, femmes statufiées, pétrifiées, femmes minéralisées, cristallisées, femme passive ou « formidablement vivante malgré son air de chose de musée » (1967, p. 72), on ne compte pas les corps de femmes offertes aux regards, aux violences, aux caresses.

En observant la description minutieuse, concrète, charnelle, des différents modes possibles de l'exposition de ces corps chez Mandiargues, nous nous demanderons quelle humanité se joue dans cet échange de regards et quelles relations au monde s'établissent. Une sorte de véritable, quoique implicite, « phénoménologie du corps » n'est-elle pas en effet à l'œuvre chez ce grand lecteur de Hegel?

Aussi dégagerons-nous les modalités d'exposition du corps selon les relations qu'il entretient avec le sujet et le monde: (a) l'exposition-aliénation : à la fois voyeur et vu, chacun (corps conscient) constitue l'autre en objet, non pour le nier et s'affirmer sujet par cette négation, mais pour s'éprouver et s'accomplir objet soi-même; (b) l'exposition-participation : le corps comme lieu de réconciliation élémentaire avec le monde — ce qui, chez Mandiargues, ami des surréalistes, s'écrit sur le mode analogique; (c) l'exposition-affectation : la scénographie de ces corps (de chair, de cire, de pierre, de métal) témoigne bien de ce que, chez Mandiargues, il n'est pas de naturalité, car « tout est théâtre », comme il le dit lui-même en 1988 dans un entretien accordé au *Magazine littéraire*; (d) l'exposition-expulsion : le corps naît au monde

en y étant jeté, hors de soi, expulsion originelle qui se dit à travers le symbole de l'œuf, de la bulle, de l'ove.

Exposition - aliénation

Dans la relation d'exposition, le plus voyeur n'est pas toujours celui qu'on croit. De ce point de vue, Vanina, dans *Le Lis de mer* et Sigismond, dans *La Marge*, sont campés dans des attitudes apparemment contraires : Sigismond traverse Barcelone comme une suite de salles d'exposition et regarde; Vanina se montre. La fille du comte Mari s'offre même d'emblée, par définition, à la curiosité des pêcheurs de Sardaigne : riche parmi les pauvres, fille d'un aristocrate assassiné, belle, entière, exaltée, furieuse comme le sont les poètes inspirés — le grand Pan n'est pas loin — enfin disponible à l'amour, dont elle n'ignore plus que la pratique. Arrive un jeune homme sur la plage, qui l'observe en train d'offrir à des cicindèles un festin de mouches écrasées, avant qu'elle-même ne le voie. Se croisent leurs regards. À peine, d'ailleurs : juste le temps qu'elle se voie vue par lui et que s'ébranle un processus d'aliénation réciproque dont la dialectique doit sans doute beaucoup à Hegel¹. Au départ du moins. Car chez Mandiargues, il n'y a pas, d'un côté, un sujet observant et, de l'autre, un objet exposé : dans l'échange des regards, chacun constitue l'autre en objet non pour le nier et s'affirmer sujet par cette négation, mais pour s'éprouver et s'accomplir objet soi-même.

Vanina, vue, devient donc voyeuse et curieuse d'elle-même, autant, sinon plus, que de l'homme : « le sérieux de son amusement [elle joue avec les cicindèles] lui avait échappé sitôt qu'elle s'était vue par l'œil d'autrui... Elle pensa qu'il était beau, elle se sentit heureuse d'être regardée. Elle pensa aussi que le jeu des cicindèles mettait ses gestes en valeur. » (1956, p. 25-26) Elle est un peu comme le Baudelaire que décrit Sartre, « l'homme qui ne s'oublie jamais. Il se regarde voir; il regarde pour se voir regarder. » (1963, p. 26) À ceci près, ce qui n'est

¹ Rappelons que Kojève, entre 1933 et 1939, a dispensé à l'École pratique des hautes études un cours sur Hegel fort prisé de Bataille, Klossowski, Breton et quelques autres. Queneau édita ce cours en 1947 et l'article de Bataille sur « Hegel, la mort et le sacrifice » parut dans *Deucalion* en 1955.

pas mince, que Vanina, elle, se regarde voir parce qu'elle se sait vue. Plus tard, elle invite l'homme à venir la voir, allongée nue dans sa chambre, parmi les lis, fardée « pour être sous le regard de l'homme comme une chose exposée aux lumières, immobile, morte, intouchable et lointaine » (1956, p. 111). Les sépare une fenêtre ouverte, qui fait de chacun comme un tableau aux yeux de l'autre et s'offre comme l'image d'un miroir à traverser, le symbole d'un passage initiatique du dedans au dehors, de soi à l'autre, sauf qu'il n'y a plus ni dedans, ni dehors, ni sujet, ni objet : Vanina regarde le jeune homme et elle le regarde la regarder, ce qui l'initie à son propre corps : « cependant qu'elle se montrait, elle pensait à ce qu'il voyait, lui, par la fenêtre, et elle imaginait de voir pour la première fois son propre corps » (p. 85). Elle vit une objectivation de ce qu'il y a de plus subjectif en elle : ses pensées, ses mots, son esprit, et les différentes parties de son corps bien sûr, tout en elle lui devient réalités extérieures – et par là-même objet d'une connaissance désormais possible :

Il lui semblait qu'elle ne s'était jamais connue auparavant, et qu'elle apercevait son âme en même temps que les formes de son corps. Elle se disait qu'elle était « exposée » (ce n'était point mentir); elle était fière d'avoir été imprudente et courageuse assez pour oser cette folle exposition. (1956, p. 86)

On retrouve ce face à face dans une version encore plus narcissique dans la nouvelle « Le Diamant », où Sarah Mose, lapidaire, se déshabille avant d'étudier des pierres exceptionnellement pures, « comme si pour avoir le droit de les examiner, elle eût été obligée de se mettre dans l'état d'un objet d'examen elle aussi » (1959, p. 157). Vivante, exubérante, Vanina existe en s'exposant (et sexe-posant), « reine captive », maître parce qu'esclave, explosante-fixe dans une immobilité radieuse mimétique de la mort.

À l'inverse, dans *La Marge*, Sigismond Pons apparaît dès l'abord comme celui qui observe. À 42 ans, ce personnage voyage à Barcelone pour remplacer, provisoirement, son cousin Antonin Pons, lequel lui a vanté les plaisirs de la ville (il a d'ailleurs trois préservatifs dans sa poche). Mais quelques mots, lus au début du roman, lui suggèrent la mort de sa femme, du haut de la tour des vents : « elle a expiré tout de suite » (1967, p. 34). C'en est assez. Pour l'instant du moins. Dès lors,

il ne s'agit plus que de faire durer cet instant, obtenir un délai, un sur-sis, différer de lire la lettre en entier jusqu'au moment où « rien ne peut plus être éludé » (p. 237), ce qui attendra la fin du roman. Il ne s'agit plus que d'arrêter le temps. Il range donc la lettre sous une tour de verre et se retire lui-même, symboliquement, dans ce que le narrateur ne cesse de nommer une « bulle transparente », où Sigismond se sent comme « dans un scaphandre au casque transparent immergé dans des fonds monstrueux » (p. 19), réduit à n'être plus qu'un « regard à l'état pur » et à exercer le métier de « miroir (ou d'observateur) roulant » (p. 70). Il est assez amusant de repérer dans ce texte des références aux grands réalistes comme Balzac et le cousin Pons, ou Stendhal et le miroir qui se promène le long du chemin. Désormais solitaire au sein d'un « milieu qu'il peut laisser extérieur à sa personne ainsi qu'un spectacle » (p. 19), réfugié « dans un espace ou dans un temps provisoirement retranché de la commune existence » (p. 19), il se retire hors de ce monde, en un point d'observation proche du rêve : « jamais... je n'ai été aussi maître de ma vie que maintenant; jamais le songe ne m'a donné si surhumaine liberté » (p. 59) (car plus rien n'a d'importance). Dans « Le Nu parmi les cercueils », c'est de même en s'exposant au regard de Virgula, marchand de cercueils, que Mariana accède à ce hors temps du rêve, en se déshabillant (ainsi qu'il le lui impose) : « À chaque pièce de mon habillement qui était tombée dans le coffre mortuaire, j'avais cru me dépouiller d'un morceau de mon écorce charnelle... et quand je fus toute nue, il se trouva que je voyais, oui, mais que je ne sentais plus mon corps, (ou bien : je le voyais comme celui d'une autre femme) » (1959, p. 133). À la fin, sur le point d'être violée, elle ne porte plus que « la dernière mode, qui est celle de l'éternité » (p. 129).

Revenons à Sigismond : installé dans sa bulle, il déambule, dans la Barcelone de Franco. Marins, prostitué(e)s, gardes civils et autres sbires de « l'enflé tyran », il observe tout, patient témoin des petites et grandes misères du peuple catalan. « Riches... qui prenez le monde en spectacle », interpelle le fils de rat, dans la nouvelle du même nom (1965, p. 109). De fait, Sigismond regarde les vitrines, où s'affichent des objets humains, femmes-objets — « à la devanture du bar Ramona, trois putes sont en exposition » (1967, p. 62) — ou objets-hommes — telle bou-

langerie « expose de beaux pains anthropomorphes » (p. 78), flûtes priapiques et vulvaires brioches. Il fait les bars, les cabarets, la Bodega, le Molino, où s'exhibent putes et danseurs sur d'éphémères scènes. Le lendemain, il visite un musée, qui ne lui présente pas, à grands coups de « tranches d'art » refroidies, spectacle de meilleur goût, et qu'il compare à « une boucherie spéciale, officielle et luxueuse, une réserve d'art », un « dispensaire d'art », un « réfectoire de couvent », tous « lieux hygiéniques » sans chaleur et sans vie (p. 131 et sq.). Un peu plus tard, au marché San José, c'est encore avec pareille « impudeur » que s'offrent à sa vision les fruits, légumes, herbes, myrrhe et safran, les viandes et les poissons écorchés, sacrifiés sur l'autel de quels dieux. Ramblas, théâtres, bars, musées, marchés : Sigismond pratique en tous lieux, tel un somnambule, une sorte de vision automatique, et c'est partout le spectacle du malheur qui s'inscrit sous ses yeux. Le réel, vu de la bulle fragile, vu de la marge et du songe, est affreux. Aussi tragique que le spectacle qu'il offre lui-même.

Car voyeur, il est vu. Sa tour, sa bulle, est « transparente », est-il rappelé souvent. D'autant plus en vue qu'il est riche parmi les pauvres, comme Vanina, qu'il est « étranger », Français parmi les Espagnols. L'amant de Vanina n'a pas de nom; Sigismond ne partage pas la langue de ces gens : à quoi bon une âme, quand le miroir n'a pas de fond? Il suffit de réfléchir l'image. Tous les voyeurs s'exposent au regard de ceux qu'ils observent :

les hommes vont au Robador avec l'illusion d'être des chasseurs à la recherche de proies, la vérité, se dit-il, est plutôt qu'ils sont eux-mêmes à prendre... N'est-ce pas leur meilleur plaisir que de s'exposer ou de se proposer à l'agression féminine? Parmi les putains, les hommes se font putains plus qu'elles. (1967, p. 65)

Exposition - participation

Vanina et Sigismond sont donc à la fois voyeurs et vus. Cette relation au monde — aliénante, objectivante — n'est pas une manière, à terme, de s'isoler, de s'enfermer à jamais dans un jeu narcissique et réflexif. Au contraire. L'exposition est une modalité essentielle de leur partici-

pation au monde. Vanina et Sigismond sont deux « témoins sensibles », au sens où l'entend Mandiargues dans *Le Lis de mer* :

Certains moments [...] révèlent à un témoin sensible une extraordinaire harmonie (plus apparente, d'ailleurs que réelle), où l'on dirait que se répondent tous les éléments de la nature. Le témoin, selon son caractère, plus souvent que d'en faire partie, a l'impression de se trouver exclu de tel ensemble. (1956, p. 65)

Mandiargues décrit ici une expérience qui se produit « dans les endroits très écartés des villes, des constructions modernes et de ce que l'on appelle, en gros, la “civilisation” » (p. 65). Sigismond, lui, est en pleine ville, et perçoit des analogies essentielles entre, non pas la nature et lui, mais l'Histoire et son histoire. Le personnage témoin n'est pas définitivement coupé du monde : son sentiment de solitude, le silence, lui permettent de s'apprêter (car il y faut un certain apprêt) à se fondre dans ce monde. « Je suis balayure de la mer, épave, herbe flottée, goémon, algue rouge, écume... » (p. 143) dit Vanina à son amant. Se donner à lui, c'est se livrer « à la nature entière... être confondue avec l'eau, le sable et le vent, connaître la brûlure du feu élémentaire » (p. 122). Aimée, la voici plus encore ex-posée qu'auparavant : « Une bonté infinie la jetait hors de soi » (p. 142). De même, Sigismond sort-il de lui, de sa bulle, à la fin du roman : « crevée donc est la bulle : explosée » (1967, p. 238). Ne serait-ce que le temps de mourir à son tour, le voici rendu au monde, dont la mort de Sergine l'avait douloureusement retiré, par l'amour (de Juanita) et la douleur (du peuple catalan) : « Quand avec Juanita il s'est joint, pense-t-il... plutôt qu'il n'a pris du plaisir il a tendrement répondu aux avances que lui avaient faites des milliers d'enseignes et d'affiches... le naturel fruit de la participation au monde extérieur est l'amour » (p. 99). Plus tard, au marché San José, s'imposera la révélation d'une homologie de situation entre les marchandises, lui et le peuple catalan : « il a roulé sa bulle jusque sur une énorme table de sacrifice, où les visions qui lui sont offertes (les animaux éventrés sur l'égal) sont dans un certain rapport avec son propre destin, quand la bulle crèvera, et avec celui du “Furhoncle” et de ses gardes, quand le régime s'écroulera » (p. 198).

Passé le temps de l'aliénation réciproque de ses personnages, traversés les mornes miroirs de l'autre et du moi, Mandiargues a donc recours à l'écriture analogique — au moins aussi chère aux surréalistes que l'écriture automatique — pour dire la grande réconciliation de l'individu avec les forces élémentaires — et sacrées — de l'univers. Car le témoin sensible a l'esprit suffisamment disponible pour percevoir ce point d'orgue, fragile harmonique, où les contraires cessent d'être perçus contradictoirement. Les lis de mer sont, de ce point de vue, exemplaires. Ils ne sont d'ailleurs pas sans rapport avec les fraises qui sortent de la Césarina, dans « L'Archéologue » (1951). De ces « flots d'énormes fraises », de ces fruits charnus « d'une luxuriance démoniaque », le narrateur se déclare bien empêché de dire « si c'était là pour ménager la pudeur ou s'il fallait y voir, au contraire, la suprême exhibition ». Quant aux lis, fleurs blanches, formidablement exubérantes, symboles enivrants de candeur, ils ne poussent ailleurs aussi bien que sur le terrain où, tous les soirs, les villageois viennent vider leurs entrailles. Aussi Vanina, défloquée, se confond-elle avec ces fleurs : ses cheveux — « entre les fleurs blanches et la chevelure noire, si proches les unes des autres, un rapport mystérieux s'était établi » (1956, p. 86) —, ses seins :

elle les voyait gonflés comme s'ils se fussent nourris de la sève des lis ou qu'ils eussent flottés dans le parfum de ceux-là comme dans un épais liquide, et elle se délectait à la révélation inattendue, non pas d'une ressemblance, mais d'une sorte d'analogie essentielle ou de parenté qu'il y avait entre eux et ces fleurs grasses et l'astre de la nuit. (p. 40)

Tout son être tisse avec l'univers d'invisibles toiles, le moindre détail résonne à l'unisson de « la grande nature panique » (p. 132). À propos des fraises de cire également, le narrateur de « L'Archéologue » évoque « tout ce qu'il y avait de véritablement panique dans les fruits monstrueux ».

Fleurs luxuriantes, fruits démesurés, personnages extrêmes : ce qui s'expose, chez Mandiargues, le fait toujours avec excès. Et si les sensations nouvelles qui la saisissent effraient Vanina, elles ne lui font pas peur : l'angoisse resserre la gorge et les membres; la panique à l'inverse ouvre l'âme et l'esprit, traverse l'être de tous les frissons de la terre et du vent. Vanina panique mais n'est pas angoissée. « Il est un degré, dans le vierge et le pur, qui par son excès peut faire peur. Et nuire

(ainsi des plus beaux diamants, l'on a pu dire qu'ils portaient malheur), quand des êtres vains ont l'imprudence d'y exposer leurs corps amollis, leurs âmes faiblement trempées », est-il écrit dans la nouvelle « Le Diamant » (1959, p. 164). Mais Vanina est forte. En elle s'unissent le pur et l'impur, en elle se mêlent le sang de la mort (sang de son père, de son histoire) et celui de la vie (le sang de son corps, de sa nature). Plus directement politique, le sentiment de solidarité qui emporte Sigismond à la fin de *La Marge*, est tout aussi fervent : « il se dit que... la figure de Sergine... a la couleur et le dessin de la révolution naissante » (1967, p. 198) et n'en appelle pas à des dieux moins puissants que le grand Pan. Isis, Bacchus, les rois mages : peu importent les noms et les cultures qui lui viennent à l'esprit au marché San José – un même fil rouge étreint les divinités – pourvu qu'on ait la mort et l'ivresse. Là encore, il faudrait pouvoir mesurer l'influence de Kojève, interprétant Hegel, sur Mandiargues, s'il est vrai ce qu'écrit Vincent Descombes dans *Le Même et l'autre* (1979, p. 25) : « son interprétation, loin de mettre l'accent sur l'aspect raisonnable et pacifiant de la pensée hégélienne, insiste avec complaisance sur les moments paradoxaux, excessifs, violents et surtout sanglants ». La mort, l'ivresse, et, ajoutons aussitôt, la renaissance. Car c'est bien à une nouvelle vie qu'en appelle, en mourant, Sigismond : « Que le grand peuple catalan soit délivré du furhoncle et du furhonculisme, que soient délivrés tous les peuples d'Espagne, que le noble acier intervienne et que le pus ignoble soit expulsé...! » (1967, p. 249). Exposition : explosion.

Exposition - affectation

Quel que soit le sens où l'on entende ce mot, toute exposition implique une scénographie, la pensée d'éléments de décor. L'initiation au monde à laquelle elle correspond — même à ce qu'il a de plus élémentaire, les voix de la terre et de l'eau, le vent, le brasier des astres — se fait hors de toute naturalité. Le corps exposé est un corps disposé, un personnage — non pour cacher l'être mais pour en signifier l'essentiel, comme les personnages dans le théâtre antique. Même la nudité se pare, comme chez Baudelaire, peut-être parce que Vanina partage avec lui une certaine forme de ce que Sartre appelle une « conscience observée », qui fait qu'elle « perd du même coup son

naturel, comme un enfant qui joue sous l'œil des adultes » (p. 27). Précisons que nous citons volontiers Sartre parce qu'il s'inscrit dans cette actualité théorique qui n'est pas, en 1956, très éloignée de Mandiargues. Parfums des lis, touches d'ombre rouge et rose sur les lèvres et les joues, trait au crayon sous les yeux, collier génois de boules d'or : Vanina, la très chère, est donc nue, dans sa chambre, mais fardée d'une « parure défensive ». Et lorsque, pour le rendez-vous du lendemain, elle décide de renoncer à ces artifices et de garder son visage découvert — « point de masque », dit-elle —, elle organise tout de même son apparence : orange vif sur les lèvres, poudre claire et, sous un large pantalon qui suffisait, à cette époque, en ces lieux, à attirer tous les regards, « petite culotte en nylon rouge, un peu violet, qui avait le brillant éclat d'un pétale de pivoine », que, par hasard, la valise ouverte lui avait présentée. Petite culotte toute neuve, jamais servie, couleurs du sang et de la violence : le hasard prend ici l'allure du destin (1956, p. 109 et sq.).

Le corps exposé implique donc une certaine affectation, dont la préciosité de l'écriture de Mandiargues pourrait s'interpréter comme l'équivalent stylistique. Pensons notamment à l'antéposition du verbe, si fréquente dans *La Marge*. Le corps nécessite l'artifice, voire une mise en scène artistique, qui le donne à lire comme un tableau. La comparaison entre les personnages et des objets d'art, tableaux ou statues, revient très souvent dans les textes de Mandiargues. À commencer par l'amant de Vanina, qui présente « un beau visage grave comme on en voit sur les tableaux anciens, dans les musées et ressemble à l'un des plus beaux portraits qui eussent jamais été peints » (p. 49). Ce que précise encore Vanina. « C'est en chair et en os un tableau de Giorgione : ce jeune homme dont j'aimais tellement le portrait, à la vieille Pinacothèque » (p. 49). Un autre jeune homme, un peu sauvage, chevauchant nu son cheval et passant par là, n'échappe pas à la comparaison : « Je reconnais qu'il va bien dans le tableau, mais ce n'est pas une peinture à mon goût » (p. 66), dit Juliette.

Si des références artistiques lui viennent spontanément à l'esprit, Vanina se défend pourtant de confondre la vie et l'art. « Elle se dit que c'était précisément la comparaison à éviter, comme toute référence à des

“choses d'art”, si elle essayait, un jour, de conter son histoire » (p. 49). De même dans *La Marge*, Sigismond ne rapproche le réel et la peinture qu'à son corps défendant. « Sergine, si elle se trouvait à la place de Sigismond, serait enchantée de se reconnaître ici [à la Bodega] à l'intérieur d'un tableau moderne, plus futuriste que cubiste, et elle vanterait l'accord fin de certains tons » (1967, p. 172). Mais Sergine est morte, et la peinture attire moins son mari que l'extraordinaire concentration de vie qui bouillonne derrière les façades, les poses, les visages, fussent-ils immobiles. « Dans le monde de l'art, qu'il fait froid ! » (p. 131), résume la première impression de Sigismond au musée catalan.

Pourtant, c'est encore peu dire que les personnages de Mandiargues sont comparés à des œuvres d'art exposées dans une sorte de musée vivant. Dans les nouvelles, où se déploie une inspiration plus fantastique que dans les romans, soit les personnages deviennent de véritables statues animées, soit ces dernières, loin de n'apporter qu'une coloration culturelle à la description, remplissent, dans le cours du récit, une fonction véritablement agissante. Ainsi en va-t-il des femmes dans « L'Archéologue ». Toute la nouvelle développe « le goût des statues et le dégoût des femmes vives » de Conrad Mur, chez qui le féminin, s'il est synonyme de fragilité, blancheur, abandon, passivité, ne suscite que répulsion. Elle est construite comme une suite de « tableaux vivants » illustrant l'opposition, évidemment très sexualisée, de la « mollesse » et de la « dureté ». Dures, fermes, d'une « féminité trempée d'un héroïsme à demi viril », les statues sur lesquelles s'ouvre et se ferme le récit : une statue de Vénus, fabuleuse, sortie d'eaux spongieuses et gluantes au début ; à la fin une géante baudelairienne, la peau couleur d'olive, surhumaine statue de bronze, déesse de marbre vert, et qui danse, cependant que Conrad est emporté au fond du torrent par des grenouilles, symbole même du glauque et du mou. Quant aux femmes vives, elles sont surtout représentées dans le récit par les soigneuses aux chairs comme de la « cire molle ».

Entre ces deux types de féminité, deux personnages intermédiaires : Bettina et la Césarina, qui basculent, pour leur malheur, d'un type à l'autre. La première, femme bien vivante et rien qu'humaine, séduit d'abord Conrad par la « dureté peu commune de son torse... métal ou

pierre ». Elle rejoint, de ce point de vue, la cohorte des très nombreuses femmes minérales de Mandiargues : la femme au corps très musclé avec laquelle danse Florine, dans la nouvelle « Feu de braise »; Rodogune Roux, la fille au bélier, belle « sans douceur » comme « des statues très anciennes », dans la nouvelle du même nom; les trois sœurs des « Pierreuses »; Sarah Mose, dans « Le Diamant », d'une nature serpentine, d'une froideur de pierre, et qui entre dans le diamant, exposé sur la table, qu'elle examinait — Sarah si différente de sa mère, une femme belle, grasse et charnue, de ce genre de chair « qui n'est que substance charnelle », comme il est dit, dans « La Grotte », de la jeune femme immobile qui, à la fin de la nouvelle, se pétrifie, convertie au règne minéral. « Stricte, sévère, tout de noir gainée comme une dague » et patinant sur un lac gelé, Bettina fascine Conrad. Ils se fiancent. Le second personnage intermédiaire est une petite statue de cire (matière moins noble, solide et résistante que le bronze et le marbre), exposée, nue, sous une cage de verre. De son ventre coupé par une incision césarienne, d'où lui vient son nom de Césarina, s'échappe une abondance de fraises de cire (peut-être une réminiscence de ce festin sur femme nue que Meret Oppenheim avait ritualisé après la guerre, à Bâle?). Sauf qu'ici le spectacle de ce corps accouchant, par des voies en outre si peu naturelles, paraît au personnage de Conrad plus obscène qu'érotique, comme pour rappeler aux femmes le destin de leurs chairs « prometteuses de l'exécrable fruit ». De fait, le face à face de Bettina et de la Césarina ne sera pas sans conséquence : de ce jour, Bettina la dure se ramollit. En peu de temps, la voici réduite à gémir et gésir à son tour, « exposée aux affronts d'une lumière cruellement vive », non dans une cage mais presque : dans un lit, où son corps pourrit lentement. Le médecin appelé à son chevet, Don Esposito (comme par hasard), une sorte de bouc de Salerne lubrique, voyeur — Pan, de nouveau, n'est pas loin — à défaut de la guérir, se repaît sans doute d'elle.

Femmes de pierre, de cire ou de chair : il n'y a plus de rupture entre le monde de l'art et celui du réel; tous les personnages, quel que soit leur degré initial d'humanité vivante, évoluent sur la même scène. Nous employons ce dernier terme à dessein, pour faire écho aux propos de Mandiargues, déclarant dans le *Magazine littéraire*, en 1988, dans l'entretien qu'il a accordé à Aliette Armel: « tout est théâtre... Nous

sommes à la fois acteurs et spectateurs de notre propre existence ». Avant d'ajouter, à propos de la cérémonie orchestrée par Meret Oppenheim : « on trouve souvent dans mes livres de semblables mises en scène liant les personnages par des rapports complexes : le personnage principal accepte de jouer le rôle qui lui a été attribué par un metteur en scène le plus souvent invisible ». Quant au décor, dans lequel s'exposent les personnages, il est en revanche toujours clairement planté : espace clos (cage de vitres, diamant, vitrine, grotte, géode, caverne, magasin de cercueils fermé à clé et rideau de fer baissé, salle de bar, de restaurant, chambre...) ou de nature, sinon à emprisonner, du moins à encadrer le corps. Celui-ci est alors vu à travers une fenêtre, un miroir, une « porte dévergondée » ouvrant sur de mystérieux « salons souterrains » ou estampillé sur fond de porte ou de mur (la tête du bélier aux cornes peintes à l'or liquide dans « Rodogune », que les paludiers exposent sur la porte d'entrée avant que Rodogune elle-même ne la fixe au-dessus de son lit, ou la loutre clouée au pied du lit, dans « Sabine », fétiches qui ne sont pas sans rappeler le perroquet de la Félicité de Flaubert).

Ainsi mis en scène, le corps, fragilisé, n'est évidemment pas sans courir de nombreux dangers. On ne compte pas les femmes exposées nues sur un lit, une table ou un tapis d'herbe, les Florine, les Clorinde et autres personnages aux noms de soubrettes, plus rarement de reines, besognées sans merci et ligotées avant le viol, la défloration, la dévoration, dans un bain de sang digne du théâtre élisabéthain, pour lequel Mandiargues avouait volontiers une grande admiration. Tout corps vivant, nécessairement, s'expose à la mort (la petite et la grande).

Exposition - expulsion

L'être exposé au monde s'initie à ce qu'il offre d'expériences originales et radicales : la vie, la mort, l'extrême plaisir-douleur... Un des symboles les plus riches et énigmatiques de cette relation originaire au monde est l'œuf (tel qu'il apparaît dans *La Marge*). Le rapport, a priori, ne semble pas évident, entre l'œuf, image polysémique s'il en est, et notre thème de l'exposition. Sauf à explorer quelque peu l'étymologie, toujours féconde, et qui, en l'occurrence, révèle des liens familiaux

étroits entre « exponere », qui a donné « exposer », et « ponere » (dans l'expression « ova ponere »), qui a évolué vers « pondre ». Pondre, après tout, consiste bien à expulser, projeter (ou délicatement poser si l'œuf est cru) hors de soi. Tout corps exposé est, d'une certaine manière, semblable à l'œuf : mis au jour — et même en pleine lumière, pour peu qu'un rai de soleil vienne à le frapper, comme dans « Le Diamant » ou « L'Enfantillage » (1959) —, vulnérable, mais fort de tous les possibles qu'il contient en germe. Car parmi toutes les interprétations symboliques possibles de l'œuf, prédomine l'idée de genèse, de cela qui recèle, potentiellement, toutes choses en soi : l'œuf est, par culture et par tradition, l'image même de la puissance créatrice, de la totalité et de la perfection.

Ce symbolisme déjà complexe de l'œuf en général, connaît, dans *La Marge*, un développement particulièrement polymorphe. Tout d'abord, l'œuf apparaît dans des jeux érotiques où ce qu'il donne à désirer distingue assez peu la vie et la mort. Lorsque Sigismond assiste, au Molino, à la « cérémonieuse introduction de l'œuf » (1967, p. 112) entre « les deux mamelles » d'une prostituée — signe que le spectateur a apprécié la danse de la « massive esclave », l'œuf participe d'un rite érotique dont Sigismond réitère le geste avec Juanita, en faisant glisser des œufs sur sa cuisse, avant de les lui faire manger. On songe ici au sein de Simone dans *Histoire de l'œil* de Georges Bataille (p. 127). Sein que suce avidement le narrateur en attendant les œufs mollets, et ce qui s'ensuit : « J'allumai dans la salle de bains. Simone assise sur le siège, chacun de nous mangea un œuf chaud, je caressai le corps de mon amie, faisant glisser les autres sur elle, et surtout dans la fente des fesses. » Sarane Alexandrian, dans *Les Libérateurs de l'amour*, propose d'y voir une manière de « sexualiser la mort » pour la « rendre désirable ». Dans le texte de Mandiargues, c'est la « verte vie » qu'il s'agit de désirer à nouveau, dût-elle en passer par « le cours merdeux de la mort », et l'offrande à Juanita ressemble à ces œufs que l'on offre aux morts, (et Sergine l'est) en gage de renaissance. D'ailleurs, chez Mandiargues, l'œuf est dur : il ne s'écraouille pas, ne dégouline pas comme dans le texte de Bataille — ce qui l'assimilerait à toutes ces matières morbides et mortifères que sont, chez lui, les substances molles.

Ensuite, deuxième dimension symbolique de l'œuf, après le sexe et le sein, le sacré : ainsi, dans le tableau *La Lapidation de Saint Etienne*, les œufs — pierres, galets — assurent une sorte d'alliance entre l'humain et le divin, le céleste et le terrestre (1967, p. 137-138). Plus généralement, dans la peinture religieuse, « l'ove » s'impose en assurant l'adéquation entre une forme parfaite et l'expression de la perfection : « l'ovale de la tête divine se détache sur le blanc disque de l'auréole, en vérité, “comme un œuf sur le plat” » (p. 138). Encore plus généralement, tout visage présente, dans la peinture religieuse, des courbes d'ovalisation, comme sont ovales la mandorle, l'amande, le cadre dans lequel s'inscrivent les silhouettes (tête, mains et pieds). Et cela seul mériterait déjà l'admiration, car les « corps ovoïdes ont un pouvoir dont on n'aura jamais fini de s'émerveiller » (p. 138).

Ce qui nous conduit au troisième environnement symbolique de l'œuf, la figure du père. « Ab ovo, le point initial, pour Sigismond, c'est Gédéon Pons » (p. 139). On passe ainsi dans une transition toute naturelle — le Christ étant une figure aussi paternelle que filiale dans les tableaux — de la phrase « Au centre de l'ove, le Christ en majesté paternellement rayonne » à la phrase « Ainsi Gédéon Pons trône en majesté devant les yeux de son fils, à l'intérieur d'une forme d'œuf ou d'amande qui figure la goutte de semence d'où Sigismond est sorti » (p. 139). La boucle (la bulle) est bouclée, qui va, grâce à l'œuf, des putes au Christ en passant par le père, et de la mort (de Sergine) à la mort (de Sigismond) en passant par la vie (la renaissance espérée). Car la première manifestation symbolique de l'œuf — dans l'ordre de la lecture du livre, au moins — est la bulle dans laquelle s'enferme et s'expose Sigismond, comme pour retourner au degré zéro de sa création et rompre le cours du temps. « Vif il pirouette dans une mandorle frêle. Il pense à une goutte de semence virile dans une capote gonflée d'un souffle, puis ficelée, jetée ensuite sur un terrain que le soleil dessèche. La vie n'y danserait avec la mort pas très différemment que dans la bulle où Sigismond pense et s'agite » (p. 142).

L'œuf, comme symbole de totalité, de puissance, de création — que cette dernière soit naissance, renaissance ou transmutation dans le creuset, la grotte, la géode, la caverne, la cage, la tour, la chambre ou la

bulle —, agit donc de manière centrale dans l'écriture de Mandiargues : être au monde, c'est y être exposé, jeté, hors de soi, pondus, c'est se voir expulsé de l'autre côté du miroir et se tenir prêt à vivre toutes les aventures et toutes les rencontres de la vie et de la mort.

À une époque où sur cette question de l'être au monde, se croisent les textes de Sartre, Heidegger, Kojève, Merleau-Ponty et Bataille, Mandiargues, à sa façon, bâtit une phénoménologie du corps comme être-exposé. Il a en effet, dans ses romans et nouvelles, pratiqué une description minutieuse et charnelle des différents modes possibles de l'exposition. L'aliénation, la participation au monde, l'affectation du corps dans la mise en scène, l'expulsion originelle, correspondent à autant de relations essentielles entre le corps conscient et le monde. Mais chez Mandiargues, on ne devient sujet qu'en s'exposant à un devenir-objet. Et seule une écriture poétique pouvait plonger au cœur de ces contradictions et antinomies qui répugnent si souvent à la raison du philosophe.

Bibliographie

ALEXANDRIAN, Sarane. 1977, *Les Libérateurs de l'amour*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

ARMEL, Aliette. 1988, « Entretien avec A. P. de Mandiargues », *Magazine littéraire*, n° 257, septembre, p. 98-105.

BATAILLE, Georges. 1967, *Histoire de l'œil*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 ».

DESCOMBES, Vincent. 1979, *Le Même et l'autre*, Paris, Minuit.

MANDIARGUES, André Pieyre de. 1951 [1979], *Soleil des loups*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire »;

—. 1956 [1972, Gallimard, coll. « Folio »], *Le Lis de mer*, Paris, Robert Laffont;

Ella BALAERT, « Les corps exposés d'André Pieyre de Mandiargues », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @nalyses, hiver 2008

—. 1959 [1984], *Feu de braise*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges »;

—. 1965 [1997], *Porte dévergondée*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire »;

—. 1967 [1981], *La Marge*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

SARTRE, Jean-Paul. 1963 [1947], *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».

Maryline HECK

« Rester caché, être découvert » : les paradoxes de l’incarnation de la lettre chez Georges Perec

Écrire le corps ne semble a priori pas être la préoccupation centrale de Perec, dont les textes se caractérisent par leur réflexivité, leur caractère formel et abstrait, lorsqu’ils ne sont pas explicitement régis par des contraintes, puisque Perec fut, on le sait, membre de l’Ouvroir de Littérature Potentielle (Oulipo) fondé par Raymond Queneau et le mathématicien François Le Lionnais, qui se propose d’explorer la productivité dans l’écriture littéraire de l’usage de contraintes formelles. Cependant, ce retrait du corps n’est peut-être pas tant le signe d’un désintérêt de l’auteur à son égard que celui d’une difficulté à l’écrire. Écrire le corps n’est jamais une évidence, et la notion d’« écriture du corps » est certainement toujours à mettre entre guillemets. C’est le cas chez Perec, sans doute plus que chez beaucoup d’autres écrivains; témoigne de cette difficulté la manière dont le corps s’écrit chez lui le plus souvent de manière « oblique », pour reprendre un terme cher à l’auteur et à sa critique (Philippe Lejeune avait intitulé *La Mémoire et l’Oblique* le livre qu’il a consacré au travail autobiographique de Perec). Loin de systématiquement oublier ou désinvestir le corps, il semble chercher à l’écrire par des voies de traverse.

Cette écriture indirecte passe notamment par l’investissement de la matérialité du langage. Les mots intéressent en effet Perec peut-être autant en leur qualité de signes graphiques qu’en tant que vecteurs de sens. L’investissement de la matérialité de la langue est un trait caractéristique de son écriture. Il renvoie à son appartenance à l’Oulipo, nombre de contraintes oulipiennes se fondant sur le signifiant et ses altérations; mais il est aussi lié à son attention pour la dimension visuelle des mots, comme en témoignent les nombreuses reproductions d’affiches, encarts publicitaires, et autres cartes de visite qui émaillent le texte de *La vie mode d’emploi*.

Ce désir de mettre la nature graphique de l’écriture au premier plan le conduit à accorder une place essentielle à ses constituants de base que sont les lettres. Or il semble que soit donné au « corps » de la lettre (comme on le dit dans le vocabulaire de l’imprimerie) le rôle d’inscrire quelque chose de la chair dans le texte. Ce « corps » graphique n’est d’ailleurs pas sans ressemblance, avec ses boucles et jambages, avec la silhouette humaine, un peu comme ces pièces de puzzle dont Perec rappelle dans le préambule de *La vie mode d’emploi* que les amateurs les nomment justement des « bonshommes ». La lettre semble au centre d’une poétique de l’incarnation du langage que l’on retrouve dans l’ensemble de son œuvre, mais qui trouve une formulation particulièrement nette dans *W ou le souvenir d’enfance*. C’est donc sur ce texte autobiographique, qui inscrit la lettre dès son titre, que nous nous appuyerons essentiellement, pour montrer comment Perec cherche à faire de celle-ci le lieu privilégié d’une inscription du corps.

Nous verrons tout d’abord comment cette poétique de l’incarnation du signe s’élabore chez lui autour d’une réflexion sur la lettre X, dont il fait le « point de départ » de son écriture autobiographique. Mais le corps à ancrer dans le texte n’est pas seulement celui de l’autobiographe : la tentative de faire de la lettre le lieu d’une présence charnelle s’avère fondamentalement liée au désir de donner une place dans l’écriture à ses parents, très tôt disparus. Cependant, qu’il s’agisse d’inscrire le corps propre ou celui d’autrui, une telle « écriture du corps » semble pour le moins problématique : le « corps » de la lettre pourrait au final autant dire le corps que l’occulter ou se substituer à lui.

Les fondements d’une poétique de l’incarnation

« J’écris : je trace des mots sur une page. Lettre à lettre, un texte se forme, s’affirme, s’affermit, se fixe, se fige » (2000, p. 17) : tel est l’incipit d’*Espèces d’espaces*, livre qui explore nos espaces quotidiens, à commencer par celui de « la page » à laquelle Perec consacre ce premier chapitre. Celui-ci s’ouvre ainsi sur une définition de l’écriture qui présente certains éléments essentiels de l’esthétique perecquienne : cette définition place en effet au premier plan les composantes de base de la langue que sont le mot et la lettre, et se fonde sur la dimension

graphique de l’écriture¹. Le vocabulaire employé ici, qui renvoie au registre du corps ou de la matière (« se forme », « s’affermit », se fige »), suggère déjà comment l’écriture pourrait, de par sa dimension graphique, se faire le lieu d’une incarnation. Cet enjeu de l’écriture semble cependant trouver une formulation bien plus claire et plus approfondie dans une autre œuvre de Perec, *W ou le souvenir d’enfance*.

Le « X », point de départ de l’alphabet perecquien

La lettre occupe une place centrale dans cette œuvre mi-autobiographique, mi-fictionnelle, dans laquelle l’écrivain raconte son enfance de petit garçon juif pendant la guerre, l’expérience de l’exil et la perte de ses parents. Cette histoire est entrecoupée de chapitres consacrés au récit de la vie sur une île régie par un idéal olympique utopique, qui se révèlera peu à peu ressembler fortement à un camp de concentration. La lettre est inscrite dans le titre même du livre, dans sa singulière dédicace (« pour E », sans point venant signifier l’abréviation d’un nom que l’on aurait voulu tenir secret), dans le nom de l’île du récit de fiction, « W ». Elle est également au centre de plusieurs passages du récit autobiographique; le premier souvenir d’enfance de Perec tourne autour d’une lettre de l’alphabet hébraïque qu’il aurait réussi à identifier correctement. Il s’y voit en effet, âgé de trois ans, assis « au milieu des journaux yiddish éparpillés. Le cercle de famille m’entoure complètement [...]. Tout le monde s’extasie devant le fait que j’ai désigné une lettre hébraïque en l’identifiant [...] » (1993, p. 26). Un autre souvenir d’enfance rapporté dans *W* tourne autour d’une lettre, ou plutôt d’un objet qui a pour particularité d’être tout à la fois une lettre et un mot : le « X ». Il a pour cadre le Vercors, où Perec avait trouvé refuge pendant la guerre. L’écrivain affirme avoir gardé « un souvenir net » de son voisin, qui

sciait son bois sur un chevalet formé de deux croix parallèles, prenant appui sur l’extrémité de leurs deux montants de manière à former cette figure en X que l’on appelle « Croix de Saint-André », et réunies par une traverse perpendiculaire, l’ensemble s’appelant, tout bonnement, un X. (1993, p. 109)

¹ « Écrire, c’est seulement écrire, tracer des lettres sur une feuille blanche », dit-il aussi dans un autre texte, « Les lieux d’une ruse » (1985, p. 61).

Perec ajoute : « Mon souvenir n’est pas souvenir de la scène, mais souvenir du mot, seul souvenir de cette lettre devenue mot, de ce substantif unique dans la langue à n’avoir qu’une lettre unique, unique aussi en ceci qu’il est le seul à avoir la forme de ce qu’il désigne » (1993, p. 109). Ce qui l’a marqué, ce serait donc cette double indistinction, cette fusion entre la lettre et le mot d’une part, la lettre et l’objet d’autre part.

Or, l’écrivain choisit de faire de cette « lettre-mot-chose » le « point de départ » de son alphabet personnel, celui qui encode l’histoire de son enfance, à partir duquel s’écrit son autobiographie. Le X est en effet pour lui le « point de départ enfin d’une géométrie fantasmatique dont le V dédoublé constitue la figure de base et dont les enchevêtrements multiples tracent les symboles majeurs de l’histoire de [s]on enfance », puisque « deux V accolés par leurs pointes dessinent un X; en prolongeant les branches du X par des segments égaux et perpendiculaires, on obtient une croix gammée », tandis qu’il suffit de disposer deux X côte à côte (XX) et d’en « réunir horizontalement les branches pour obtenir une étoile juive » (1993, p. 110). On obtient ainsi à partir d’une même lettre, en en déplaçant à peine quelques segments, croix gammée ou étoile juive. Les manipulations auxquelles le narrateur de *W* se livre sur le corps des lettres laissent ainsi percer certaines vérités vertigineuses : il suffit d’ajouter ou de déplacer l’un de leurs segments pour que le symbole devienne signe de vie ou de mort. Il y a là de quoi se demander quelle confiance accorder au monde des signes, s’il est régi par une telle réversibilité.

C’est donc à partir d’une lettre qui se confond avec l’objet qu’elle désigne que Perec choisit de construire son alphabet personnel. Comme s’il lui importait, avant tout, que le mot, la lettre soient lestés d’une densité physique assurée, d’un lien indiscutable avec l’objet qu’ils désignent : difficile en effet d’arrimer plus solidement un mot et une chose que d’en opérer, comme le fait le X, la fusion.

On pourrait rattacher ce passage au chapitre précédent du récit autobiographique de *W*, dans lequel l’écrivain suggérerait comment

l’expérience de l’exil et de la mort de ses parents durant la guerre avait pu être pour lui le moment d’un effondrement du symbolique :

Ce qui caractérise cette époque c’est avant tout son absence de repères : les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe. [...] Nulle chronologie sinon celle que j’ai, au fil du temps, arbitrairement reconstituée : du temps passait [...]. Les choses et les lieux n’avaient pas de noms ou en avaient plusieurs; les gens n’avaient pas de visage. (1993, p. 98)

La refondation de l’alphabet à laquelle il se livre à partir du X pourrait être une manière de remédier à cette faillite du langage : face à l’absence ou à la multiplication erratique des noms évoquée ici, c’est bien le lien unique qui relie mots et choses qu’il s’agit de retrouver; et quel signe pourrait mieux l’assurer que ce X, avec lequel cette union va jusqu’à l’indistinction.

Une double inscription

La recreation de l’alphabet et du lien unissant le signe et son référent tourne donc autour du pouvoir d’incarnation de la langue. Mais il ne s’agit pas seulement pour Perec d’inscrire la chose dans le mot qui la désigne : son écriture travaille également à un rapprochement du signe avec le corps. Tout se passe chez lui comme si la matière du langage avait à donner doublement corps à l’écriture, comme si elle procédait à une double inscription : celle de la chose et celle du corps.

Le récit de fiction de *W ou le souvenir d’enfance* offre un premier exemple d’incarnation de la lettre. Perec ne se contente pas de faire endosser aux habitants de cette utopie sportive un survêtement identiquement porteur du « V dédoublé », de ce W qui est le nom même de l’île où se situe sa cité olympique, la tenue réglementaire des hommes étant « un survêtement gris frappé dans le dos d’un immense W blanc » (1993, p. 96). Le W y devient aussi une véritable « lettre-corps » : lors de l’ouverture des « Atlantiades », la compétition la plus importante organisée sur l’île, « la présentation des Athlètes aux Officiels [...] affecte la forme d’un W grandiose dessiné par les 264 concurrents » (1993, p. 118). Le récit de fiction propose ainsi une forme particulièrement litté-

rale d’incarnation de la langue, au travers de cette coalescence entre le corps et la lettre.

Ce désir d’incarnation est aussi présent dans le récit autobiographique, bien qu’il n’y soit pas représenté aussi directement. Le X, « point de départ » de l’alphabet perecquien, est en effet intrinsèquement lié à la figure du père : comme le rappelle Perec, le chevalet sur lequel son voisin scie son bois forme « cette figure en X que l’on appelle “ Croix de Saint-André ” ». Or, André est le prénom que Perec a longtemps cru, à tort, que l’on donnait à son père, d’origine polonaise, à Paris, comme il le rappelle dans *W*². La scène du voisin apparaît ainsi comme la réplique d’une autre, racontée quelques chapitres auparavant : celle de l’unique visite de Perec sur la tombe de son père, dans un cimetière militaire de province. On y retrouve le motif d’une croix, porteuse ici aussi du nom du père, cette fois de manière non plus symbolique mais réelle, matérielle. L’auteur souligne d’ailleurs l’importance qu’eut pour lui cette visite :

La découverte de la tombe de mon père, des mots PEREC ICEK JUDKO suivis d’un numéro matricule, inscrits au pochoir sur la croix de bois, encore tout à fait lisibles, m’a causé une sensation difficile à décrire : [...] un balancement confus entre une émotion incoercible à la limite du balbutiement et une indifférence à la limite du délibéré, et, en dessous, quelque chose comme une sérénité secrète liée à l’ancrage dans l’espace, à l’encrage sur la croix, de cette mort qui cessait enfin d’être abstraite [...], comme si la découverte de ce minuscule espace de terre clôturait enfin cette mort que je n’avais jamais apprise, jamais éprouvée, jamais connue ni reconnue, mais qu’il m’avait fallu, pendant des années et des années, déduire hypocritement des chuchotis apitoyés et des baisers soupirants des dames. (1993, p. 58-59)

Grâce à cette tombe se trouve ainsi « ancré » le corps disparu du père; le jeu de mots entre « ancrage » et « encrage » indique bien comment serait donné à l’inscription sur la croix, à l’épithèque, le rôle d’inscrire la présence de ce corps. Le narrateur insiste d’ailleurs sur la matérialité de cette inscription, comme le montre la précision avec laquelle il la décrit (elle est faite « au pochoir »), mais plus encore la manière dont il la retranscrit en lettres capitales, qui suggère son désir d’en donner une

² « En fait, tout le monde appelait mon père Isie (ou Izy). Je suis le seul à avoir cru, pendant de très nombreuses années, qu’il s’appelait André » (1993, p. 55).

reproduction photographique, de faire de ces lettres l’équivalent de celles qui sont inscrites sur la croix. Un cheminement de type métonymique conduirait ainsi des lettres sur la page à l’épithaphe, puis à la croix, elle-même métonymie du corps du père dont elle matérialise la disparition. L’investissement du « corps » de la lettre serait donc une écriture « oblique » ou indirecte du corps, précisément au sens où elle paraît ainsi régie par la métonymie.

Le « X » renverrait donc à son tour au corps du père; que l’objet appartienne au « vieux voisin » de Villard et figure une « croix de Saint-André » le suggèrent déjà. Perec rappelle aussi, dans la suite de ce passage, les autres sens du « X », tels la multiplication, la « mise en ordre (axe des X) » (1993, p. 109). Parmi ces sens, celui de « l’inconnu mathématique » prend une résonance particulière : il pourrait bien renvoyer à la figure de ce père, décédé alors que Perec n’avait que quatre ans. Il est d’ailleurs remarquable que l’écrivain omette de mentionner ce qui est pourtant l’un des sens les plus communs du X : le signe administratif servant à désigner le ou les parents inconnus, que l’on retrouve dans l’expression « né sous X ».

Lettres et figures parentales

Le « point de départ » de l’alphabet perecquien serait donc intrinsèquement lié à la figure du père, ce qui suggère déjà que le corps à incarner dans l’écriture ne serait pas seulement celui de l’auteur mais aussi celui de ses parents : la place essentielle accordée aux figures parentales constitue probablement l’une des spécificités de l’écriture du corps chez Perec.

« Un parmi eux »

Le lien entre la lettre et les figures parentales est posé dès l’évocation du premier souvenir d’enfance relaté dans *W* : on l’a vu, le déchiffrement des lettres dans les journaux yiddish se fait sous l’œil bienveillant du « cercle de famille », dont le narrateur précise qu’il l’« entoure complètement ». La forme de la lettre que Perec affirme avoir identifiée ressemblerait ainsi fort au dessin de ce cercle familial, puisque « le

signe aurait eu la forme d’un carré ouvert à son angle inférieur gauche » (1993, p. 26) : excepté l’ouverture qu’elle ménage, cette lettre présente ainsi elle-même une forme englobante. Elle condenserait ainsi inscription de soi et des figures parentales, puisque Perec en fait un « Gimmel », lettre dont il se « plai[t] à croire qu’elle pourrait être l’initiale de [s]on prénom » (1993, p. 27). La dédicace de l’œuvre elle-même, « pour E », sans point suivant la lettre, qui semble faire du livre une adresse à la lettre E, a pu être interprétée comme renvoyant à la figure maternelle, le E étant par excellence la lettre du féminin; elle a pu aussi être entendue comme une adresse aux deux parents, selon l’homophonie du E et du pronom « eux ».

« J’écris : j’écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j’ai été un parmi eux, ombre au milieu de leur ombre, corps près de leur corps; j’écris parce qu’ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l’écriture [...] » (1993, p. 63), dira plus loin Perec dans *W ou le souvenir d’enfance*, laissant entendre qu’il ne pourrait se dire sans que soit également ménagée une place aux figures de ses parents dans l’écriture.

Écrire sur le corps

Cependant, l’incarnation de la lettre ne se fait pas seulement chez lui par le biais de l’investissement de la matérialité de l’écriture. Elle passe aussi par un procédé en quelque sorte inverse : il ne s’agirait plus d’inscrire le corps dans la lettre mais au contraire d’inscrire la lettre dans la chair.

Ce procédé est à l’œuvre dans *W ou le souvenir d’enfance*. On le découvre à l’occasion du récit d’un autre souvenir d’enfance, celui d’une fracture de l’omoplate dont le narrateur est persuadé d’avoir souffert, enfant. Le souvenir se révèle cependant écran; ce n’est pas lui mais l’un de ses camarades d’école qui en fut la victime, ce qui lui inspire le commentaire suivant :

L’événement eut lieu, un peu plus tard ou un peu plus tôt, et je n’en fus pas la victime héroïque mais un simple témoin. [...] je vois bien ce que pouvaient remplacer ces fractures éminemment réparables qu’une immobilisation tempo-

raire suffisait à réduire, même si la métaphore, aujourd’hui, me semble inopérante pour décrire ce qui précisément avait été cassé et qu’il était sans doute vain d’espérer enfermer dans le simulacre d’un membre fantôme. Plus simplement, ces thérapeutiques imaginaires, moins contraignantes que tutoriales, ces points de suspension, désignaient des douleurs nommables et venaient à point justifier des cajoleries dont les raisons réelles n’étaient données qu’à voix basse (1993, p. 113-114).

La fracture se fait ainsi « métaphore », et le système de contention destiné à la résoudre « points de suspension », en vertu de sa ressemblance avec le signe de ponctuation. Ces douleurs ne se contenteraient donc pas d’être « nommables » mais se feraient elles-mêmes signes du langage. Perec termine d’ailleurs ses réflexions sur cette prétendue fracture en ajoutant : « Quoi qu’il en soit, et d’aussi loin que je me souviens, le *mot* « omoplate » et son comparse, le *mot* « clavicule », m’ont toujours été familiers³ » (1993, p. 113-114).

Ces mots dicibles sont, comme le remarque le narrateur, venus remplacer d’autres termes, qui sont eux beaucoup plus difficilement prononçables : les « raisons réelles » de ces cajoleries avaient évidemment trait à la disparition non dite de ses parents. Ce serait donc, ici encore, quelque chose du corps des parents qu’il s’agirait d’inscrire : la fausse fracture est la « métaphore [...] de ce qui précisément avait été cassé », à savoir le lien du petit enfant à ses parents. Il faudrait ainsi entendre le terme « familiers » au sens propre : les mots « omoplate » et « clavicule » porteraient la marque des figures parentales; la personification qu’en esquisse le terme de « comparse » semble également l’indiquer. L’adjectif « tutoriales », qui qualifie le système de contention de l’os, pourrait lui aussi renvoyer à ces figures. Ce passage suggère ainsi comment ce sont les parties du corps de l’enfant elles-mêmes qui ont pu incarner ces figures. Comme le remarque Manet Van Montfrans, ces os ont d’ailleurs la particularité de ressembler à deux des lettres de base de l’alphabet perecquien, le V et le S : « l’omoplate, os plat triangulaire, et la clavicule, os long en forme de S très allongé, nous ramènent à la forme du V et à celle du S, autre lettre importante dans ce chapitre » (1999, p. 196). On retrouverait donc ici la ressemblance visuelle qui était à l’origine du lien métonymique établi entre la

³ Je souligne.

lettre et la chose dans le passage consacré au X. La fracture de l’omoplate constituerait en ce sens une forme d’incarnation des figures parentales sur le corps propre; ce serait à la fois l’os cassé et le système de contention qui vise à le réparer qui les représenteraient, condensant en une image la souffrance de la coupure, de la séparation et le désir de figures réparatrices et consolantes.

Cette incarnation des signes du langage sur le corps propre viendrait donc à la place d’une double absence : celle du corps des parents disparus et des mots qui ne sont pas venus nommer cette mort. Or, il semble que la lettre entretienne très souvent chez Perec des liens privilégiés avec l’absence. Son lien avec les figures des parents le suggère déjà : c’est peut-être autant le corps que sa disparition qu’elle viendrait inscrire dans le texte.

Dire ou occulter le corps?

La tentative d’écrire le corps par le biais de l’investissement de la dimension graphique des lettres semble en effet une entreprise pour le moins paradoxale : la matérialité de la lettre renvoie bien métonymiquement à la densité charnelle des choses et des êtres et en constitue ainsi la trace dans l’écriture; mais elle se substitue aussi à eux, et devient dès lors une manière de signer leur absence, ou même de les masquer.

L’épithaphe ou la matérialisation de l’absence

Le X le suggère déjà, lui qui s’origine dans l’épithaphe de la tombe du père, dont la fonction est précisément de représenter l’absence de corps. Plusieurs des sens du X, tel que Perec les énumère dans le passage qu’il lui consacre, sont d’ailleurs porteurs du sème de l’absence : le X est en effet, outre le signe de « l’inconnu mathématique » :

[C’est celui] du mot rayé nul – la ligne des x sur le mot que l’on n’a pas voulu écrire –, signe contradictoire de l’ablation [en neurophysiologie, où par exemple, Borison et McCarthy [...] opposent aux chats intacts (intact) des chats auxquels on a coupé soit les vagues (*VAGX*), soit les nerfs carotidiens (*C5NX*)] [...]. (1993, p. 109-110)

Toute fastidieuse qu’elle soit, la référence à la neurophysiologie offre une occurrence du X qui en fait, très précisément, le signe de la suppression d’une partie du corps.

Peut-être l’investissement de la matérialité de la lettre participerait-il ainsi souvent, chez Perec, de ce que l’on pourrait appeler une « écriture de l’építaphe », comme le suggère le X, autour duquel l’écrivain refonde son alphabet, mais aussi de très nombreuses occurrences de « lettres-corps » dans son œuvre, qui constituent elles aussi de telles marques de l’absence.

Ainsi du E, lettre qui apparaît dans la dédicace de *W ou le souvenir d’enfance*, et qui pourrait renvoyer à la mère ou aux deux parents disparus. Une telle interprétation paraît confirmée par une autre œuvre de Perec, dont l’écriture est fondée sur cette même lettre ou plutôt, justement, sur son absence : il s’agit de *La disparition* (1969), lipogramme en E. La voyelle, absente du texte, se trouve cependant incarnée par un personnage, Anton Voyl, dont le nom, si on lui restitue les E manquants et que l’on permute prénom et nom de famille, devient « Voyelle Atone » – autrement dit, la lettre E en français. Le personnage incarne ainsi une lettre absente, et le symbole ainsi encodé dans son nom semble le vouer lui-même à la disparition : Voyl en viendra en effet à s’évanouir mystérieusement, sans que son éclipse ne soit jamais élucidée. L’intrigue de *La disparition* confirme ainsi le lien entretenu par la lettre E avec l’absence, absence qui serait précisément celle du corps. Anton Voyl n’est d’ailleurs pas seul à être victime de la « maldiction » du E : tenter d’articuler la voyelle maudite est, dans le roman, facteur de mort imminente. Chacun des membres du clan soumis à cette malédiction est d’ailleurs identifié par un « fin sillon blafard », selon l’expression utilisée par Perec pour désigner la cicatrice, figurant justement un E, qu’ils portent tous. La voyelle atone signe ainsi leur appartenance à une lignée marquée par un destin fatal. La lettre ne serait donc pas seulement ici signe de l’absence du corps mais l’agent même de sa disparition.

On retrouve cette fonction fatale de la lettre dans d’autres textes de Perec, comme *Récits d’Ellis Island*, consacré à l’île située au large de la

ville de New York par laquelle transitèrent pendant près d’un siècle tous les candidats à l’immigration aux États-Unis. « Sur Ellis Island aussi, le destin avait la figure d’un alphabet », comme le narrateur le rappelle. En effet :

Des officiers de santé examinaient rapidement les arrivants et traçaient à la craie sur les épaules de ceux qu’ils estimaient suspects une lettre qui désignait la maladie ou l’infirmité qu’ils pensaient avoir décelée :

C, la tuberculose,

E, les yeux

F, le visage

H, le cœur

K, la hernie [...]. (1994, p. 49)

Sur Ellis Island, le signe tracé sur l’épaule pouvait ainsi être la marque du refoulement, de la condamnation au retour dans le pays d’origine.

La lettre apparaît dès lors chez Perec comme un signe fondamentalement ambivalent, ayant fonction de vie mais, peut-être autant, de mort. Elle est certes pour lui au fondement même de l’acte créateur : c’est bien « lettre à lettre » que le texte se forme, comme l’écrivain l’affirme dans *Espèces d’espaces*. Mais elle peut aussi se faire épitaphe et marquer l’absence de corps. Lorsqu’il affirme, dans *W ou le souvenir d’enfance*, que l’écriture porte la trace de ses parents, il ajoute : « leur souvenir est mort à l’écriture; l’écriture est le souvenir de leur mort et l’affirmation de ma vie » (1993, p. 64). On pourrait se demander, en s’appuyant sur ce passage, si les figures d’épitaphe ne renverraient pas essentiellement aux figures parentales, tandis que celles de « lettres-corps » porteraient plutôt la trace du scripteur.

Cependant, l’exemple de *La Disparition* le montre : la lettre n’est pas, dans l’imaginaire perecquien, seulement symbole mais aussi facteur de mort. Investir la matérialité de la lettre n’est pas seulement chez lui un moyen de laisser la marque d’un corps absent, mais peut-être aussi d’occulter la réalité charnelle.

Le masque des mots

Le désir d’une fusion, d’une indifférenciation entre corps et signe qui s’exprime dans ces figures d’incarnation de la lettre semble en effet

fondamentalement ambivalent. Il témoigne certes d’une volonté d’inscrire le corps dans sa présence, sa réalité charnelle dans l’écriture. Mais cette recherche d’un immédiat du corps se fait paradoxalement au travers de la médiation de la lettre, au sein d’une écriture « oblique », indirecte; or, le « corps » de la lettre ne peut inscrire le corps dans le texte de manière autre que figurative.

La fusion rêvée du corps et du texte ne semble ainsi pouvoir s’opérer sans que ce soit au détriment de l’un ou de l’autre, puisqu’elle engage deux réalités fondamentalement hétérogènes : l’« encrage » et l’« ancrage » ne sont sans doute pas aussi aisément assimilables que leur homophonie le laisse entendre. Dans une page de *W ou le souvenir d’enfance* où il laisse poindre sa colère et son désespoir, le narrateur du récit autobiographique dénonce l’impossibilité de l’écriture à faire entendre les voix. Il dit ainsi, évoquant la rédaction du livre : « je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l’ultime reflet d’une parole absente à l’écriture, le scandale de leur silence et de mon silence » (1993, p. 63). Le désir d’inscrire le corps dans le texte se heurterait ainsi au constat du clivage irréductible qui sépare la parole de l’écriture.

Vouloir faire de la lettre le lieu d’une inscription du corps serait en quelque manière forcer la nature de celle-ci : si le X offre un exemple d’indistinction de la lettre, du mot et de la chose, cet exemple n’en demeure pas moins, comme Perec le souligne d’ailleurs lui-même, unique (1993, p. 4) – ce qui ne l’empêche pourtant pas d’en faire la matrice de son alphabet reconstitué. Or, le X abolit les distinctions qui font l’essence du langage : la séparation du signe et du référent, la distinction entre les mots et les lettres qui les composent. Il opère un retour à une forme de cratyisme qui pourrait bien apparaître comme une négation de la réalité de la langue : vouloir faire d’une lettre ou d’un mot une chose ou un corps, c’est aussi les nier en tant que tels. Peut-être l’incarnation de la lettre ne pourrait-elle ainsi se faire qu’au prix d’une dénaturation de la langue ou du corps.

Dans *W ou le souvenir d’enfance* se dessinent ainsi les fondements d’une poétique d’incarnation de la lettre dont on retrouve les développements dans l’ensemble de l’œuvre de Perec. Elle s’élabore autour du

désir d’une fusion de la lettre et du corps, symbolisée par le « X », cette « lettre-mot-chose » dont l’auteur fait le point de départ de l’alphabet, tel qu’il le recrée pour pouvoir dire son histoire. La lettre se devra ainsi chez lui d’inscrire le corps de ses parents autant que le sien; elle se fera dès lors épitaphe, et portera la trace du manque autant que de la présence des corps.

Cependant, le lien qui unit si fortement chez lui la lettre et la disparition du corps ne peut seulement être mis au compte du statut de ces figures, essentiellement absentes pour lui. Il renvoie également aux ambivalences d’une telle tentative d’écrire le corps, de faire se rejoindre les réalités fondamentalement hétérogènes de la chair et du signe. Le « corps » de la lettre pourrait en effet masquer le visage du scripteur autant que le dessiner. Évoquant la rédaction de *W ou le souvenir d’enfance*, Perec affirmait, au début du livre : « Une fois de plus, les pièges de l’écriture se mirent en place. Une fois de plus, je fus comme un enfant qui joue à cache-cache et qui ne sait pas ce qu’il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert » (1993, p. 18); découvrir ou masquer le corps, telle semble bien être l’alternative sous le signe de laquelle sont placées les figures de la lettre dans son œuvre.

Bibliographie

LEJEUNE, Philippe. 1991, *La Mémoire et l’Oblique*, Paris, P.O.L.

PEREC, Georges. 2000 [1974], *Espèces d’espaces*, Paris, Galilée;

—. 1969, *La Disparition*, Paris, Denoël;

—. 1978, *La Vie mode d’emploi*, Paris, Hachette;

—. 1985, « Les lieux d’une ruse », dans *Penser/Classer*, Paris, Hachette;

—. 1994 [1980], *Récits d’Ellis Island*, P.O.L/INA;

—. 1993 [1975], *W ou le souvenir d’enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L’imaginaire ».

VAN MONTFRANS, Manet. 1999, *Georges Perec, La contrainte du réel*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre ».

Claudia LABROSSE

L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand

S'il est vrai que l'écriture correspond à la mise en discours des idées d'un auteur, la réduire à l'univers exclusif de l'intellect vient l'amputer d'une partie de son essence, soit de sa dimension physique. Car à l'origine de tout texte se trouve l'humain fait de sang, d'os et de muscles lui permettant non seulement de vivre et de souffrir dans un monde concret, mais aussi d'y jouir de toute sa chair. Ainsi, il semble clair que le texte, de par ses origines, n'est pas qu'une « affaire de tête ». C'est tout le corps qui lit, écrit et vit à travers les romans, la poésie, les essais, le théâtre. L'écriture, en somme, correspond bien à une « écriture du corps », comme en témoigne l'œuvre d'Alain Bernard Marchand, auteur franco-ontarien publiant au Québec, qui laisse toute latitude au « corps romanesque » pour s'exprimer. Le « corps romanesque », affirme Roger Kempf, appartient aux « êtres de chair qui ne préexistent aucunement au livre. Ni emprunté, ni transcrit, mais écrit [...], le corps romanesque n'est rien de moins que le corps du personnage de roman » (1968, p. 5). Ce « corps écrit », donc, se construit dans les textes de Marchand au fil des mots sans pour autant s'inscrire dans l'ordre exclusif de la représentation traditionnelle. C'est dire qu'il est possible de « sentir » la présence du corps dans l'écriture sans que celui-ci n'y soit toujours « visible » à la manière d'un objet — auquel cas il s'avère être sujet de l'écriture —, un constat qui nous rappelle quelques-uns des concepts de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty. Nous tenterons, dans cet article, de jeter la lumière sur le mode de construction du corps des personnages et narrateurs d'A. B. Marchand. Il s'agira d'abord d'examiner les modalités d'inscription du corps objet de l'écriture dans l'œuvre de l'auteur, c'est-à-dire du corps « visible », par le biais de la description. Puis nous ferons le point sur la présence — voire l'omniprésence — d'un corps

sujet de l'écriture dans les textes, corps beaucoup moins « théorisé » que le précédent et que nous pouvons « sentir » dans le texte, phénomène attribuable au choix d'un certain lexique corporel ainsi qu'au déploiement d'une sensualité étonnante.

La description du corps de l'autre

La nature à la fois visible et invisible du corps romanesque dans les écrits d'A. B. Marchand ne peut manquer d'évoquer les travaux du philosophe Maurice Merleau-Ponty, notamment ses observations sur le corps objectif et le corps phénoménal. Pour Merleau-Ponty, notre corps « est un être à deux feuillets, d'un côté chose parmi les choses et, par ailleurs, celui qui les voit et les touche; nous disons, parce que c'est évident, qu'il réunit en lui ces deux propriétés, et sa double appartenance à l'ordre de l'objet et à l'ordre du sujet [...] » (1964, p. 180-181). L'objet, ici, étant lié au *corps objectif* parce qu'il peut être appréhendé, vu, à la manière d'un objet; le sujet étant lié, pour sa part, au *corps phénoménal* parce qu'il correspond à l'instance capable de voir, de sentir et donc d'appréhender à son tour le monde qui l'entoure (1964, p. 180). La construction du corps objet de l'écriture chez Marchand, par conséquent, correspond à la construction du corps objectif des personnages que nous sommes en mesure de voir dans le texte.

L'édification du corps objectif de l'autre — nous disons l'« autre » parce que les textes de Marchand sont rédigés à la première personne, ce qui fait des personnages des *autres* aux yeux des narrateurs autodiégétiques — s'effectue essentiellement grâce aux descriptions corporelles qui ponctuent l'œuvre de Marchand. D'emblée, il convient de préciser que ces descriptions se font rares dans les textes et qu'elles ne possèdent pas l'ampleur d'une description de type réaliste telle que développée dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy ni même d'une description visant à camper l'effet de réel du récit comme il s'en trouve dans de très nombreux romans, au nombre desquels *Le cœur découvert* et *Le cœur éclaté* de Michel Tremblay. Au contraire, l'œuvre de Marchand privilégie le portrait elliptique des personnages, ne recourant bien souvent qu'à un nombre limité de prédicats qualificatifs et/ou verbaux pour *montrer* leur corps : « La voici dans sa robe de couventine, avec ses longs cheveux

qu'elle dénoue en marchant » (2004, p. 52); « C'était un homme aux cheveux et aux yeux foncés. » (1992, p. 9) Il va sans dire que la concision des descriptions relatives au corps contribue à créer un halo flou autour de l'enveloppe charnelle des personnages. Et pourtant, même minimales, ces descriptions participent à l'élaboration d'un système prosopographique dans lequel les traits physiques ont pour fonction première de caractériser les protagonistes qui ne sont presque jamais désignés par leur patronyme. L'amant du narrateur de *L'homme qui pleure* est-il donc présenté en ces termes :

Il surgit de la pluie et parle sans retenue, de tout et de rien, de longues phrases à peine scandées, rabattues les unes sur les autres, qu'il ponctue rapidement en portant ses doigts à la bouche pour en ronger la chair. [...] Sa chevelure, ramassée en une gerbe hirsute, comme si tous les vents étaient passés par là, ce regard qui court à chaque clignement, ne sachant où se poser, et ce sourire qui fait tout son visage se tendre de la bouche à la paupière et lui donne cet air d'angelot moqueur. (1995, p. 16-17)

Les traits caractéristiques du protagoniste sont constamment réactivés dans le roman, leur répétition tenant lieu d'identification dudit personnage (l'amant est celui qui possède une « tête échevelée », une « tête d'herbes folles » ou encore un « visage rieur » et un « sourire capiteux »). Il ne peut, d'ailleurs, en être autrement dans les textes de Marchand, fragmentaires et ne respectant pas souvent une chronologie linéaire. Nombre de « fragments » de *L'homme qui pleure* – nous ne pouvons parler ici de chapitres – s'ouvrent sur le pronom « il ». Or, la narration étant ponctuée d'analepses, ce pronom ne suffit pas à identifier le personnage dont il est question (est-il question d'un « il » appartenant au passé du narrateur ou d'un « il » présent au moment où l'histoire nous est racontée?). Les éléments de la prosopographie pallient ainsi au manque d'informations transmises et permettent de reconnaître les divers personnages comme dans cet extrait, par exemple, qui suit immédiatement un fragment où le narrateur évoque sa nuit d'amour avec un guide thaï :

Debout, devant la fenêtre où la tempête faisait rage, il dénuda son corps de femme. [...] Je clignai des yeux et vis tour à tour les *boucles ruisselantes*, la peau glabre, l'enflure des seins, le torse traversé d'un sillon jusqu'à la courbe du sexe, tuméfié de sang, dressé dans le vide. (1995, p. 60. Je souligne)

Le guide thaï possédant des « cheveux ras » (p. 57), le lecteur est à même de comprendre que l'homme dont il est question dans cet extrait ne peut être lui. Les « boucles ruisselantes » sont, bien sûr, celles du premier amant du narrateur, sa chevelure faisant l'objet de plusieurs descriptions.

Par ailleurs, l'auteur semble privilégier dans ses descriptions les parties du corps les plus expressives – la tête, le visage et les mains – comme en font foi les prosopographies de l'amant du narrateur de *L'homme qui pleure*. Il va sans dire que les références au visage et aux mains ne sont pas insignifiantes (au sens fort du terme). Au contraire, Philippe Hamon souligne que le visage reste le « siège conventionnel des effets de personne et des effets de psychologie » (1998, p. 168) dans le roman réaliste, ce qui s'avère aussi vrai dans l'œuvre d'A. B. Marchand. De fait, celui-ci fait d'une pierre deux coups lorsqu'il évoque le visage souriant et les doigts à la chair rongée de l'amant du narrateur de *L'homme qui pleure*. Il construit, d'une part, son portrait physique — sa prosopographie — de même que son portrait moral ou psychologique — son éthopée — en insistant sur ces traits qui dénotent respectivement chez le personnage un naturel enthousiaste quoique nerveux. En somme, la description physique des personnages principaux, bien qu'elle soit minimale, remplit une fonction traditionnelle dans les textes de Marchand, puisqu'elle vise la caractérisation des protagonistes et la construction de leur éthopée. Or, il est clair que le développement d'une prosopographie se voit motivée par d'autres considérations intrinsèques.

En effet, outre les amants des différents narrateurs, les personnages les plus « visibles » dans l'œuvre d'A. B. Marchand – et donc les plus décrits – s'avèrent être les étrangers que ces derniers croisent au gré de leurs pèlerinages. De fait, il semble que ce soit la *fascination* qu'ils éprouvent à l'égard de l'*altérité* qui motive l'insertion de dizaines de descriptions physiques dans les textes. Bien que ces descriptions restent « modestes » et succinctes, elles multiplient tout de même les épithètes, phénomène observable dans cet épisode où le narrateur raconte sa première visite au restaurant chinois lorsqu'il était enfant : « J'y mange pour la première fois avec des baguettes, sous le regard amusé des convives dont les trois quarts ont le visage *lisse, pas du tout jaune* comme on le prétend, et la fente des yeux *mince, arquée et téné-*

breuse » (1996, p. 19. Je souligne). Les détails fournis sur la texture et la carnation de la peau des clients du restaurant de même que sur la forme de leurs yeux viennent inscrire le corps au centre même d'une dialectique de la différence culturelle que sous-tend le thème plus général de l'altérité. L'intérêt manifeste des narrateurs pour la diversité culturelle, à cet égard, semble bien motiver l'emploi de descriptions « détaillées » du corps des étrangers qu'ils croisent au cours de leurs voyages dans *Tintin au pays de la ferveur* (texte hybride tenant à la fois de l'essai et de l'autofiction) et *L'homme qui pleure*. Par ailleurs, nous pouvons remarquer l'importance que revêtent les vêtements, ou au contraire la nudité, dans la construction de l'enveloppe charnelle des étrangers, qu'ils soient Népalais, Indiens ou Thaïlandais. Le vêtement qui vient recouvrir le corps et qui devient lui-même une partie de ce corps peut se faire le reflet de la condition socio-économique du personnage comme c'est le cas du vélo-pousse qui « portait un maillot sans couleur, troué jusqu'à mi-dos et [qui] allait pieds nus » (1995, p. 42) ou alors devenir le porte-étendard d'une culture qui diffère des standards nord-américains comme le découvre avec éblouissement le voyageur débarquant à Delhi et voyant tout autour de lui « des corps par milliers, couverts d'étoffes flottantes ou à demi nus, certains immobiles au milieu de la chaussée, affaissés sur leurs jambes depuis la nuit des temps, d'autres errants par grappes dans la chaleur du jour » (p. 18). Dans un cas comme dans l'autre, la diversité culturelle s'exprime d'abord par le biais du corps. Mais encore, la différence ethnique n'est pas le seul motif justifiant l'emploi d'une description plus « charnue » de l'autre.

L'autre, ce peut être aussi l'amoureux, quelle que soit sa nationalité. Intervient alors dans la construction du corps romanesque le *désir* qu'éprouvent les narrateurs pour ces hommes qu'ils rencontrent. Nous donner à *voir* ces corps aimés par l'accumulation d'adjectifs, c'est raviver le souvenir de cette chair à la fois semblable (parce que masculine et homosexuelle comme le narrateur) et dissemblable (parce que *autre*) : « Je réinvente ses yeux emplis de larmes, les plis multipliés sur son visage, sa poitrine haletante, cette image de son rire » (1995, p. 104). La motivation du désir vient aussi expliquer l'absence presque complète, dans *L'homme qui pleure*, de la corporéité des deux seuls

personnages féminins formant l'entourage immédiat du narrateur — sa mère et Clara der Tod, une amie. En effet, ne suscitant point le désir du narrateur au sein d'un roman homosexuel qui explore plutôt l'amour d'un homme pour un autre, le corps féminin ne peut qu'être condamné à l'anonymat et l'invisibilité. C'est donc dire que la visibilité du corps objectif des autres est tributaire de la relation que le narrateur entretient avec les personnages. Ou mieux, que le *corps* du narrateur — de même que les pulsions qui motivent ses actes — participe activement à la construction du corps textuel des autres personnages.

Par ailleurs, le désir qu'éprouvent les narrateurs à l'égard des autres hommes transforme les modalités de construction de leur enveloppe charnelle dans les textes. En effet, il apparaît que les corps romanesques des amants du narrateur de *L'homme qui pleure* se définissent dans un rapport d'opposition qui les rend dès lors uniques, différents. L'enveloppe charnelle du premier amant (celui qui met fin à la relation amoureuse) et du guide thaï (qui devient le second amant du narrateur) s'édifie au fil des mots par le biais de caractéristiques contradictoires qui leur sont respectivement attribuées. Ce processus de construction du corps s'échelonne sur tout le texte, formant ainsi un « tissu descriptif » (Gervais-Zaninger, 2001, p. 73) dans le roman. L'opposition entre l'enveloppe charnelle des deux hommes, des plus évidentes, repose sur la construction qui est faite de leur corps autour des mêmes axes, rendant leurs différences des plus frappantes. Ainsi, à la « tête d'herbes folles » et à la gerbe hirsute de l'amant s'opposent les « cheveux ras » du jeune guide thaï. Au visage rieur de l'un correspond la figure impassible de l'autre présenté à plus d'une reprise en méditation ou en prière, soumettant de ce fait son corps à l'inaction. Au contraire, le corps de l'amant semble en constante action, toujours prêt à s'agiter. Des mains, partie du corps importante chez Marchand, semble se dégager une distinction capitale non seulement entre le corps de l'amant et celui du guide thaï, mais aussi entre la spiritualité et les valeurs de ces deux hommes, aspects de leur vie intérieure qui viennent directement influencer la relation qu'ils entretiennent tour à tour avec le narrateur. Si les mains du jeune Thaïlandais se joignent pour se recueillir dans la prière, pour saluer le narrateur en signe de respect ou pour le toucher (p. 58, 89, 90), les mains de l'amant montrent une chair

rongée et à vif qui fait frissonner le narrateur lorsqu'il les regarde (p. 17, 21, 31, 94). Mais plus que les mains de l'amant, le souvenir que le narrateur conserve de ces mains révèle la véritable nature de son ancien amoureux et les attentes sentimentales qu'il avait à son égard :

Elles étaient comme ça, ses mains, fuyantes dans mon souvenir, pas faites pour être tendues, encore moins pour vous prendre en elles. [...] Je les avais tant espérées. J'attendais encore qu'elles m'apparaissent et qu'elles m'empoignent sans retenue. Peut-être était-ce dans l'attente d'être touché par elles que j'en avais un jour perdu la mémoire. (p. 94)

Ces mains, synonymes de rejet parce qu'incapables d'étreindre, ne peuvent donner au narrateur les marques d'affection dont il rêve. Le guide thaï, au contraire, sait toucher le narrateur dans le but de s'en rapprocher, traduisant ainsi les valeurs d'accueil à l'égard des autres (p. 58). En somme, « le portrait n'a de statut qu'intégré au sein d'une corrélation, ne prend sens que par différence, par un parallèle [...] avec d'autres portraits. » (Hamon, 1998, p. 169)

Enfin, le rôle prépondérant que joue le corps des narrateurs dans la construction du corps romanesque des autres s'affirme, de plus, dans l'utilisation de procédés littéraires qui reposent sur la perception (et les sentiments) du narrateur. Ces procédés, tels la métaphore, l'analogie et la comparaison, se rencontrent relativement peu souvent dans l'écriture de Marchand, mais leur apparition au sein de la description physique d'un personnage n'en est que plus marquante et révélatrice. Ces procédés permettent au narrateur (et à l'auteur, certes) d'apporter à l'image du corps une connotation qui aurait pu échapper au lecteur. Ainsi en va-t-il du corps de l'amant dont « le regard [...] court à chaque clignement, ne sachant où se poser, et [à son] sourire qui fait tout son visage se tendre de la bouche à la paupière et lui donne cet air d'angelot moqueur » (p. 17). La métaphore de l'angelot informe le lecteur à la fois sur l'apparence de l'amant et sur les sentiments qu'éprouve à son égard celui qui le dépeint sous les traits d'un chérubin – qui personnifie dans notre culture Cupidon, le dieu de l'amour. C'est le même principe qui régit l'analogie entre l'amant et la nature dans cet extrait où l'amoureux possède des caractéristiques liées à la campagne, un thème lié au bonheur et à l'enfance dans l'ensemble des

textes d'Alain Bernard Marchand : « Son visage d'abord, ce sourire capiteux, cette tête d'herbes folles et son corps ruisselant de pluie qui se perdait dans l'ombre » (1995, p. 34). De même, une comparaison comme celle de « Claude Goulet [qui] est monté sur ses jambes comme sur des échasses » (1997, p. 30) en plus de rendre « visible » le corps du protagoniste, insiste sur la menace que représente Claude, dont la taille impressionne, pour le narrateur subissant ses attaques verbales. Une description plus complète du corps romanesque résulte d'un tel emploi des différents procédés littéraires, procédés qui mettent simultanément en valeur la chair du narrateur qui se *révèle* (phénoménale) dans l'édification des prosopographies des personnages et dans l'écriture.

La description du corps du « je »

En ce qui a trait au corps objectif des narrateurs, nous avons signalé que leur chair est moins « visible » (moins décrite) que le corps de leurs amoureux et des étrangers qu'ils croisent. Les détails venant construire le portrait des autres disparaissent ici au profit d'éléments de caractérisation généraux. L'enveloppe charnelle des narrateurs, le plus souvent, se résume donc à un corps « tendu de tous ses muscles, allongé sur le lit, un corps sans âme » (1995, p. 67), bref, à un corps anonyme. La phénoménologie du regard de même que la théorie narratologique fournissent l'explication de cette particularité : s'il est clair que le narrateur correspond à l'instance qui raconte le récit et, bien souvent, qui en est le principal foyer de focalisation, il va sans dire que le corps du narrateur peut être assimilé au « corps phénoménal » tel que l'a défini Merleau-Ponty, c'est-à-dire à un corps capable de sentir, de voir le monde et de partager ses sensations avec autrui à la manière d'un *sujet*. Or, si le narrateur est par définition « voyant » et « sentant » — telles sont ses fonctions diégétiques —, il ne peut en même temps être vu, et à plus forte raison se voir lui-même, autrement que dans sa capacité à sentir et à percevoir le monde puisque son regard constitue la *médiation* entre le récit et le lecteur. Le corps du narrateur ne peut donc être à la fois « voyant » — phénoménal — et « vu » — objectif —, réalité qu'illustre bien Merleau-Ponty :

Cette dérobade incessante, cette impuissance où je suis de superposer exactement l'un à l'autre, le toucher des choses par ma main droite et le toucher des choses par ma main gauche de cette même main droite, [...] ce n'est pas un échec : car si ces expériences ne se recouvrent jamais exactement, [...] s'il y a toujours entre elles du « bougé », un « écart », c'est précisément parce que mes deux mains font partie du même corps, parce qu'il se meut dans le monde, parce que je m'entends et du dedans et du dehors; j'éprouve, et autant de fois que je le veux, la transition et la métamorphose de l'une des expériences à l'autre, et c'est seulement comme si la charnière entre elles, solide, inébranlable, me restait irrémédiablement cachée. (1964, p. 196)

La double essence — ontologique — d'objet et de sujet du corps explique donc le relatif anonymat et l'absence plus ou moins marquée de la chair objective des narrateurs d'A. B. Marchand : ou le narrateur voit et sent l'autre, ou il est vu lui-même par le biais du corps de son vis-à-vis qui le touche et le rend dès lors objectif.

En effet, c'est d'abord par le *toucher* que le corps des narrateurs se révèle dans l'œuvre de Marchand, toucher qui implique de la part du narrateur une *sensation* (bien qu'elle ne fasse pas l'objet d'un commentaire dans le texte) et qui, tout en donnant lieu à la vision d'un corps objectif, souligne implicitement sa nature phénoménale. C'est donc le prétexte d'un massage qui fait voir l'enveloppe charnelle du narrateur de *L'homme qui pleure* : « Il me pinça les mollets, s'écrasa de tout son poids sur mon bassin, me replia les jambes sur le front, fit craquer chacun de mes doigts, rentra les siens dans l'orbite de mes yeux, me marcha partout sur le dos et me frictionna vigoureusement le crâne » (1995, p. 66). Notons, au passage, que la simple énumération des parties du corps réussit, certes, à rendre visible celui-ci, mais l'absence de traits caractéristiques dépossède également le sujet (ou, dans ce cas-ci l'*objet*) de son identité propre. Le corps du « je » est par conséquent visible, mais gommé dans l'indétermination, l'anonymat.

La photographie, second procédé par lequel la chair des narrateurs s'objectivise dans les textes de Marchand, nous permet de voir l'image d'un être qui n'est plus (l'enfant qu'a été le narrateur) et de cerner, en outre, le motif (ici d'ordre psychologique) justifiant la disparition du corps objectif du « je » dans l'écriture. Confronté à son image objective — « La photo rend du vrai [...] et s'y tient ferme » (1996,

p. 68) —, l'individu se voit forcé d'admettre sa différence, son altérité, que nous devinons réelle en raison de la « peur sourde » (1995, p. 20) que lui inspiraient les autres lorsqu'il était enfant et au fait qu'il n'aimait pas être vu. La photographie représentant l'image heureuse d'un garçon « grimpé sur une dune, les jambes légèrement écartées, les bras tendus, les cheveux en bataille, comme [s'il] revenai[t] de conquérir le monde » (1995, p. 53), est aussitôt assombrie par l'évocation de « la peur d'être vu » qui viendra bientôt hanter l'enfant de la photo et qui lui fera rêver d'une « invisibilité totale ». Cette dernière précision jouxtant l'image de la photographie suppose une certaine douleur rattachée au regard de l'autre posé sur soi et « l'outrage », « la honte » et « l'irrépressible rage » (p. 53) qu'il y a à être regardé, objectivé. Le regard d'autrui posé sur le narrateur le renvoie à son altérité : « La différence avait marqué mon corps comme la lumière marque les étoiles dans la nuit. [...] La cour de récréation avait remplacé la solitude des champs pour me rappeler que je n'étais pas un garçon comme les autres » (2004, p. 47), d'où le rôle (beaucoup plus confortable) d'observateur que se réservent les narrateurs de Marchand, laissant voir toute l'ampleur qu'occupe au sein de l'écriture le corps phénoménal de ceux dont l'enveloppe charnelle nous échappe. Celui-ci ne saurait, donc, conserver indéfiniment son statut d'objet.

Le corps sujet de l'écriture. Le lexique et les figures du corps

Le mode de construction du corps sujet de l'écriture, soit du corps phénoménal merleau-pontyen, ne peut reposer sur la description, celle-ci étant « une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte *visible*, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes. » (Hamon, 1993, p. 10. Je souligne) Comme nous le savons, le corps phénoménal, invisible parce que sujet du regard et des sensations, ne peut s'inscrire dans le texte qu'en qualité d'émetteur. Conséquemment, sa présence se fera sentir au sein même de l'écriture, matière organique du texte. Dès lors, tout un lexique du corps nous apparaît, dont la subtile distillation participe à la formation du corps sujet de l'écriture non pas sensible, mais sensitif. L'anthropomorphisation de la nature, à ce titre, constitue l'une des manifestations de

ce lexique particulier. En effet, est-il possible d'observer à quelques occasions ce phénomène qui consiste à attribuer à la nature, à un pays ou à une ville des qualités ou des comportements qui relèvent du corps humain. Lors de ces épisodes, la géographie terrestre revêt la corporéité du narrateur qui raconte son histoire : « La Chine éructe et crache, embaume et pue, fourmille et saigne, marchande et ergote, en dépit de la doctrine qui passe sur elle comme une nuit trop noire » (1995, p. 99). Tout se passe comme si le corps était en fait son propre référent et le référent de toute chose. Mais y a-t-il lieu de s'en étonner ? Il ne saurait en être autrement, même dans l'univers littéraire : « Mon corps est-il chose, est-il idée ? Il n'est ni l'un ni l'autre, étant le mesurant des choses » (Merleau-Ponty, 1964, p. 1999). Le corps est le pivot autour duquel tourne nécessairement notre conscience de la réalité. Le regard transite par le corps et va se poser sur le monde environnant, qui prend dès lors, dans les textes de l'auteur, les attributs physiques du sujet écrivant. L'univers, dès ce moment, n'est plus une donnée abstraite et figée pour le narrateur, mais se transforme en un organisme vivant qui porte en lui toute vie, qu'elle soit humaine, animale ou naturelle. L'eau se fait « pulsation jusqu'au cœur d'une nature rude », la nuit respire tout comme les villes de l'Inde du Sud que le narrateur sent s'allonger et « touch[er] au poumon avant de rejoindre l'air libre » (1995, p. 81), « les arbres [...] lèvent leurs bras nus vers le ciel » (2004, p. 35). Bref, le monde est envisagé à l'échelle du corps et l'anthropomorphisation des éléments de la nature ou de la géographie atteste que la chair occupe la place centrale de l'œuvre.

Le lexique corporel, dans les textes, consiste aussi en l'illustration d'idées abstraites par le biais du corps, technique peu commune en littérature et qui se concentre principalement dans *Tintin au pays de la ferveur*. Ce procédé se présente comme si, spontanément, l'imagerie du corps s'était montrée la plus apte à servir d'exemple pour expliquer un concept non typiquement charnel, suggérant que la chair dont est composé l'individu constitue la médiation obligée entre ce dernier et le monde, ce qui entraîne le recours logique mais inaccoutumé au corps dans une explication. Ce phénomène peut être observé dans la réflexion sur l'ennui qu'ouvre en parenthèse le narrateur. L'ennui, défini par une « tristesse profonde », par une « mélancolie vague, [une] lassi-

Claudia LABROSSE, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie DELORME et Cl. LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @nalyses, hiver 2008

tude morale qui fait qu'on ne prend d'intérêt, de plaisir à rien » (*Le Petit Robert*, 2002, p. 893) relève du domaine des sentiments. Et pourtant :

[L'ennui] serait comme un engourdissement de tous les sens, la vue souillée de ce qui a été mille fois vu, l'oreille collée aux haut-parleurs et débranchée de la rue, les deux mains rabaissées le long du corps, le nez sec et la bouche pâteuse, qui ne goûte plus rien : l'ennui est pour moi un état d'attente du monde. Comme s'il s'était vidé de lui-même et que je n'en sentais plus le sel. (1996, p. 38)

L'ennui se place du côté du corps et prend le visage de son immobilité forcée et de la routine fade des sensations qui s'offrent à lui, mais qui ne le satisfont plus. La notion d'ennui, puisqu'elle est expliquée du point de vue du corps, nous donne une certaine « image » de la chair, bien que les traits du narrateur restent invisibles. Le lecteur peut déduire, d'après le discours que tient le narrateur, que la chair de l'individu a foncièrement besoin de se sentir appelée par son environnement et de trouver en lui de quoi la tenir en état d'éveil perpétuel, éveil qui nécessite le mouvement continu de tous ses membres. Ce désir d'être constamment stimulé physiquement par l'environnement vient éclairer, par ricochet, la nature intrinsèque de la chair dans l'œuvre de Marchand, qui est avant tout sensitive et indissociable de l'individu qu'elle construit. Ce faisant, le corps a voix au chapitre et s'exprime tout autant que l'intellect à travers les mots qu'il enveloppe de sa chair.

L'influence du corps sur l'écriture trouve un autre écho dans l'œuvre d'A. B. Marchand : la synesthésie. Effectivement, cette figure de style des plus singulières qui a été exploitée par Baudelaire dans son poème « Correspondances » (1994, p. 16-17-18), est bien présente dans les textes de l'écrivain franco-ontarien. Ce procédé correspond à un « mode de perception selon lequel, chez certains individus, des sensations correspondant à un sens évoquent spontanément des sensations liées à un autre sens » (www.lettres.net/files/synesthesie.html, 2006). Autrement dit, il est question de synesthésie lorsque l'auteur attribue à un sens une perception qui relève en vérité d'un autre sens, d'où cette impression que le lecteur a d'observer une certaine « confusion des sens » au sein de l'écriture de Marchand. De cet imbroglio apparent se dégage une signification logique : c'est ici que le corps prend la parole

et se dit à l'aide d'un vocabulaire qui lui est propre, soit le lexique des sens. Régissant ainsi le mode d'écriture, la chair parvient à s'inscrire dans le texte sans pour autant avoir recours à la description. Il en résulte d'ailleurs chez le lecteur un sentiment beaucoup plus fort de la présence du corps entre les lignes, tant du corps des narrateurs que de ceux de quelques autres personnages. Dans le cas de la synesthésie, il est intéressant de noter que la corporéité de la mère du *Dernier voyage* de même que celle de l'amant de *L'homme qui pleure* a le privilège de s'inscrire elle aussi en tant qu'organisme « sentant », la faisant passer du coup d'un corps objectif sensible à un corps phénoménal sensitif. Des phrases telles que « c'est la beauté de l'orange qu'elle avale » (1997, p. 17) ou « il aimait par-dessus tout que je lui raconte les films dont j'étais alors si friand. [...] Il disait mieux les voir dans ma voix que sur l'écran lumineux » (1995, p. 45) illustrent bien la sensualité latente qui s'exprime à divers degrés chez les personnages et qui fait de leur corps un instrument leur permettant de goûter avec la même faim insatiable aux plaisirs qui s'offrent à lui. La synesthésie, plus que tout autre procédé littéraire, montre le corps dans toute son ampleur du fait qu'elle touche à la fois les cinq sens et fait de la chair une enveloppe ouverte à son univers : ce qui devait s'adresser à la vue est goûté par la bouche et ce qui devait être entendu par l'oreille est vu par les yeux des protagonistes en un semblant de désordre. Ce constat de la confusion des sens chez les personnages nous persuade de ce qu'on ne peut faire appel à un sens sans faire appel à tout le corps dans l'œuvre d'A. B. Marchand. Une affirmation toute simple telle que « c'est un bruit que je sentais par tous les pores et qui s'était accordé à un souvenir d'enfance » (1992, p. 16) est la marque d'une indivisibilité des sens du corps chez l'individu. C'est en effet tout le corps qui goûte, respire, voit, entend et touche les sons, les aliments et les objets les plus hétéroclites comme si la chair ne faisait qu'une. Bref, c'est le corps en tant qu'unité sensuelle qui vient donner à l'écriture sa consistance quasi charnelle en l'imprégnant de ses mots, de sa forme et de ses sensations, éléments venant construire un lexique corporel des plus subtils qui nous donne la mesure de ce qu'est le corps chez Marchand : le sujet de l'écriture.

La sensualité

Omniprésente dans l'œuvre de l'auteur, la sensualité vient enrichir l'écriture de parfums et de couleurs sans cesse renouvelés. La sensualité peut sembler un thème banal dans la narration tant il est courant de décrire un lieu par le biais des sensations qu'y éprouve le narrateur ou par les stimuli qui s'y trouvent : « Katmandou me prit à la gorge. Ses ruelles étroites, qui s'ouvraient comme des antres, se répandaient en relents de charbon, de fleurs flétries et de suif, ainsi qu'un mauvais encens » (1995, p. 41). En vérité, il faut se méfier de conclure trop hâtivement au manque d'originalité de l'écriture de Marchand sur la base de tels extraits. Là où réside l'originalité de Marchand, c'est dans la place de choix qu'occupe la sensualité dans le profil des personnages, plus précisément des narrateurs, qu'il met en scène : seul un personnage se montre *aussi* sensuel que les narrateurs et c'est la mère du narrateur dans *Le dernier voyage*, ce qui n'est que logique, puisque le narrateur se réclame d'elle dans cet ouvrage en insistant sur leurs origines communes. Mais qu'est-ce que la sensualité ? On peut la définir par une « attirance pour le plaisir des sens », faisant de l'individu sensuel un être « porté à rechercher et à goûter tout ce qui flatte les sens » (*Le Petit Robert*, 2002). À cette définition s'ajoutent deux concepts-clé, soit la modération et la lenteur (ou l'immobilité) du corps. Vivre en état de communion permanente avec l'univers par la médiation des sens est un travail de gourmet : il faut savoir s'arrêter à ce que l'on voit, respire et touche. L'exercice de la sensualité ne va donc pas sans une certaine lenteur, un arrêt momentané du corps, nécessaire au déploiement des sens, d'où la récurrence de l'état d'immobilité dans laquelle nous surprenons les narrateurs, qu'ils soient adultes ou enfants, et qui vient servir leur sensualité inhérente. La modération, pour sa part, vient régir la quantité de stimuli auxquels le corps peut réagir en conservant vis-à-vis d'eux une attitude sensuelle visant à pleinement goûter la jouissance dont ils sont porteurs. Par exemple, « l'apprentissage de la gourmandise doit être surtout, pour le gourmet, l'apprentissage d'un art du choix et de la mesure [...], il n'y a de plaisir que dans la retenue, condition d'un raffinement choisi » (Nast-Verguet, 1981, p. 109). Les narrateurs de Marchand souscrivent à cette philosophie et donc, à la définition de gourmets. Chez eux, l'excès de bruits, d'odeurs ou de tout autre stimulus vient, d'une certaine façon, attaquer le corps sensuel qui n'arrive plus alors à assimiler ce qui s'impose à lui. Le narrateur de *L'homme qui pleure* se sent conséquemment agressé à Delhi par la cacophonie des klaxons de voiture, les cris des mar-

chands ambulants et le martèlement d'engins mécaniques qui forment un « magma sonore » (1995, p. 18). Par ailleurs, si dans sa définition la plus pure la sensualité correspond à la recherche de plaisir, elle constitue aussi et surtout une ouverture au monde et à l'autre chez Marchand. L'individu, non pas avide de jouissance pour ce qu'elle représente de satisfaction, manifeste plutôt le désir de ne faire qu'un avec son environnement. Le corps sensuel est avant tout une enveloppe *perméable* à l'univers qui l'entoure et qui le pénètre en un mouvement continu de l'extérieur vers l'intérieur, comme le montrent les nombreuses manifestations des sens qu'il convient d'examiner brièvement.

Il va sans dire que le sens de la vue s'impose comme la principale manifestation de la sensualité des narrateurs (que nous savons être le foyer de la focalisation). Ce constat dévoile la position d'observateur qu'occupe l'ensemble des narrateurs dans l'œuvre, position dont se réclame le narrateur de *L'homme qui pleure* qui s'ingéniait, dans son enfance, à se cacher pour mieux observer son entourage : « Regarder, ne plus faire que cela » (1995, p. 80). Mais ne pas regarder n'importe quoi... L'œil « sensuel » des narrateurs s'attarde beaucoup plus sur la nature et les gens que sur tout autre objet :

Le désert des plages, le ploiment des palmes dans la brise, la coulée brûlante du ciel sur les flots. [...] Je m'installai dans une hutte sur le versant de l'île le moins fréquenté des vacanciers, et passai mon temps à chercher des yeux la dernière vague que je pusse repérer au loin pour la regarder se dérouler vers la grève en un amas de bulles. C'était une vision faite pour inventer la vie. (1995, p. 69-70)

Voilà ce qui importe à l'ensemble des narrateurs : la vie. Regarder voluptueusement ce qui recèle la vie tels la nature et les êtres, c'est parvenir à communiquer avec eux dans un échange réciproque, presque amoureux. C'est s'imprégner de leur existence qui s'écrit dans le vert luminescent du feuillage d'un arbre, dans la rondeur ou la maigreur d'un homme. La sensualité qui fait regarder longuement le jeu des vagues sur la berge a pour but de rejoindre l'origine de toute vie que porte en elle l'eau et qui ne peut que rapprocher le narrateur de sa propre origine, son corps. Régie par le désir qu'ont les narrateurs de vivre en harmonie avec l'univers physique et sensoriel qui les entoure, la sensualité du regard constitue le mode d'expression que prend le

corps pour signifier son appartenance heureuse à cet univers et à la collectivité humaine.

Ce désir d'une communion harmonieuse avec l'environnement et l'autre se fait également sentir par les manifestations de l'odorat et de l'ouïe du fait que les narrateurs dirigent leur attention sur les parfums et les bruits de la nature et des individus qu'ils côtoient. Ainsi, nous constatons dans *L'homme qui pleure* l'importance que revêtent les odeurs de l'eau et de l'amant pour le narrateur, deux entités incarnant respectivement la vie et la mort (symbolique), soit les deux pôles du roman. Les effluves de l'amant, agréables, n'apparaissent que dans l'intimité de la chambre des deux hommes. Lié à la nature affective de leur relation désormais terminée, le parfum de l'amant constitue un vestige du passé, un souvenir que le narrateur n'a de cesse de ranimer. Par ailleurs, le bruit des moines en prière est de loin le son le plus marquant qu'il soit donné « d'entendre » dans l'œuvre de l'auteur. Le murmure des moines bouddhistes se mêle au souffle du vent qui propage au loin leurs implorations, formant ainsi le doublet parfait de la nature et de l'humain concentrés en un même bruit hypnotisant. Il s'agit, à l'évidence, d'un rappel de la ferveur qu'incarne la prière et qu'éprouve le narrateur dans sa quête d'union avec les éléments de la nature.

Le goût, pour sa part, est sans conteste le sens le moins développé dans les textes de Marchand. Lorsqu'il est question d'ingestion de nourritures, les narrateurs n'insistent pas sur le goût des mets, ceux-ci faisant partie de la routine quotidienne. Aussi, l'acte de manger n'est guère une occasion de jouissance dans l'œuvre d'A. B. Marchand. Ce constat d'un certain « désintérêt » à l'égard des sensations gustatives — alors que celles-ci supposent un contact plus concret avec le monde que ne le font les sensations olfactives, auditives et visuelles — se manifeste également sur le plan du toucher. Au lieu de textures diverses et d'enlacements des corps qui se font rares, nous trouvons dans l'écriture de Marchand un rapport de chaleur-fraîcheur que les narrateurs expérimentent sur leur peau sans pourtant s'y attarder de manière sensuelle. Plus qu'une simple information sur le climat des pays visités par les narrateurs, toutefois, les quelques sensations relatives au toucher

contribuent à mettre l'accent, une fois de plus, sur le rôle d'observateur qu'adoptent les narrateurs en ce qu'elles sont des plus discrètes.

Au même titre que les éléments textuels formant la trame des récits de l'auteur, la sensualité ne saurait être gratuite mais remplit divers rôles dans la diégèse tout en s'inscrivant dans des contextes d'apparition bien circonscrits et qu'il convient d'examiner dans la mesure où ils nous permettent d'approfondir notre connaissance de la construction du corps sujet de l'écriture. Ainsi, la sensualité apparaît comme une composante naturelle du corps romanesque des narrateurs en ce qu'elle s'épanouit dès qu'ils quittent leur lieu de travail où la productivité est reine. C'est donc dans les moments de loisirs, où l'individu « s'appartient » de nouveau, que la sensualité des narrateurs refait surface : le narrateur savoure pleinement la sensation de l'eau chaude sur sa peau lorsqu'il se glisse dans le bain, « rend[ant] les armes » par la même occasion (1992, p. 16). L'abandon de soi, ici mis en évidence dans C'était un homme aux cheveux et aux yeux foncés, s'avère nécessaire à l'épanouissement de la sensualité du narrateur dont la libre expression permet une reprise de possession du corps « sensitif » qu'il faut réprimer pendant les heures de bureau. Par ailleurs, la sensualité pallie également aux vicissitudes de la vie du fait qu'elle éloigne l'individu de ses petits problèmes pour le « ré-unir » à son essence éminemment charnelle.

C'est en regard de la nature foncièrement sensuelle des narrateurs que nous arrivons à expliquer le lien existant entre la mémoire et la sensualité. Il arrive, en effet, qu'un stimulus quelconque engendre chez les narrateurs de Marchand un processus de réminiscences qui n'est pas sans rappeler le célèbre épisode de la madeleine chez Marcel Proust :

Je m'accotai la tête sur le rebord de la baignoire et m'abandonnai à la brise qui parvenait jusqu'à moi. C'est un bruit que je sentais par tous les pores et qui s'était accordé à un souvenir d'enfance. [...] Une image se précisa, la clairière d'un petit bois où je m'étais arrêté. Je revis le feuillage touffu des arbres et les herbes hautes, balayés par une luminosité sautillante, comme si la lumière bougeait en une échappée de mille et un pointillés diaphanes, verdoyants. Le vent montait de la rivière et se jetait dans la feuillée, laissant dans l'air une longue plainte venue du large (1992, p. 16-17).

Le souvenir engendré par la sensation du vent sur la peau, souvenir sensuel s'il en est, nous rappelle que la mémoire est une faculté en partie déterminée par les sens de l'individu. Certes, si la sensualité est liée à la mémoire, c'est dire que le corps en soi ne peut, à son tour, être séparé de l'intellect. Ainsi parvenons-nous à l'équation selon laquelle la mémoire transite par le corps, équation qui suggère aussi que le corps possède sa propre mémoire et que c'est par le biais de la sensualité qu'il révèle ses souvenirs dans l'écriture de Marchand. Ce constat est mis en lumière dans les *Lettres d'un cracheur d'étoiles* qui racontent les souvenirs d'un vieil homme à la veille de sa mort : « Je sens contre mes cuisses le chatouillement des herbes. J'entends le vent charrier au loin l'odeur des foin mûrissants. J'ai dans la bouche le goût encore chaud du pain de la mère Rocheleau. Me voilà qui remonte le temps vers mes premiers souvenirs » (2004, p. 36). Il arrive par ailleurs qu'une expérience sensuelle appartenant au passé vienne refaire surface dans la vie du narrateur, se greffant par le fait même à sa réalité actuelle : les « odeurs de nourritures piquantes » dégustées par le petit garçon au restaurant chinois du coin viennent s'ajouter aux images de l'Orient que lui offrent les albums de Tintin qu'il découvre plus tard (1996, p. 19). L'expérience sensuelle d'autrefois parvient à modifier la réalité et à la compléter en y greffant de nouvelles saveurs et des parfums exotiques. La sensualité de l'être, donc, constitue chez Marchand l'instrument de connaissance du monde par excellence parce qu'elle repose sur l'expérience physique des divers stimuli qui entourent le corps. Nous pouvons donc avancer que le corps agit sur la connaissance du monde qu'a le personnage — ce qu'a mis en évidence la phénoménologie avec les travaux de Husserl, Merleau-Ponty et Sartre —, rendant plus évident encore le rôle essentiel qu'il vient jouer dans la narration d'un récit qui vise justement à raconter par le biais des mots l'expérience que font les narrateurs de cet univers à la fois matériel et spirituel.

L'écriture, donc, est ici indissociable du corps, et on peut parler d'une véritable écriture du corps dans l'œuvre d'A. B. Marchand : « C'est le corps qui écrit. Ne croyez pas, comme tant d'autres, que l'écrivain ressemble à ces statues de Giacometti dont la tête tient au bout d'une tige. Son corps ne serait là que pour tenir sa tête, et en sa tête seule se

dessinerait l'invention » (Marchand, 2004, p. 64). Une écriture du *corps* qui parle du corps, ce dernier se laissant circonscrire par les mots alors qu'il s'inscrit dans l'ordre de la représentation traditionnelle lorsqu'il est « visible ». Une écriture *du* corps qui se dit, qui raconte sa propre expérience et que l'on « sent » dans l'écriture même s'il est « invisible » pour la simple et bonne raison que c'est *lui* qui parle. L'originalité des textes sur lesquels nous avons porté notre attention réside dans le fait que l'auteur a privilégié une construction indirecte de la chair au détriment de la construction directe qui prévaut dans la majorité des textes littéraires. La construction directe du corps d'un personnage s'opère lorsque « le narrateur dépeint un personnage ou lorsque celui-ci se décrit lui-même ou décrit un autre personnage » (Hotte, 2001, p. 46), ce que nous avons pu observer dans les descriptions corporelles des protagonistes. Or, Marchand n'a recours à ces « outils » de construction du corps que de manière restreinte en déployant un minimum de descriptions physiques dans l'ensemble de ses textes, rendant du coup le corps objet de l'écriture moins présent que ne l'est le corps sujet de l'écriture qui se construit essentiellement de manière indirecte et qui imprègne chacune des pages de ses ouvrages. Il s'agit bien dans ce cas d'une construction indirecte parce qu'il « incombe au lecteur de tirer les conclusions, de nommer les qualités [du corps romanesque] : soit à partir des actions dans lesquelles ce personnage est impliqué; soit de la manière dont ce même personnage [qui peut être le narrateur] perçoit les autres » (Hotte, p. 46), ce qui se produit lorsque le lecteur est confronté à tout un lexique corporel distillé dans l'œuvre de Marchand et à la sensualité des narrateurs. L'étude du mode de construction du corps dans ces cinq textes illustre un fait capital quant à l'écriture d'A. B. Marchand : que ce soit à travers sa sensualité ou dans la comparaison avec autrui qui vient lui donner un visage, le corps s'inscrit « textuellement » dans l'interaction qu'il entretient avec ce qui l'entoure, nous offrant ainsi l'image perpétuelle d'un corps en situation qui rejoint à la fois sa nature d'objet et de sujet de l'écriture.

Claudia LABROSSE, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie DELORME et Cl. LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @nalyse, hiver 2008

Bibliographie

ANONYME. 2006, « Synesthésie », [En ligne],
[www.lettres.net/files/synesthesie.html].

BAUDELAIRE, Charles. 1994 [1861], *Les fleurs du mal*, Paris, Librio.

DENEYS-TUNNEY, Anne. 1992, *Écritures du corps : de Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture ».

GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick. 2001, *La description*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages ».

HAMON, Philippe. 1993, *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Hachette université : recherches littéraires »;

—. 1998, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant ».

HOTTE, Lucie. 2001, *Romans de la lecture, lecture du roman : l'inscription de la lecture*, Québec, Nota Bene.

KEMPF, Roger. 1968, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives ».

Le Petit Robert : dictionnaire de la langue française. 2002 [1967], Paris, Dictionnaires Le Robert.

MARCHAND, Alain Bernard. 1992, *C'était un homme aux cheveux et aux yeux foncés*, Montréal, Les herbes rouges;

—. 1995, *L'homme qui pleure*, Montréal, Les herbes rouges;

—. 1996, *Tintin au pays de la ferveur*, Montréal, Les herbes rouges;

—. 1997, *Le dernier voyage*, Montréal, Les herbes rouges;

—. 2004, *Lettres d'un cracheur d'étoiles*, Montréal, Les herbes rouges.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 1964, *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard.

Claudia LABROSSE, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie DELORME et Cl. LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @nalyse, hiver 2008

NAST-VERGUET, Claudine. 1981, « Trois aspects de la gourmandise chez Colette », *Europe*, n° 631-632, p. 107-116.

ROY, Gabrielle. 1993 [1945], *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boreal, coll. « Compact ».

TREMBLAY, Michel. 1989, *Le cœur éclaté*, Montréal, Leméac, coll. « Babel »;

—. 1992 [1986], *Le cœur découvert*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

Roger-Michel ALLEMAND

Patrick Grainville à la recherche de l'unité perdue

« Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust »¹

Fin 1992, les éditions Amiot-Lenganey — à Cairon, près de Caen — décidèrent de fonder une collection d'entretiens avec des artistes venus de tous les horizons de la création. Alors conseiller littéraire, je me chargeai des premiers contacts avec plusieurs écrivains et intellectuels de ma connaissance. C'est en ces circonstances que j'ai mis Christian Durand et Patrick Grainville en relation.

Après une longue conversation préliminaire au téléphone (difficile d'arrêter Patrick), ils se sont rencontrés au domicile de l'écrivain, à Maisons-Laffitte, le vendredi 9 avril 1993. Leur dialogue se serait sans doute poursuivi, si le projet n'était malheureusement pas tombé à l'eau², les contraintes financières ayant eu raison d'une politique éditoriale ambitieuse, dont témoigne un catalogue de haute volée³.

¹ « Deux âmes, hélas ! habitent ma poitrine » (Goethe, 1971, v. 1112) ou encore « Mon sein, hélas ! abrite deux âmes » – je traduis ainsi pour insister sur le premier groupe nominal, Grainville évoquant le trauma d'un sein maternel inaccessible, alors qu'il était nourrisson (voir Durand, 2008). Sur le thème mammaire comme source d'inspiration littéraire, voir Ferry, 1998. Sur la fusion du nourrisson avec sa mère au moment de l'allaitement, puis le clivage quand intervient le sevrage, voir notamment Lebovici, 1983 et 1990.

² Parmi les entretiens initiés pour ce projet de collection, seuls deux ont paru jusqu'à présent : Madeleine Renouard a développé ses échanges avec Pinget chez un autre éditeur (Renouard, 1993); une partie de ceux que j'ai eus avec Denis Roche figure dans le n° 17 de la revue lisboète *Ariane* (Allemand, 2001).

³ Annoncé en avril 1990 dans *l'Avant Livre*, qui devint revue-catalogue en mars 1992, l'entreprise s'est concrétisée par une trentaine d'ouvrages publiés en seulement trois ans d'exercice (1991-1993). Nous en donnons la liste en annexe, au titre de la mémoire pour l'édition contemporaine. Notons qu'au nombre des présences tutélaires, Axelos a contribué à *l'Avant Livre* (Axelos, 1992) et que la conception graphique de tous les livres de la maison était due à Michel Mousseau, ami et collaborateur de Robert Pinget.

Je suis heureux que leurs échanges voient ici le jour (Durand, 2008), car ils sont, à n'en pas douter, du plus grand intérêt, aussi bien pour les amateurs que pour les spécialistes : jamais, en effet (ni auparavant, ni depuis, à ma connaissance), Grainville ne s'est confié ainsi. On en voudra pour indice le brusque décrochement de style dans sa dernière intervention : les phrases y sont courtes, sobres, précises, lumineuses. Quelque chose, manifestement, s'était, là, cristallisé.

Dans le prolongement, on pourra prendre connaissance de la réédition annotée d'une discussion que j'ai menée peu après avec l'auteur (Allemand, 2008), pour le compte du Conseil régional de Basse-Normandie⁴. Celle-ci s'est déroulée à Deauville, au Bar du Soleil, l'après-midi du jeudi 15 avril 1993, devant deux tasses de chocolat chaud, face à la mer. Il va de soi que je m'étais interdit de parler à Grainville de l'entrevue qu'il avait eue la semaine précédente, afin qu'il n'y ait pas interférence. De même, je ne m'étais pas concerté avec Christian sur les questions que nous allions poser, et m'étais gardé de lui demander les réponses qu'il avait obtenues.

La publication conjointe de ces deux documents met toutefois en évidence combien ils se complètent, comme si Grainville poursuivait *autrement* la réflexion engagée quelques jours plus tôt, suivant des horizons éditoriaux peu comparables — le début d'un livre *vs* un entretien pour une revue confidentielle — et dans des conditions fort différentes — l'empathie d'un jour passé dans l'intimité de son foyer *vs* la distance de propos tenus dans un lieu public. Les deux textes ont leur autonomie, mais l'éclairage mutuel est si frappant que la lecture de l'un appelle celle de l'autre, livrant leurs clés respectives, au point que les observations scientifiques que j'ai apportées au second pourraient sans difficulté porter sur le premier en maintes occurrences.

⁴ Ces propos ont bénéficié d'une première publication, sans l'appareil critique, dans le n° 9 de *Caractères* (Allemand, 1993), épuisé depuis longtemps et d'autant plus introuvable que la revue a disparu avec la création du Centre régional des Lettres de Basse-Normandie, en 1994. Le sous-titre de cet entretien (« ou l'écrivain réconcilié ») était un clin d'œil à la postface de *la Maison de rendez-vous*, rédigée par Robbe-Grillet lui-même, sous pseudonyme (Matthews, 1965).

Parcourant un vaste champ culturel, parsemés de multiples allusions ou références, les échanges sont denses. On y croiera des mythologies du monde entier — de l'Occident à l'Extrême-Orient, non sans détour par l'Afrique et l'Amérique du Sud. On y rencontrera tour à tour Isis et Osiris, Jésus et le serpent à plumes⁵, Œdipe et l'androgynie, le yin et le yang, la symbolique et l'anthropologie, l'alchimie et la psychanalyse⁶. C'est dire que l'interprétation relève ici de l'épistémocritique (voir Pierssens, 1990; Moser, 1993; Batt, 1994), ainsi que de relations incessantes entre des univers de sagesse et de croyance, de savoir et de pensée très variés, qui ne peuvent qu'enrichir le lecteur de leur polysémie (voir Holland, 1980).

De ce libre parcours à travers diverses constellations, où le vide fait l'éclat des étoiles, il ne faudrait cependant pas conclure que l'ensemble est hétéroclite. Il est tel cet entrelacs de perles dont parle le Bouddha : dans chacune d'elles, toutes les autres sont reflétées. À l'abord, elles attestent de l'inconscient collectif (voir Jung, 1964)⁷. Sur un autre plan, et puisque, dans le sermon en question, il s'agit de métaphoriser la

⁵ Dans le titre de Allemand, 2008, le chiasme est d'ailleurs possible entre « aigle pêcheur » et « cobra royal », qui fait apparaître l'aigle-cobra et le pêcheur royal, autant dire le roi « méhaigüé » de la légende arthurienne (voir Chrétien de Troyes, 1973).

⁶ De ce point de vue, le titre de Allemand, 1993 (« Le Rebis grainvillien ») était une allusion aux travaux de Jung sur le Grand Œuvre (voir Jung, 1970 et 1980-1982).

⁷ Sans être jamais mentionnés, les travaux du Zurichois sont un horizon de référence de ces entretiens. Ils en constituent même le point aveugle, tel un foyer d'attraction et de confluence des aspects abordés en cours de discussion. La démarche jungienne consiste précisément à rassembler ce qui est épars, à réunir différents domaines de la connaissance, à envisager les rapports, voire les interactions, entre des concepts issus de plusieurs sciences de l'homme, à relier toutes les instances psychiques entre elles, tant et si bien qu'isoler un élément reviendrait à nier l'ensemble et à n'en donner donc qu'une vision parcellaire et mutilée. Autant dire que l'entreprise est ambitieuse, complexe — et impossible à parachever. Cela explique en grande partie le mot de Lacan : « Jung disait la vérité. C'est même son tort — il ne disait que ça. » (Lacan, 1975, p. 125) — à quoi il préfère une autre position symbolique, plus *réaliste* : « Je dis toujours la vérité : pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. Les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel. »

réalité, la pluralité des perles récoltées ci-après — de ces formules *baroques*, en somme — rejoint ce qu'enseigne l'Éveillé : tous les phénomènes sont liés, tous les éléments sont interdépendants, tout est en mouvement (voir Seckel, 1964).

Il est vrai que Grainville souligne la dualité de son monde romanesque, la répartition binaire de ses personnages, le thème de la gémellité et d'autres couples universels. De là à en déduire que l'œuvre se résume à une procession d'oppositions et de contradictions, d'antinomies et d'antithèses, avec son cortège éparpillé d'oxymores supplétifs, il n'y a qu'un pas. Qu'on aurait tort de franchir. Rien n'est moins sûr, en effet, et il suffit pour s'en convaincre de filer notre comparaison bouddhique : le monde matériel, espace de l'ignorance, *samsara*, est perte de l'unité première, le *tantra* d'avant la manifestation. Or, Grainville est précisément à la recherche de sa propre unité. Loin de relever d'une vision néoplatoniciste ou manichéiste, les contraires ne sont pas chez lui des valeurs fixes et mutuellement exclusives, mais des tropismes complémentaires, qui *entretiennent une relation dynamique*. Sa *poétique de l'élan* et son *esthétique de l'éclat* participent d'une sensibilité qui interroge, avec passion, les *énigmes de la création et de l'énergie*.

La représentation de la sexualité dans ses livres excède donc l'exposition complaisante de scènes plus ou moins scabreuses. Elle procède d'un questionnement dialectique où l'âme et le corps, le cœur et la chair, sont les fondements consubstantiels d'une même totalité, rejoignant en cela les leçons du Stagyrte : l'âme est la forme du corps. Loin de certaines morales religieuses ou de la philosophie cartésienne, les deux aspects ne sont pas en opposition radicale mais réactivent, à leur manière, les apports de la théologie cistercienne et victorine (voir Chenu, 1957) : l'*individu* est à la fois organisme (*corpus, soma*), principe vital (*anima, psychè*) et principe pensant (*spiritus, pneuma*)⁸. Et l'on entrevoit que l'écriture grainvillienne tourne tout autour du mystère de

⁸ Cette trinité est à relier à d'autres structures ternaires de la théologie chrétienne, comme la tripartition de la *visio* chez saint Augustin, qui distingue entre *corporalis, spiritualis* et *intellectualis*.

l'incarnation, du *verbe fait chair*⁹. Car c'est bien de cela qu'il *s'agit* : l'érotisme touche au plus profond de l'être, de l'existence et de la foi.

D'où provient *le souffle*, d'où vient *l'esprit*, d'où naît *l'inspiration*¹⁰? La réponse du freudisme est connue : les rêves éveillés (*Tagtraum*) forment l'étoffe (*Stoff*), la matière première (*Rohtmaterial*) de la création littéraire (*Dichtung*) — un objet refoulé originaire, secret de l'artiste, définissant sa problématique inconsciente, source de l'œuvre. Lacan, pour sa part, va beaucoup plus loin : « Dans l'homme et par l'homme, ça parle¹¹ » (Lacan, 1966, p. 688). Il n'est pas indifférent que le *sorcier*, qui fait volontiers référence au bouddhisme (voir *ibid.*, p. 309, par exemple) — jusques et y compris le bouddhisme tantrique (voir Jung, 1999) — développe ces propos dans « La Signification du phallus », ce dernier étant posé comme « le signifiant du désir de l'Autre » (Lacan, 1966, p. 694).

Cette problématique a pris une tournure toute particulière au moment de *La Main blessée* (Grainville, 2006), douleur et empêchement dont la dimension tragique n'a pas toujours été perçue par la critique (voir Lebrun, et Liger, 2006). Le mouvement s'était *désuni*, du moins provisoirement, avant que l'écrivain ne trouvât les ressources de

⁹ *Caro salutis est cardo*, affirmait déjà Tertullien. En relation directe avec nos propositions de lecture de l'œuvre grainvillienne, la dichotomie de Paul entre corps *psychique* (i. e. animal, physiologique) et corps *spirituel* (relevant de l'Esprit et synonyme de corps *glorieux*) prend un relief saisissant dans la nouvelle traduction de la première épître aux Corinthiens : « semé pour le mépris [§] relevé avec *éclat* [...] semé corps animé [§] relevé corps *inspiré* » (15, 43-44, dans Boyer, 2001, p. 2529 — je souligne).

¹⁰ « Ce qui fait un ouvrage n'est pas *celui* qui y met son nom. » (Valéry, 1960, p. 802). Voir Butor, 1982.

¹¹ En vertu de quoi, « il ne s'agit pas de savoir si je parle de moi de façon conforme à ce que je suis, mais si, quand je parle, je suis le même que celui dont je parle » (Lacan, 1966, p. 517). Par des formules telles : « Je pense là où je ne puis dire que je suis. » (p. 14), Lacan se démarque radicalement du positivisme, de l'ontologie cartésienne et de ses prolongements philosophiques modernes (chez Hegel, Schelling ou Feuerbach entre autres), qui posent l'identité de l'être et de la pensée consciente. Il affirme même que « l'inconscient, c'est là où ça pense sans savoir » (*ibid.*), se rapprochant ainsi du « *es denkt* » nietzschéen (Nietzsche, 1980, p. 31) et, à plus forte raison, de Heidegger.

dépasser sa crampe : « L'imagination, la pensée, peuvent être des machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes. La souffrance alors les met en marche. » (Proust, 1989, p. 487). Puisqu'il sera beaucoup question de Lacan, on ne peut s'empêcher de songer à sa reformulation de la distinction aristotélicienne entre *tuchê* et *automaton*, dans le livre V de la *Physique* : la contingence et la nécessité, le vécu et le réel, sont *entrelacés* dans les actes et dans le discours, engendrant le complexe dès qu'ils sont inadéquats (voir Eleb, 2004, et Sofiyana, 2005). Plus même, la « fonction de la tuchê, du réel comme rencontre — la rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement elle est la rencontre manquée » — ressortit « d'abord » au « traumatisme » (Lacan, 1973, p. 64).

L'ambition du présent dossier n'est certes pas de prétendre l'identifier, de déterminer un biographème censément fondateur, de désigner une scène primitive où s'originerait l'inspiration. À la rigueur en approcherons-nous par moment, en particulier au sujet de l'antonymie adhésion-séparation, lorsque Grainville évoque ses rapports avec la réalité sensible. Elle est à ses yeux aussi opaque qu'à ceux de Proust, voire également inapte à procurer la jouissance esthétique, seuls comptant, pour l'auteur de la *Recherche*, les écrivains capables de transfigurer cette réalité (voir Milly, 1970) et de lui substituer une autre, véritable, qui est création de l'esprit : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes [...]. Mais ils ne la voient pas parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. » (*Le Temps retrouvé*, dans Proust, 1989, p. 474). Grainville aurait-il fait partie des élus? Impossible à dire, bien entendu. Au fil des propos recueillis, nous nous contenterons donc de constater certaines affinités d'esprit, une convergence de vues, un goût commun pour la métaphore et l'analogie¹². Ce qui est déjà beaucoup, dans la mesure où « le style [...] est une question [...] de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le

¹² Puisque l'œuvre de Mallarmé est commentée dans Allemand, 2008, voir « Le Démon de l'analogie », dans Mallarmé, 1945, p. 272-273.

monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. » (Proust, 1989, p. 474).

Plutôt que l'incertaine affirmation d'improbables certitudes, psychanalytiques ou autres, mieux vaut s'abandonner au voyage intersidéral, à l'exploration d'un univers miroitant de tous ses feux, à l'invitation de toutes ses sphères, à l'*invention* d'un nouveau monde, pourquoi pas? L'actualité de l'écrivain (Grainville, 2008), recensée par Bernard Valette (Valette, 2008), pourra servir de perspective — ou d'horizon de fuite.

Bibliographie

- ALLEMAND, Roger-Michel et Patrick GRAINVILLE. 1993, « Le Rebis grainvillien, ou l'écrivain réconcilié », *Caractères*, n° 9, Caen, Fonds d'Aide à la Création Littéraire de Basse-Normandie, juin, p. 6-11;
- et Denis ROCHE. 2001, « L'Aléa littéraire. Entretien sur l'écriture et la photographie », *Ariane*, n° 17, dossier « Le Cercle des muses », Lisbonne, Groupe Universitaire d'Études de Littérature Française, p. 273-302.
- et Patrick GRAINVILLE. 2008, « Patrick Grainville, “entre l'aigle pêcheur et le cobra royal” », *@nalyses*, rubrique « Propos d'écrivains ».
- AXELOS, Kostas. 1992, « Onze remarques critiques sur le marquis de Sade », *L'Avant Livre*, Cairon, Amiot-Lenganey, mars, p. 16-28.
- BATT, Noelle. 1994, « L'Entre-deux: A Bridging Concept for Literature, Philosophy, and Science », *SubStance*, Vol. 23, No. 74, p. 38-48.

- BOYER, Frédéric (dir.). 2001, *La Bible*, nouvelle traduction, Paris/Montréal, Bayard/Médiaspaul : SAINT PAUL, « Première lettre aux Corinthiens », traduit du grec ancien par Frédéric BOYER et Hugues COUSIN.
- BUTOR, Michel. 1982, « D'où ça vous vient ? », dans *Répertoire V*, Paris, Minuit, coll. « Critique », p. 7-22.
- CHENU, Marie-Dominique. 1957, « *Spiritus*. Le vocabulaire de l'âme au XII^e siècle », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, n° 41, p. 209-232.
- CHRÉTIEN DE TROYES. 1973, *Le Conte du Graal (Perceval)*, publié par Félix LECOY, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge ».
- DURAND, Christian et Patrick GRAINVILLE. 2008, « Patrick Grainville : les signes de la chair », *@analyses*, rubrique « Propos d'écrivains ».
- ELEB, Danielle. 2004, *Figures du destin. Aristote, Freud et Lacan, ou la rencontre du réel*, Ramonville Saint-Agne, Érès.
- FERRY, Alain. 1998, *La Mer des mamelles. Roman d'amour ès letttrres*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie ».
- GOETHE, Johann Wolfgang von. 1971, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, Paris, Aubier/Montaigne, coll. « Collection bilingue des classiques étrangers ».
- GRAINVILLE, Patrick. 2006, *La Main blessée*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge »;
- . 2008, *Lumière du rat*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge ».
- HOLLAND, Norman H. 1980, « Re-Covering *The Purloined Letter*: Reading as a Personal Transaction », in SULEIMAN, Susan R. et Inge CROSMAN (eds). 1980, *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, p. 350-370.
- JUNG, Carl-Gustav. 1964, *L'Homme et ses symboles*, traduit de l'allemand, Paris, Robert Laffont;

- 1980-1982, *Mysterium conjunctionis*, traduit de l'allemand par Étienne PERROT, Paris, Albin Michel, 2 vol.;
 - 1970, *Psychologie et alchimie*, traduit par Henry PERNET et Roland CAHEN, Paris, Buchet Chastel;
 - 1999, *Les Énergies de l'âme. Séminaire sur le yoga de la Kundalinî*, traduit par Zéno BIANU, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes ».
- LACAN, Jacques. 1966, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien »;
- 1973, *Le Séminaire, livre XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien »;
 - 1975, *Le Séminaire, livre XX. Encore (1972-1973)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien ».
- LEBOVICI, Serge et Serge STOLÉRU, 1983. *Le Nourrisson, la mère et le psychanalyste : les interactions précoces*, Paris, le Centurion;
- et Évelyne KESTEMBERG, 1990. « Le sein et les seins », *Psychiatrie de l'enfant*, vol. 33, n° 1, p. 5-36.
- LEBRUN, Jean-Claude. 2006, « Patrick Grainville au triple galop », *L'Humanité*, 30 mars.
- LIGER, Baptiste. 2006, « Patrick Grainville, “le flamboyant” », *Lire*, février.
- MALLARMÉ, Stéphane. 1945, *Œuvres complètes*, Henri MONDOR et G. JEAN-AUBRY (édit.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MATTHEWS, Franklin J. (*alias* ROBBE-GRILLET, Alain). 1965, « Un écrivain non réconcilié » dans ROBBE-GRILLET, Alain. 1965, *La Maison de rendez-vous*, Paris, Minuit, coll. « Double », p. 157-185.
- MILLY, Jean. 1970, *Proust et le style*, Paris, Lettres modernes Minard.

- MOSER, Walter. 1993, « Literature: A Storehouse of Knowledge? », *SubStance*, Vol. 22, No. 71-72, Fall-Winter, p. 126-140.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1980, *Kritische Studienausgabe*, textes édités par Giorgio COLLI etazzino MONTINARI, München/New York, Deutscher Taschenbuch Verlag/De Gruyter, 15 vol. : *Jenseits von Gut und Böse (Par-delà le bien et le mal)*, t. V.
- PIERSSENS, Michel. 1990, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- PROUST, Marcel. 1989, *À la recherche du temps perdu*, t. IV, *Albertine disparue - Le Temps retrouvé*, Jean-Yves TADIÉ (édit.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- RENOUARD, Madeleine et Robert PINGET. 1993, *Robert Pinget à la lettre. Entretiens avec Madeleine Renouard*, Paris, Belfond.
- SECKEL, Dietrich. 1964, *L'Art du bouddhisme. Devenir, migration et transformation*, traduit de l'allemand, Paris, Albin Michel, coll. « L'Art dans le monde ».
- SOFIYANA, Agnès. 2005, « Tuchê et Automaton. Introduction à l'introduction au séminaire sur la *Lettre volée* », *La Clinique lacanienne*, n° 8, p. 199-220.
- VALÉRY, Paul. 1960, *Œuvres*, Jean HYTIER (édit.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, « Mauvaises pensées et autres ».
- VALETTE, Bernard. 2008, « *Lumière du rat* : vers la maîtrise du Vide », *@analyses*, rubrique « Comptes rendus ».

Annexe : catalogue des éditions Amiot-Lenganey

Coll. « **Poésie** » : *Poètes de New York : mosaïque* (1991); *Poètes d'Irlande du Nord* (1991); Hughes Labrusse, *Le Donateur* (1991); Max Ernst, *Première conversation mémorable avec la chimère* (1991); Marko Ristic, *Ville-Âge* (1991); James Emmanuel, *De la rage au cœur* (1992); Yves Sandre,

Théorèmes et petits riens (1992); *Poètes de la République Dominicaine* (1992); Simon Brest, *Les Onze mémoires* (1992); Tahar Bekri, *Les Chapelets d'attache* (1993); Marilyn Hacker, *Fleuves et retours* (1993).

Coll. « **Nouvelles** » : Max Alhau, *La Ville en crue* (1991); Jacques Phyllis, *Les Déchirures de la vie* (1991); François David, *Le Pied de la lettre* (1991); *Écrivains de Norvège* (1991); Ernst Weiss, *Cortège de démons* (1992); Michael McLaverty, *Le Prophète et autres nouvelles* (1992); André Miguel, *Le Tableau rituel* (1992); Serge Gaubert, *Jérôme hors jeu* (1992); Kjell Askildsen, *Les Dernières Notes de Thomas F. et autres nouvelles* (1992); Jean Rousselot, *Désespérantes hespérides* (1993).

Coll. « **Théâtre** » : Françoise Labrusse, *Théâtre à la Male-Herbe* (1992); René Fix, *Un ciel pâle, sur la ville* (1992); Agota Kristof, *L'Épidémie* suivi de *Un rat qui passe* (1993); Ferdinand Bruckner, *Le Mal de la jeunesse* (1993).

Coll. « **Essais** » : Jean Follain, *Le Magasin pittoresque* (1991); *Christophe Colomb vu par les écrivains français* (1992); *Nouvelles certaines des Isles du Peru* (1992); Pierre Albert-Birot, *Le Catalogue de l'antiquaire* (1993).

Élise LEPAGE

La mise en récit de l'histoire dans *Monnè, outrages et défis* et *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma

C'est en France, presque au terme d'une vie dont la majeure partie aura été celle d'un exilé, qu'Ahmadou Kourouma fait publier, en 1990, *Monnè, outrages et défis*; quant à *Quand on refuse on dit non*, il est publié de façon posthume en 2004 par Gilles Carpentier, Kourouma n'ayant pu l'achever. Ces deux récits se caractérisent par un mode de narration complexe, faisant intervenir différents niveaux narratifs. Bien que publiés en France, ils se centrent exclusivement sur le pays natal, la Côte-d'Ivoire, et les tumultes de son passé colonial et postcolonial.

Plusieurs études se sont déjà penchées sur la problématique de l'écriture de l'histoire chez Kourouma, notamment dans ces deux romans, dans *Les Soleils des indépendances* (1970) ou *Allah n'est pas obligé* (2000). Madeleine Borgomano (1998) étudie ainsi la mise en œuvre de deux conceptions temporelles différentes (africaine et occidentale); Karim Traore (2000) propose une lecture d'inspiration postcoloniale. La revue *Études françaises* a en 2006 consacré un de ses numéros à « Ahmadou Kourouma ou l'écriture comme mémoire du temps présent ». Nous nous proposons pour notre part d'interroger les liens complexes qui lient l'histoire (au sens de fiction, de « *story* ») des différents personnages de ces deux romans et l'Histoire au sens national (comme récit historique, « *history* ») à la lumière de la réflexion menée par Paul Ricœur dans *Temps et récit* et *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, c'est-à-dire l'articulation entre récit fictionnel et récit à valeur historique. L'enjeu de ce questionnement consiste à étudier comment un auteur peut faire œuvre littéraire de l'histoire politique d'un pays, matière qui, à première vue, paraît bien plus sujet de connaissance que de création. Comment Kourouma parvient-il à tisser dans le même temps l'histoire de ses personnages et l'Histoire de la Côte-d'Ivoire? Mais plus largement, cette problématique invite aussi à réfléchir aux problèmes que pose la mise en œuvre littéraire de l'histoire politique (inachevée) d'un pays.

Tant *Monnè, outrages et défis* que *Quand on refuse on dit non* se distinguent tout d'abord par la mise en parallèle qu'ils présentent entre un destin personnel et un destin national. Cependant, Kourouma utilise dans chacun des romans une stratégie narrative bien spécifique pour créer ce rapprochement. Il convient d'étudier successivement chaque technique mise en œuvre afin, ensuite, de mieux faire ressortir les effets qu'elles partagent. Mais dans un dernier temps, une rétroaction s'observe, puisque la petite histoire (c'est-à-dire le destin personnel) et la grande Histoire (le récit historique) procèdent à une mise à nu réciproque qui indique plusieurs pistes de réflexions intéressantes quant à la dimension métalittéraire des œuvres.

Histoire individuelle et histoire nationale

Monnè, outrages et défis retrace l'histoire de la colonisation de la ville de Soba en pays mandingue. Son roi, Djigui Keïta, ne tarde pas à entreprendre une collaboration des plus douteuses avec les colons. Le roman commence par un récit assumé par un narrateur hétérodiégétique qui, s'il n'est pas complètement omniscient (il ne semble pas pouvoir percer le secret des intentions des différents personnages), en sait néanmoins très long sur les habitants de Soba, leur histoire et celle du roi Djigui. Évoquant cette cité, le narrateur en vient rapidement à disséminer quelques commentaires au sujet de ce dernier, lui conférant une place centrale dans le roman : « Djigui avait été façonné avec de la bonne argile, une argile bénie. » (p. 15). De fait, le monarque accède bientôt de façon explicite au statut de narrateur : « Le griot ne réalisait toujours pas... Moi, Djigui, je ne pouvais pas quitter Soba! » (p. 33) Le roman se veut donc l'histoire de Soba, mais comme toute histoire collective, le premier rôle est réservé au roi. Le résumé du roman, qui apparaît en quatrième de couverture, tend d'ailleurs à renforcer le rôle central de Djigui : « Désobéissant à Samory, empereur de tout le pays mandingue, le roi de Soba, Djigui Keïta, n'a pas rasé sa ville à l'arrivée des troupes coloniales [...]. Le roi déchu s'enfonce dans une collaboration de plus en plus meurtrière avec l'occupant. »

De manière apparentée, l'histoire de *Quand on refuse* paraît en premier lieu être celle d'Ibrahima¹, l'enfant-soldat rescapé des guerres au Libéria. Cet effet est renforcé par le rappel, au début du texte, du lien avec *Allah n'est pas obligé* (2000), précédent roman. L'auteur fait dire à son personnage :

Voilà ce que je peux dire sur moi et sur mon environnement. Ceux qui veulent savoir plus que ça sur moi et mon parcours n'ont qu'à se taper *Allah n'est pas obligé*, prix Renaudot et neuf autres prix prestigieux français et internationaux en 2000, et traduit dans vingt-neuf langues étrangères. C'est pour dire qu'ils n'auront pas une trop mauvaise lecture. (p. 18).

En tant que narrateur homodiégétique, Ibrahima se présente d'emblée : « Moi, petit Ibrahima, j'ai déjà dit que je suis un Dioula. » (p. 18) Ce récit est celui de son expédition vers Bouaké dans le Nord du pays avec la belle Fanta, qu'il est chargé d'escorter.

Les deux romans semblent donc s'ouvrir chacun sur un destin personnel, celui, respectivement, de Djigui et d'Ibrahima, tous deux campés en personnage central de chaque roman, en héros dont le lecteur serait invité à suivre les péripéties.

Mais très vite, Kourouma recentre les deux récits non tant sur ces destins individuels que sur celui d'une collectivité. Le procédé est évident dans *Monnè*, puisqu'avant même que Djigui n'accède au statut de narrateur, le pouvoir du récit est accordé au peuple dès le début du troisième chapitre : « Les premiers mois, à chaque envoi de renfort et de provisions, Samory nous gratifiait d'une nouvelle victoire sur les "Nazaras" que des hérauts haletants venaient aussitôt nous annoncer. Notre roi criait sa fierté et son admiration [...]. » (p. 29) Si cette intervention, suivie du pronom « nous », ne laisse aucun doute quant à son référent, une première occurrence isolée semble plus problématique : « Rapidement il [Djigui] s'était lassé de cette vie frivole indigne du roi d'un pays aimé d'Allah comme le *nôtre*. » (p. 15, je souligne). Ce premier déictique réfère-t-il déjà au peuple, fonctionnant alors comme un effet de prolepse? Ou indique-t-il que le

¹ Ce protagoniste est déjà présent dans *Allah n'est pas obligé*.

narrateur n'est peut-être pas hétérodiégétique comme le lecteur était jusque-là porté à le croire; dans cette hypothèse, le narrateur ne serait-il donc pas étranger au pays de Soba? Aucun indice ne semble pouvoir trancher entre ces différentes possibilités. Un seul fait peut être affirmé : *Monnè* n'est pas l'histoire de Djigui, bien que celui-ci ait un rôle important; *Monnè* est avant tout l'histoire de Soba, c'est-à-dire d'un peuple, dont Djigui n'est que partie.

Dans *Quand on refuse on dit non*, la narration demeure le fait d'Ibrahima. Cependant, un processus similaire d'ouverture et de recentrage sur la collectivité s'observe. Ibrahima l'introduit ainsi : « Mais j'ai employé trop de blabla pour dire qui je suis et où je suis. Maintenant, racontons ce qui s'est passé dans ce criminel de pays appelé la Côte-d'Ivoire. » (p. 19) Le récit portant sur ce pays émane de Fanta, sa compagne de voyage plus âgée et plus instruite, et ce, dès qu'ils commencent leur chemin vers le Nord, terre ancestrale des Dioulas, au début du deuxième chapitre :

Elle a commencé par m'annoncer quelque chose de merveilleux. Pendant notre voyage, elle allait me faire tout le programme de géographie et d'histoire de la medersa. J'apprendrais le programme d'histoire et de géographie du CEP, du brevet, du bac. [...] Je comprendrais les raisons et les origines du conflit tribal qui crée des charniers partout en Côte-d'Ivoire (ces charniers qui apportent de l'humus au sol ivoirien). Et elle a commencé. (p. 41).

Fanta l'introduit successivement à la géographie, à la démographie, à l'économie, au concept d'ivoirité et, principalement, à l'histoire de la Côte-d'Ivoire. Progressivement, l'histoire du pays en vient à occuper la majeure partie du récit et un parallèle s'établit entre la linéarité chronologique de l'histoire et le cheminement des deux jeunes personnages. Le jeune apprenti reproduit de manière systématique le récit de Fanta, qu'il enregistre grâce à un petit appareil, et résume sommairement ce qu'il vient d'apprendre, n'oubliant jamais de souligner ce qu'il n'a pas compris. Si la trame narrative suit donc les péripéties que rencontre Ibrahima, l'essentiel du récit est fondé sur l'Histoire de la Côte-d'Ivoire.

Ces deux romans se nouent donc autour d'une tension agonistique entre destin individuel et destin collectif. Cette tension s'observe bien dans *Monnè*, où le lecteur peut parfois avoir l'impression qu'à la manière d'Houphouët-Boigny, Djigui essaie de faire en sorte que son histoire se confonde avec celle de son peuple. Cette tendance apparaît à plusieurs reprises lors de la construction du chemin de fer : « De très bon matin, les premiers convois descendirent sissa-sissa sur le Sud pour aller tirer le train de Djigui. » (p. 75, je souligne) Le monarque s'approprie le train avant même qu'il soit construit. Plus loin, l'expression des croyances du peuple est suivie d'une question au discours direct de Djigui aux Blancs, puis du récit du narrateur hétérodiégétique :

Il avait été prouvé que c'était les vendredis que les prestiges, bénédictions du patriarche étaient les plus héroïques et efficients.

- Mon commandant, quand arrivera *mon* train?

Le train... le train était... le train était arrivé au Centre, à Bouaké, la capitale du Centre. (p. 99, je souligne)

Dans cet extrait, la tension entre histoire individuelle et histoire collective s'observe sur le plan tant du contenu (le train est perçu comme un attribut de grandeur pour Djigui, comme une innovation technique bénéfique à toute la ville pour le peuple) que de la narration, les points de vue se succédant et donc se répondant comme lors d'une joute verbale.

Plus on approche de la fin de *Quand on refuse*, plus la part consacrée à l'histoire du pays devient importante. Le récit des péripéties du voyage ne fait plus qu'office de transition entre deux chapitres de l'histoire du pays. Par exemple, l'étape à Kossou se réduit à quelques lignes : « Le soleil commençait à décliner. Nous étions à quelques kilomètres de Kossou. » (p. 123). Vient ensuite le résumé de ce qu'a retenu Ibrahima, puis de façon symptomatique, l'étape se résume aux devoirs religieux et est encadrée par l'histoire du pays, qui semble presque évacuer l'histoire d'Ibrahima. La mention de l'arrêt quotidien intervient ici au milieu des frasques politiques de Laurent Gbagbo :

Gbagbo, qui était sous bonne garde, a commandé aux gendarmes de défendre l'ordre à tout prix. Alors les gendarmes ont massacré les Dioulas et les ont jetés aux dépotoirs de Yopougon et on a appelé cela le charnier de Yopougon. Faforo (cul de mon papa)!

Nous sommes arrivés à Kossou à l'heure de la quatrième prière. Fanta nous a conduits directement à la mosquée. Nous avons prié avec les autres fidèles. Après la prière, Fanta s'est présentée à l'imam qui connaissait son père et qui nous a hébergés pour la nuit.

Le lendemain matin, nous avons pris pied la route et Fanta a recommencé à enseigner l'histoire de la Côte-d'Ivoire. Moi, j'enregistrais tout pour mon certificat, mon brevet et mon bac.

Une fois au palais, Gbagbo eut conscience que son élection n'avait pas été ni facile ni régulière [...]. (p. 124)

Dans cet extrait, le premier et le dernier paragraphe forment un récit continu que seule la parenthèse fictionnelle vient interrompre le temps de quelques lignes. Il n'y a guère que la fin du troisième chapitre qui se recentre pour quelques pages sur l'amour que le jeune narrateur voue à Fanta : « J'avais un secret important à dire à Fanta. [...] "Fanta, je voulais demander tes mains à tes parents pour que tu sois ma femme..." » (p. 137) Il n'y a donc qu'à la fin du récit tel qu'il était à la mort de Kourouma que l'histoire d'Ibrahima refait surface. L'Histoire de la Côte-d'Ivoire a en effet rejoint le temps présent de la narration et le présent historique. C'est ce en quoi réside l'un des centres d'intérêt majeurs de ce roman inachevé : quelle tournure Kourouma pensait-il donner à son récit ? Le romancier se heurtait alors au problème du recul historique, de l'écriture d'un présent brûlant. Comment écrire, rendre de manière littéraire cette histoire de la Côte-d'Ivoire ?

La narration, un jeu d'enfant

Les historiens sont de plus en plus conscients que les produits de leurs discours ne sont en fait que des récits, même si leur prétention est plus objective que le récit littéraire. Cette réflexion sur le statut du discours historique a entre autres été initiée par Paul Ricœur à travers *Temps et récit*, qu'il décrit comme « une investigation des rapports entre l'écriture de l'histoire et l'opération de mise en intrigue » (p. 317). Le philosophe montre comment « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle. » (p. 17). Autrement dit, le temps fugace et les événements auquel il donne lieu ne devient humain, intelligible que lorsqu'on le raconte, qu'on le met en récit; et inversement, tout récit n'accède à la

signification que lorsqu'il s'inscrit d'une quelconque façon dans le temps. Comme l'écrit Madeleine Borgomano à propos de *Monnè*, « "Créer l'histoire" c'est lui accorder, ouvertement, un caractère de fiction. On sait bien qu'il en va ainsi de toute histoire, même la plus rigoureuse. L'histoire est aussi un récit, un "grand récit" qui contribue à donner sens au présent. » (p. 185)

À l'aune de cette double observation, nous nous proposons d'étudier les deux romans de Kourouma afin de faire ressortir la mise en récit de leur dimension historique. Or, qui dit récit historique, dit partialité du point de vue adopté. On ne le sait que trop bien : l'histoire que nous apprenons est trop souvent encore celle des vainqueurs. Comment Kourouma résout-il ce problème du point de vue ? Cette question est d'autant plus cruciale qu'étant Ivoirien, il est nécessairement impliqué dans les conflits de son pays. Or, son lectorat est avant tout occidental, donc moins bien informé, dans une posture d'attente d'une lecture de l'histoire de la Côte-d'Ivoire qui fasse sens.

Dans *Quand on refuse*, la narration est tout entière confiée à Ibrahima. En effet, même si tout le récit historique est attribuable à Fanta, c'est Ibrahima qui le prend en charge à travers son magnétophone. L'intervention de ce média est d'ailleurs significative : plus de griot ou de vieil homme pour dire l'histoire du pays. Devant la menace d'effacement de la mémoire que représentent les conflits, le magnétophone fait figure d'effort pour conserver une trace du récit historique délivré par la jeune fille. Ce récit est celui des Dioulas que sont tous les personnages principaux. Kourouma affiche et assume donc la partialité du récit qu'il produit, même s'il est vrai qu'elle est un peu faussée par la compréhension naïve d'Ibrahima. L'auteur utilise en effet le truchement de l'enfant qui veut s'instruire pour exposer l'histoire de son pays. Sur le plan littéraire, les faits décrits sont complexes, mais la syntaxe est souvent très simple, les transitions et les liens de cause à conséquence clairement mis en évidence. À la fin de chaque section, Ibrahima résume et n'hésite pas à donner son avis, toujours sur le même modèle :

Moi petit Birahima, j'ai tout retenu sans tout comprendre. Ce que je n'ai pas compris pour le moment sera bien compris avec mes dictionnaires quand je serai fortiche pour le brevet élémentaire et pour le bac.

Pour le moment, j'ai compris que le général de Gaulle a donné les indépendances *parce que* les colonies n'étaient plus rentables. Houphouët-Boigny a évité un complot en créant son propre complot et en torturant les cadres du Nord. *Donc* il a évité des charniers. *Donc* il a bien fait. Faforo (cul de mon père)! (p. 87-8, je souligne)

Outre l'emploi d'un vocabulaire enfantin (« fortiche ») et de jurons locaux (« faforo »), Kourouma met à profit la syntaxe haute en couleur du langage familier : « Pourquoi il m'oublierait, moi, petit Birahima, qui ai commencé à régulièrement courber mes cinq prières journalières? Bon, pour le moment, c'est pas ça; pour le moment, ça marche pas fort, le calvaire continue. » (p. 14) Ibrahima prévient d'ailleurs très tôt le lecteur : « Je parle mal, très mal le français, je parle le français de vrai petit nègre d'un enfant de la rue d'Abidjan. » (p. 15) La narration de *Quand on refuse* est donc un jeu d'enfant : elle feint d'ignorer la diversité des récits historiques qui peuvent être donnés (selon le point de vue adopté) et dissimule les incohérences derrière l'incompréhension ou les explications simplificatrices du jeune narrateur.

Monnè présente un faisceau de stratégies différentes, ne serait-ce que parce que Kourouma a opté dans ce roman pour une narration polyphonique, répartie majoritairement entre le narrateur hétérodiégétique, Djigui, et son peuple². Dans son article intitulé « Kourouma's *Monnè* as Aesthetic of Lying », Karim Traore écrit que Kourouma « practices a deconstruction of discourse [...] by narrating the same events from different perspectives. These procedures are so consistently carried out that they become a real aesthetics of narration³ » (p. 1349). L'intérêt de ce dispositif narratif repose dans sa capacité à rendre la dimension polémique de toute une histoire

² Même s'il est vrai qu'occasionnellement, certains personnages accèdent au statut de narrateur temporaire : c'est le cas de Fadoua (Kourouma, 1990, p. 173-174) ou de Djéliba (Kourouma, 1990, p. 185-188).

³ « Kourouma pratique une déconstruction du discours [...] en narrant les mêmes événements à travers différentes perspectives. Ces procédés sont réalisés avec une telle cohérence qu'ils en deviennent une véritable esthétique de la narration. » (dans « *Monnè* de Kourouma : une esthétique du mensonge » (Je traduis)

nationale. En effet, les différentes instances narratives se critiquent mutuellement. Si le peuple a peu de recul critique, Djigui fournit souvent une lecture étroite et très personnelle des événements. Le narrateur ne manque donc pas de les critiquer successivement :

La religion était un syncrétisme du fétichisme malinké et de l'islam. Elle donnait des explications satisfaisantes à toutes les graves questions que les habitants pouvaient se poser et les gens n'allaient pas au-delà de ce que les marabouts, les sorciers, les devins et les féticheurs affirmaient : la communauté entière croyait à ses mensonges. (p. 21)

Le narrateur montre un Djigui buté : « Djigui, toujours têtue, inébranlable, persévérât dans le refus de vivre et de faire allégeance aux Blancs. » (p. 47) Certains passages exprimant une idéologie douteuse permettent d'émettre l'hypothèse que ce narrateur se confond parfois avec la voix du colonisateur : « Les Noirs naissent mensongers. Il est impossible d'écrire une histoire vraie de Mandingue. [...] Les griots, qui sont les chroniqueurs officiels, ajoutent, dramatisent et amplifient tout ce qu'ils rapportent. » (p. 83) Pourtant, affirmer que le narrateur assure le discours du colonisateur serait sans doute faux, tant ses caractéristiques sont multiples : d'une part, il connaît parfaitement les us et coutumes de ceux de Soba et, d'autre part, il dissémine régulièrement des prolepses, comme en témoigne par exemple l'usage du futur dans cet extrait : « Et toute leur vie Moussokoro restera la jeune femme, la cadette; elle s'adaptera par une métamorphose opportune à toutes les mutations de Djigui. » (p. 148) De surcroît, ce narrateur est conscient de la relativité de son discours sur l'histoire de Soba : « Mais — nous le savons — circulent diverses versions de l'événement. » (p. 207), ce dont ne semblent pas vraiment capables ni Djigui, ni les siens. Le narrateur s'emploie d'ailleurs parfois à rectifier des contre-vérités établies à travers les commérages : « Et il n'est pas vrai qu'il pleura » (p. 123), affirme-t-il à propos de Djigui, rendant compte de la diversité des récits historiques en cours à Soba. Après avoir longuement donné la version « officielle » de l'enfance de Moussokoro, il insère la version des adversaires de la jeune femme : « Qu'y avait-il de solide dans cette biographie? "Peu... très peu de grains. Elle était née fabulatrice et c'était elle qui dictait cette relation aux griots", répondait le petit peuple de Soba qui détestait Moussokoro. » (p. 130) Ce procédé, repris à plusieurs reprises, montre

les polémiques qui entourent l'existence de la cadette de Djigui. Josias Semujanga peut ainsi écrire à propos du narrateur qu'il

explique à toute occasion son scepticisme allant jusqu'à la raillerie et à la dérision des faits évoqués. Pourtant, son but n'est pas pour autant de mettre en doute la vérité de cette période et la réalité historique en général. Il ne cherche pas non plus à déceler le mensonge par rapport à la vérité de la colonisation et des indépendances africaines. Au contraire, il prend un très grand plaisir à alimenter son récit avec la richesse, la polysémie et l'anarchie du réel. (p. 16)

À travers ce savant et ingénieux dispositif narratif, Ahmadou Kourouma fait apparaître à quel point toute histoire collective est avant tout récit, au sens de fable, d'invention, et qu'en ce sens, l'instance narrative et, au-delà, le point de vue adopté, sont capitaux puisqu'ils déterminent le contenu événementiel et ses interprétations. Traore montre comment ce type de mensonge

refers to the multiplicity of truths, of points of view. This relativistic stance echoes the fashionable Western deconstructionism as well as the Bakhtinian Polyphony. Lying is finally also a discourse, a philosophy of narration through which men appropriate reality⁴ (p. 1361).

À cet égard, *Monnè* enseigne et produit une démonstration efficace de la relativité de tout discours historique, tout en donnant à lire « en filigrane, non pas l'envie de choquer ou de se moquer, mais au contraire une nécessité de rester lucide face aux événements et à la bêtise humaine qui les sous-tend » (Semujanga, p. 17).

La mise à nu réciproque de l'H/histoire

Nous pouvons donc établir que, dans ces deux romans, l'histoire (au sens de fiction) met à nu l'Histoire du pays : tout est disséqué et expliqué, des luttes intestines aux portraits d'hommes politiques, des relations avec la France et l'Organisation des nations unies jusqu'aux

⁴ [Ce type de mensonge] « réfère à la multiplicité des vérités, des points de vue. Cette position fait écho aux théories de la déconstruction, fort en vogue en Occident, ainsi qu'à la polyphonie de Bakhtine. Mentir est aussi finalement un discours, une philosophie de la narration à travers laquelle les hommes s'approprient la réalité. » (Je traduis)

tempéraments des diverses ethnies en passant par les conflits d'intérêts personnels. À plusieurs reprises, et ce, dans chacune des deux œuvres, la fiction réécrit, voire contredit ou dénonce l'histoire officielle : « Et revint la sécheresse, cette fois avec des vents : ils étaient jaunes et charriaient le deuil. (*Les chroniques coloniales de l'époque signalent une catastrophique épidémie de méningite en Afrique occidentale*). » (*Monnè*, p. 199) Ce sont parfois même des personnages qui se livrent à une révision autoritaire de l'histoire, niant ainsi des pans entiers du passé des peuples. Par exemple, Djigui

déclara que nous étions revenus au jour et au lieu où la colonne française nous avait surpris sur les remparts. Tout ce qui était survenu après ce mémorable jour n'était jamais advenu : ni la colonisation, ni les travaux forcés, ni le train, ni les années, ni notre vieillesse n'avaient existé. Nous n'avions pas été colonisés parce que nous n'avions pas été vaincus après une bataille rangée. (p. 181).

Comme le souligne Traore, « the novel clearly shows the responsibility of African rulers, like Djigui, who too quickly became friends of the new rulers and uncritically accepted the new power symbols »⁵ (p. 1350).

Mais nous remarquons qu'à l'inverse, la forme de récit qu'adopte Kourouma met aussi à nu l'histoire romanesque en tant que telle. Le début de *Quand on refuse* est marqué par un usage caractéristique de la parenthèse, trait stylistique qui revêt plusieurs significations. La parenthèse fournit en effet souvent des explications d'ordre lexical : « Quand j'ai su que la guerre tribale y était arrivée j'ai tout laissé tomber et je suis allé au maquis (bar mal fréquenté) pour me défouler (me libérer des contraintes, des tensions). » (p. 11) Elle sert également à expliquer le contexte national : « Le président Gbagbo a beau être bété (Bété est le nom d'une tribu de la profonde forêt de la Côte-d'Ivoire), c'est un type bien. » (p. 12) Elle débusque enfin le racisme jusque dans ses manifestations linguistiques : « (Quand c'est un groupe de blancs, on appelle cela une communauté ou une civilisation, mais quand c'est des noirs, il faut dire ethnie ou tribu, d'après mes dictionnaires) » (p. 16).

⁵ « Le roman montre clairement la responsabilité des dirigeants africains qui, comme Djigui, sont trop rapidement devenus des alliés des nouveaux dirigeants et ont accepté sans esprit critique les nouveaux symboles du pouvoir. » (Je traduis)

Cet emploi manifeste de la parenthèse met à distance le récit et, destiné à un public européen, pointe son artificialité linguistique. Christiane Ndiaye a fort bien décelé les enjeux de ce qu'elle surnomme « la poétique de l'explication du blabla de Birahima » : « Il s'agit moins de définir des mots que de juxtaposer des discours sur le monde afin de faire ressortir leur mouvance, leur malléabilité et leur non-coïncidence, lorsqu'il s'agit du regard de différentes cultures sur des phénomènes du vécu censés être "mêmes" ». (p. 88) Histoire et histoire, c'est-à-dire le récit historique et la fiction, démontent donc mutuellement leurs mécanismes.

Pour ce faire, l'arme principale de Kourouma consiste en une ironie féroce, tant dans *Monnè*, où le narrateur assure que « les travaux forcés étaient la deuxième besogne qui permettait aux Noirs d'entrer dans la civilisation. [...] Les travaux forcés n'étaient pas l'esclavage. » (p. 61), que dans *Quand on refuse* :

Le président Gbagbo est un marrant. Ses hommes tuent le général Gueï et lui et sa femme manquent de pleurer à la messe. Sans blague! Ses hommes tuent tellement d'imams que lui, il se croit obligé de soigner leur chef pour que la Côte-d'Ivoire ne manque pas d'imams. (p. 133)

On touche ici, comme à bien d'autres moments dans ces romans, au problème de ce que Paul Ricœur nomme, dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, « les cas limites ». Il en parle à propos des rescapés des camps d'extermination de la Shoah, mais la pertinence de sa réflexion vaut tout autant pour les crimes perpétrés en Côte-d'Ivoire.

Il s'agit d'expériences à la limite, proprement extraordinaires — qui se fraient un difficile chemin à la rencontre des capacités de réception limitées, ordinaires, d'auditeurs éduqués à une compréhension partagée. Cette compréhension a été édifiée sur les bases d'un sens de la ressemblance humaine au plan des situations, des sentiments, des pensées, des actions. Or l'expérience à transmettre est celle d'une inhumanité sans commune mesure avec l'expérience de l'homme ordinaire. C'est en ce sens qu'il s'agit d'expériences à la limite. [...] Pour être reçu, un témoignage doit être approprié, c'est-à-dire dépouillé autant que possible de l'étrangeté absolue qu'engendre l'horreur. Cette condition drastique n'est pas satisfaite dans le cas des témoignages de rescapés. [...] "Comment raconter sa propre mort"?

demande Primo Levi. [...] Il s'agit [...] de lutter contre l'incrédulité et la volonté d'oublier. Renversement de la problématique? (p. 223)

Se saisissant de cette problématique, Kourouma recourt à l'ironie (souvent de façon répétitive) pour annuler le tragique :

Les charniers donnent du terreau à la terre ivoirienne. C'est le terreau des charniers qui permet à la Côte-d'Ivoire d'avoir un sol riche qui nourrit du bon café, de la bonne banane, du bon hévéa, et surtout du bon cacao. La Côte-d'Ivoire est le premier producteur du monde de cacao et produit le meilleur cacao qui fait le meilleur chocolat du monde. (2004, p. 21)⁶

Parce que, grâce à sa fonction comique et répétitive, elle annule tout *pathos*, l'ironie est employée par Kourouma afin de faire apparaître les mécanismes tant de ses récits que des récits historiques qu'il réécrit. Madeleine Borgomano note donc avec raison que si « la “progression” historique [temps de l'Histoire, mais aussi du roman] est sans cesse contrariée par des phénomènes de répétition, de reprises, [ceux-ci] ne sont pas toujours attribuables à une conception cyclique africaine » (p. 185). La répétition, la reprise avec infimes variations sont la marque de l'ironie corrosive de Kourouma.

Mais cette mise à nu réciproque de l'histoire des personnages et de l'histoire du pays s'effectue aussi et peut-être surtout à travers un questionnement permanent du langage. Le titre du quatrième chapitre de *Monnè* est riche d'enseignement à ce propos : « Chaque fois que les mots changent de sens et les choses de symboles, les Diabaté retournent réapprendre l'histoire et les nouveaux noms des hommes, des animaux et des choses. » (p. 41) Autrement dit, chaque nouveau vainqueur ou colonisateur impose sa propre version de l'histoire à travers ses mots et l'impose aux Diabaté, dont l'Histoire ne cesse donc d'être réécrite par d'autres. Ce changement de mots pour désigner tel ou tel fait historique, voire le changement même de signification des mots, apparaît dans la tâche délicate du traducteur entre les différentes civilisations. Comment écrire l'histoire de Soba tombant sous le joug des colonisateurs quand le traducteur commet des impairs tels

⁶ Voir également les autres reprises de ce motif du charnier, notamment aux pages 25, 28 et 35.

que celui-ci : « ce dessein s'appelait la civilisation que, faute de mot correspondant, il traduit par "devenir toubab" » (p. 57)? Mais s'agit-il vraiment d'un impair? N'est-ce pas plutôt l'affirmation consciente de la domination et l'incapacité à rendre un concept dans une langue autre que celle dont il émane? Si ce roman revient, à de multiples reprises, sur ces problèmes de traduction de concepts, les dictionnaires d'Ibrahima dans *Quand on refuse* trahissent, par leur côté burlesque (un enfant se promène tel un intellectuel avec des dictionnaires sous le bras⁷), une profonde préoccupation envers les mots. Ce questionnement du langage apparaît en fait dès le titre, *Quand on refuse on dit non*, repris dans un passage du roman :

"Avec un kalach, je me révolterai, je refuserai!"

Au mot "refuserai", elle m'a arrêté :

"Et quand on refuse, on dit non, a affirmé Samory. [...] Samory a affirmé que l'on dit non quand on refuse, quand on ne veut pas."

Je suis resté pensif un instant, répétant sans cesse : "Non... non... non..." (p. 36).

Cet extrait s'ouvre sur des points de suspension, ne dit pas tout, demeure inachevé. Comment interpréter ce « non »? Dire « non », est-ce vouloir substituer à la violence le pouvoir des mots? Promouvoir le dialogue franc en politique? Est-ce le bulletin « non » qu'on place dans les urnes? Opposer à la force le pouvoir de la parole? Il est vrai que, du point de vue du contenu, l'histoire de la Côte-d'Ivoire telle que la retracent Ibrahima ou ceux de Soba apparaît comme une infinie démonstration de violences; mais sur le plan de la mise en mots, de la narration, les deux romans manifestent l'importance des mots, surtout dans le cas de *Quand on refuse*. L'importance des mots certes, mais non pas leur pouvoir; bien plutôt la force de corruption qu'ils véhiculent ou leur impuissance à dénoncer les horreurs d'un réel qui dépassent toute fiction.

⁷ Ibrahima explique ainsi dès le début du roman : « J'ai quatre dictionnaires pour me débarbouiller et expliquer les gros mots qui sortent de ma petite bouche. Larousse et Petit Robert pour le français français des vrais Français de France; le Harrap's pour le pidgin (le pidgin est une langue composite née du contact commercial entre l'anglais et les langues indigènes); l'Inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique noire pour les barbarismes d'animistes avec lesquels les nègres d'Afrique noire de la forêt et de la savane commencent à salir, à noircir la limpide et logique langue de Molière. » (p. 19)

La « poétique de l'explication » [...] comporte deux dimensions également significatives, résume Ndiaye. D'une part, le texte sensibilise le lecteur au fait que chaque mot, chaque énoncé a un autre poids dans la bouche de chaque énonciateur, selon le *langage* qui est le sien. D'autre part, les mots peuvent n'avoir aucun poids, ils peuvent être tout à fait impuissants à dire le vécu. [...] Plus vite on cessera d'inventer des langages pour expliquer l'explicable, occulter l'inadmissible, plus vite on devra faire face à la nécessité non pas d'expliquer mais de *faire cesser* les pratiques et comportements humains qu'aucun discours sur le monde ne pourra, ultimement, rendre sensé. (p. 89-90).

Elle conclut en écrivant que « Birahima ne parle pas si mal le français; il parle certainement plus clairement et humainement que tous ceux qui parlent avec une grande expertise cette langue de bois si apte à effacer la mémoire des mots et des temps présents. » (p. 90) Il semblerait donc que l'histoire romanesque l'emporte en ce qui concerne le signifiant sur l'histoire politique. Mais ce dernier roman étant inachevé, il demeure impossible de lui attribuer un sens définitif. Il faut nous en tenir à souligner la pertinence des questions qu'il soulève, telles que le problème du témoignage tourné vers un lectorat étranger, l'écriture de la mémoire, les choix auxquels est confronté l'auteur en termes de lexique et de points de vue narratifs.

Ahmadou Kourouma pose ainsi avec beaucoup d'acuité le problème de la mise en récit de faits historiques. Au début de chaque roman, le lecteur peut avoir l'impression d'identifier un « héros » romanesque autour duquel va s'organiser le récit; mais très vite, l'histoire individuelle est dépassée par des considérations collectives et nationales. Chacun des deux romans problématise de façon différente cette articulation entre l'histoire de l'individu et l'histoire collective. La dimension polyphonique de *Monnè, outrages et défis* fait bien apparaître les polémiques qui sous-tendent Soba, tandis que dans *Quand on refuse on dit non*, Kourouma utilise le subterfuge de l'enfant à la fois naïf et curieux pour émettre des jugements qui, quoique obliques, en sont peut-être d'autant plus critiques.

Une subtile interaction entre histoire et Histoire montre en dernier recours que si le récit relate de façon très critique l'histoire de la Côte-d'Ivoire, cette histoire permet en retour la mise à nu du récit, tant chez Kourouma le choix des mots et des stratégies narratives est de première

Élise LEPAGE, « La mise en récit de l'histoire dans *Monnè, outrages et défis* et *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma », @analyses, hiver 2008

importance. Ces deux œuvres sont de fait des récits fictifs qui invitent à une stimulante réflexion sur les enjeux de la narration historique.

Bibliographie

BORGOMANO, Madeleine. 1998, « Temps et histoire », dans *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier griot »*, Paris, L'Harmattan, coll. « Classiques pour demain », p. 177-185.

KOUROUMA, Ahmadou. 2004, *Quand on refuse on dit non*, texte établi par Gilles Carpentier, Paris, Seuil;

—. 2000, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil;

—. 1990, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

NIDIAÏE, Christiane. 2006, « La mémoire discursive dans *Allah n'est pas obligé* ou la poétique de l'explication du blabla de Birahima », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, p. 77-96.

RICŒUR, Paul. 2000, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais »;

—. 1983, *Temps et récit*, t. I, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».

SEMUNJANGA, Josias. 2006, « Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de Kourouma », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, p. 11-30.

TRAORE, Karim. 2000, « Kourouma's *Monnè* as Aesthetic of Lying », *Callaloo*, Vol. 23, No. 4, p. 1349-1362.

Roger-Michel ALLEMAND

Lettres de Michel Butor sur le thème de l'exil suivies de trois acrostiches inédits

Pendant l'année académique 2003-2004, j'ai mené, sous l'égide du Rectorat de Nice, un projet d'action culturelle avec une classe de latinistes passionnés de littérature sur le thème de « L'exil : du voyage à l'errance ». Articulé sur l'histoire des idées, le contenu pédagogique se déroula suivant trois axes convergents.

D'une part, des apports historiques, géographiques et démographiques, centrés sur la formation de la population française, les chroniques familiales, le brassage des cultures et, plus généralement, les principaux flux migratoires à l'échelle internationale au cours des deux siècles passés.

D'autre part, une réflexion linguistique et conceptuelle déclinée en trois volets : *primo*, le réseau synonymique de l'exil (exode, émigration, expatriation, relégation, bannissement, exclusion, expulsion, déportation, rejet, retrait, isolement...); *secundo*, le champ lexical du voyage (déplacement, périple, parcours, itinéraire, exploration, vagabondage, pérégrination, aventure, errance...), associé au vocabulaire des moyens de transport; *tertio*, la mise en jeu de binômes constituant des couples de torsion sémantique (identité-altérité, connu-inconnu, familiarité-étrangeté, foyer-décentrement, attachement-détachement, dedans-dehors, intérieur-extérieur, milieu-périphérie, cercle-marginalité, enracinement-mobilité, sédentarité-nomadisme, citoyen-apatride, réunion-séparation, orientation-égarement, intégration-aliénation, asile-exil...).

Enfin, une approche des représentations de l'exil dans la littérature occidentale, à travers tous les genres, depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque contemporaine. Parmi les auteurs abordés, figuraient bien entendu ceux qui avaient eux-mêmes été victimes de mesures de bannissement (Ovide, Hugo, Soljenitsyne, Kundera) et ceux qui

s'étaient expatriés volontairement pour des raisons politiques : la « littérature de l'émigration » (Rivarol, Chateaubriand, Sénancour, les frères de Maistre) et l'*Exilliteratur* (Musil, Brecht, Feuchtwanger, Döblin, Hesse, Zweig et les frères Mann). Les autres extraits provenaient d'œuvres variées illustrant le thème d'ensemble, du Pentateuque à Steinbeck, en passant par Homère, Joachim Du Bellay, Madame de Staël, James Joyce, T. S. Eliot, Victor Segalen, Saint-John Perse, Gertrude Stein, Witold Gombrowicz, Albert Camus, Ezra Pound, Henry James, Jack Kerouac, Georges Perec, Andreï Makine, Hector Bianciotti ou W. G. Sebald.

Dans ce cadre, j'ai naturellement pensé à Michel Butor, non seulement parce qu'il s'est intéressé à plusieurs auteurs du corpus, et a écrit ou enseigné sur certains d'entre eux¹, mais surtout parce qu'il est l'inventeur et le promoteur de l'*itérologie*, science des déplacements humains et de leurs relations au texte². Michel Butor, *voyageur à la roue* (Butor, 1979c), qui affirme : « L'écriture est un voyage et le voyage est l'écriture. » (1991, p. 52) Butor dont je savais que l'*Anthologie nomade* allait bientôt paraître (Butor, 2004)³.

Je lui ai donc proposé d'entretenir une correspondance avec mes élèves, et il m'a aussitôt donné son accord, avec la simplicité qu'on lui connaît. Générosité d'autant plus remarquable que c'était la première fois — et la seule à ce jour, à notre connaissance — qu'il acceptait de contribuer activement à un tel projet et de répondre à des adolescents d'une quinzaine d'années⁴.

¹ Butor a produit sur Homère, Chateaubriand, Hugo, Joyce, Pound, James, Thomas Mann, Segalen, par exemple. Plutôt qu'une fastidieuse énumération de références bibliographiques, nous renvoyons ici aux entrées correspondantes dans l'excellent *Dictionnaire BUTOR* animé par Henri Desoubaux. Le lecteur pourra également s'y reporter pour les pays et œuvres abordés au cours de la présente traversée.

² Voir Michel Butor, « Le Voyage et l'écriture », 1974, p. 9-29. L'*itérologie* devient *itinérologie* dans *Curriculum vitæ* (1996b).

³ Un exemplaire de ce livre a été acheté pour chaque élève, auquel l'auteur a dédié, en date du 21 avril 2004, la carte où il figure en compagnie de sa chienne Fanny (photographie de Maxime Godard, Lucinges, 2 XI 1989).

⁴ Butor les a en outre invités à le rencontrer, à l'occasion du vernissage de l'exposition *Michel Butor à Nice*, le jeudi 11 mars 2004, à la médiathèque de

Il va de soi que l'écrivain a calibré les trois lettres qui suivent en fonction de l'âge de ses interlocuteurs. Et c'est là, précisément, l'un des intérêts de ces documents, qui permettent de mieux cerner quelques invariants de la réflexion butorienne en matière de mobilité. Raison pour laquelle les notes infrapaginales, délibérément limitées dans leur propos, font la plupart du temps référence à des entretiens antérieurs, afin de comparer ce qui pouvait l'être.

Cet ensemble est suivi de trois acrostiches inédits, composés sur les trois mots-clés du projet. Michel Butor me les a adressés le 22 novembre 2007. Qu'il me soit ici permis de lui renouveler l'expression de ma plus amicale gratitude.

Questions du 2 octobre 2003 et réponses du 24 octobre 2003

Pourquoi avez-vous accepté cette correspondance?

M. B. : Parce que j'aime bien le dialogue entre générations.

En quoi le thème de l'exil vous intéresse-t-il?

M. B. : Parce que j'ai vécu longtemps à l'étranger et que j'ai même songé à m'expatrier longuement.

Quelles raisons vous ont poussé à faire des voyages?

M. B. : J'avais envie de savoir ce qu'il y a de l'autre côté de l'horizon, comment les autres nous voient, donc devenir un peu un autre.

Comment avez-vous choisi vos destinations?

M. B. : Ce sont plutôt les destinations qui m'ont choisi. J'ai reçu des invitations. J'y ai répondu. Parfois, comme j'étais embarqué dans un livre, j'ai privilégié les pays qui m'aidaient pour celui-ci.

Quels sont les voyages qui vous ont le plus marqué?

M. B. : Deux voyages m'ont beaucoup marqué. Ils constituent des coupures dans mes livres. Ainsi mes quatre romans ont été écrits entre

cette ville. Rencontre que j'ai prolongée par la visite de la cathédrale orthodoxe de Nice, puis du Musée national Message biblique Marc Chagall.

deux séjours, l'un en Égypte⁵, l'autre aux États-Unis⁶. Ensuite les voyages au Japon m'ont beaucoup apporté⁷. Mais tous m'ont apporté quelque chose⁸.

Pourquoi avez-vous baptisé votre maison « À l'écart »⁹?

M. B. : J'ai besoin de voir le monde, dans tous les sens du mot, mais ensuite j'ai besoin d'un peu de recueillement. Ma maison est à l'écart de la foule et du bruit¹⁰.

⁵ Butor a été professeur dans la ville d'El Minya (1950-1951), à deux cents kilomètres au sud du Caire.

⁶ Le 20 janvier 1960, Butor part enseigner la littérature française à Philadelphie, puis dans le Vermont.

⁷ Voir M. Butor, *Le Japon depuis la France* (1995); *Curriculum vitae* (1996b, p. 171, 232, 248-249); *Michel Butor par Michel Butor* (2003, p. 86-87).

⁸ Au point de susciter une nouvelle organisation dans la production de Butor, dont *Le Génie du lieu* inaugure la mise en séries de certaines de ses œuvres. Le cycle éponyme est complété par *Où* (1971), *Boomerang* (1978), *Transit* (1992) et *Gyroscope* (1996). Puis viennent les cinq *Répertoires* (1960-1982), la série des *Illustrations* (1964-1976), celles de *Matière de rêves* (1975-1985), d'*Envois* (1980-1983), des *Improvisations* (1984-1998), des *Avant-goût* (1984-1992) et des *Carnets* (1989-1991). Sur ce point de macrostructure, on se reportera à la lettre de Butor à C. Jacomino (Butor, 1985a, p. 123).

⁹ Avant d'emménager à Lucinges, en 1989, Butor habitait à Gaillard (Haute-Savoie) une maison qu'il avait, déjà, baptisée « À la frontière ». Sur ce point, on ne peut que souscrire aux analyses de Bruno Frappat : « S'il a choisi ce lieu, et ce nom, [...] c'est que, pour lui, la frontière [...] est la ligne à franchir chaque jour, le signe du voyage perpétuel pour cet esprit sans cesse en mouvement. [§] La frontière est la négation du centre, de l'autosuffisance culturelle : elle ouvre sur l'extérieur, [...] elle met le penseur, l'écrivain, le philosophe à la juste place : celle de l'instabilité, en position de franchissement. » (Frappat, 1988a, p. 1). Cf. notamment M. Butor (1984, 1985, 1996a et 2006a).

¹⁰ Alors qu'il vient de s'installer à Nice, où il est nommé sur un poste de professeur associé, Butor use de termes comparables pour évoquer Sainte-Geneviève-des-Bois, où il avait emménagé à son retour de Berlin, début 1965 : « Il s'agissait pour moi de rendre permanent un écart que j'avais expérimenté déjà un grand nombre de fois. J'avais besoin, ne serait-ce que pour voir Paris, pour la comprendre, absolument besoin de m'en éloigner. [...] J'ai quitté Paris pour éviter l'encombrement de l'espace, du temps et de l'information. [...] J'ai besoin de me retirer pour prendre le temps de regarder par exemple les livres dont on parle, pour pouvoir ne pas en parler, du moins ne pas en parler très vite. » (Butor,

Que pensez-vous de la marginalité? Quels rapports établissez-vous entre elle et l'exil?

M. B. : Nous sommes tous plus ou moins en marge de quelque chose. Nous voulons nous définir par rapport à un centre unificateur, nous distinguer. Nous n'y arrivons pas toujours. En exil, on est forcément en marge deux fois : en marge du pays quitté, en marge du pays d'accueil. L'expérience de l'exil révèle la marginalité : « je n'étais pas un Français comme les autres » aide à la vivre comme originalité, créativité¹¹.

Questions du 22 novembre 2003 et réponses du 8 décembre 2003

Puisque vous avez été beaucoup invité, auriez-vous tant voyagé si vous n'aviez pas été écrivain, et où?

M. B. : J'ai voyagé avant d'avoir publié. D'abord j'ai fait du tourisme culturel. J'ai éprouvé le besoin de voir les grands monuments et en particulier les musées¹². Puis j'ai voyagé comme professeur : en Égypte d'abord, puis en Angleterre, en Grèce et en Suisse¹³. C'est après seulement que mes publications ont entraîné des invitations d'un autre type.

Distinguez-vous des points communs à tous vos voyages?

M. B. : Je me suis toujours attendu à être déçu et je ne l'ai jamais été.

Vos voyages vous ont tous « apporté quelque chose » : sur quels plans?

1970-1971, p. 4) Voir M. Butor, « Je hais Paris » (1969, p. 103-118) — sans oublier que *Où* (1971) commence par un chapitre intitulé « J'ai fui Paris ».

¹¹ Voir M. Butor et Michel Sicard (1992). Sur l'excentricité et l'idée de « marge active », voir l'entretien avec Michel Sicard (1976b).

¹² La muséophilie de Butor est une des entrées à la question de la classification de ses œuvres en séries (voir *supra*, note 8) — « [...] il me faut souvent beaucoup de temps pour donner à un texte son habitation définitive », déclare-t-il à René de Ceccatty (1983a, p. 101) — y compris en termes de sérialité musicale (cf. Butor, 1987). Sur l'homologie entre musées et grands magasins, voir l'entretien avec Michel Crépu (1983b).

¹³ Après l'Égypte (voir *supra*, note 5), Butor a été lecteur à l'Université de Manchester (1951-1953) et professeur de philosophie au lycée français de Salonique (1954-1955). À l'automne 1956, grâce à Lucien Goldmann, il fait son entrée à l'École internationale de Genève (1956-1957), où il enseignera la philosophie, le français, l'histoire et la géographie.

M. B. : Mes voyages m'ont tous aidé à situer mon pays et son histoire par rapport aux autres. Presque tous m'ont apporté de la matière pour mes écrits.

Qu'est-ce qui vous a inspiré au cours de vos voyages?

M. B. : Les gens, les lieux.

Qu'est-ce qui a fait qu'après votre séjour en Égypte, vous vous êtes mis à publier?

M. B. : J'avais l'intention de publier même avant mon voyage en Égypte. Certains de mes articles avaient déjà paru dans des revues¹⁴.

Qu'est-ce qui vous a attiré aux États-Unis?

M. B. : Dans les années 50 et 60, il était indispensable, pour un jeune intellectuel français, de faire son voyage aux États-Unis¹⁵.

Pourquoi n'avoir plus écrit de roman après votre voyage aux États-Unis? Qu'est-ce qui avait changé¹⁶?

M. B. : Les États-Unis m'ont fait me poser beaucoup de questions. Pour rendre mon expérience, la forme romanesque ne m'a plus semblé suffisante.

Pourquoi avez-vous longuement songé à vous expatrier? Où cela? Pourquoi ne pas l'avoir fait?

M. B. : J'étais en France dans une situation inconfortable. J'avais raté mon entrée dans l'enseignement. D'autres pays m'ouvraient leur porte.

¹⁴ « Petite croisière » (1948) et « Le Point suprême » (1949). Ces textes ont été repris dans Butor (1960 et 1964).

¹⁵ Butor a signalé à plusieurs reprises que ce « passage obligé » était comparable au voyage en Italie au XVI^e siècle, mais aussi à ceux, quelque trois cents ans plus tard, des romantiques allemands dans ce même pays ou des romantiques français en Orient.

¹⁶ Questions certes naïves, mais le lecteur gardera présent à l'esprit que ce sont ici des adolescents qui les posent. Bien que n'étant pas de fins connaisseurs de l'œuvre de Butor, ils ont pourtant vite remarqué le changement dans sa bibliographie. Sur ce tournant et *Mobile* (1962), voir notamment les échanges avec Thérèse de Saint-Phalle (1962) ou avec Frédéric C. Saint Aubyn (1962 et 1965). Auxquels on pourra confronter un texte plus récent de l'écrivain, « Où les Amériques commencent à faire histoire », dans Mireille Calle-Gruber (1998, p. 249-[255]).

En particulier les États-Unis; mais cela me posait un problème de langue. J'étais un écrivain français. La Suisse m'a offert la solution¹⁷. J'étais dans un pays francophone. Ma famille restait en France.

À l'étranger, avez-vous cherché à vous intégrer? Pourquoi? Comment?

M. B. : Pour voir les choses sans les perturber trop, il faut devenir invisible¹⁸. J'avais le mot « Français » écrit sur mon front. Pas question de le gommer, mais il fallait le rendre discret. Alors le dialogue devenait possible.

Vous dites que nous « sommes tous plus ou moins en marge de quelque chose » : personnellement, de quoi vous sentez-vous en marge? Dans quelle mesure?

M. B. : Je suis en marge de la société commerçante, capitaliste, néo-libérale. Tous ces hommes d'affaires, qu'ils aient « réussi » ou non, ne peuvent que me tolérer. Tout en moi leur dit qu'ils font fausse route, mais pour l'instant ils ont tout le pouvoir. Pour se rendre tolérable il faut savoir tolérer. Autrement on est exclu, et donc sans action.

Quel type de marginalité a révélé votre expérience de l'exil?

M. B. : À l'étranger on est forcément en marge de la société. Souvent il y a des groupes d'émigrés permanents ou non. On se retrouve entre Français, entre Italiens, entre Irlandais, groupes qui deviennent souvent ultra-nationalistes. Si on refuse cela, on est mis en marge. Il faut donc trouver sa position propre¹⁹.

¹⁷ Butor a échoué à l'agrégation de philosophie. Malgré une thèse sur travaux (et quels travaux!), soutenue à Tours le 7 février 1973, le Comité consultatif (ancêtre du Conseil national des universités) a refusé de l'inscrire sur la liste d'aptitude aux fonctions de professeur titulaire. Il quitte donc Nice (voir *supra*, note 10) et devient professeur à l'Université de Genève à l'automne 1975, par l'entremise de Jean Starobinski. Il y prendra sa retraite d'enseignant seize ans plus tard, en juillet 1991.

¹⁸ Cf. *Troisième dessous* (Butor, 1977) : « Hors du monde » et « Hantée ». Le concept de *hantise* me semble d'ailleurs être un marqueur très intéressant du discours de Butor sur l'inspiration — voir, par exemple, l'entretien avec Jean-Louis de Rambures (1971) ou le parallèle que l'écrivain effectue entre les fantômes de *L'Emploi du temps* et ceux de Henry James (Butor, 1994, p. 161).

¹⁹ Ce que l'on mettra en rapport avec cette déclaration, alors que va paraître *Le Génie du lieu* : « [...] il faut bien situer l'observateur par rapport à l'objet

Quels liens établissez-vous entre l'exil et la créativité?

M. B. : Quand on est bien installé dans sa culture, on la transmet sans vouloir y rien changer. Elle change d'ailleurs en dehors de nous. Quand on est à cheval sur plusieurs cultures, on les critique l'une par l'autre et l'on est quasi contraint d'inventer²⁰.

Dans l'une de vos réponses, vous utilisez l'expression « embarqué dans un livre » : dans cette traversée de l'écriture, quels sont vos points de départ et d'arrivée?

M. B. : Le point de départ d'un livre, c'est le sentiment de son absence. Quelque chose manque. Ceci peut d'ailleurs se matérialiser par une demande. On traverse alors toutes sortes d'épreuves. Souvent on a l'impression qu'on n'y arrivera jamais, qu'il vaudrait mieux tout abandonner. Puis après des mois de travail et d'angoisses, des années parfois, on est tout surpris de s'apercevoir que la chose est faite. Mal faite, bien sûr. On corrige tant qu'on peut. Mais il arrive un moment où malgré son insatisfaction, on ne sait plus comment corriger. On passe la main. C'est l'heure du lecteur²¹.

observé, — à ces villes ou ces pays : puisque l'important est de bien montrer ces divers lieux sous tous les angles de vue possibles et que les angles de vue dépendent évidemment de la position de l'observateur lui-même. » (Butor, 1958, p. 14)

²⁰ Butor enseigne depuis peu à l'Université de Genève, quand, à la question : « Avez-vous l'impression d'être en exil? », il répond : « Oui et non. Mais le sentiment d'exil ne m'est pas désagréable. J'ai un peu besoin de ça, d'être ailleurs, d'appartenir à plusieurs endroits à la fois. » (Butor, 1976a, p. 35).

²¹ On comparera ces lignes avec ce que Butor disait jadis à André Clavel : « Un écrivain, c'est toujours quelque chose de raté, et beaucoup de ratages à la fois! Alors il compense ses lacunes sur le plan imaginaire. Moi, il y a un vieux rêve géographique que je ne peux atteindre, mais qui me hante : être partout à la fois. » (Butor, 1988b, p. 99) Dans ces échanges, l'artiste évoque la « tradition du roman géographique » (p. 98) ainsi que les vertus de la cartographie : « [...] à partir du moment où l'on se met à dessiner des cartes, on va vers la non-violence, on se met en relation avec un autre horizon, qui n'est plus cet inconnu obscur contre lequel il faut se défendre. » (p. 99) Pour lui, en effet, l'apprentissage de la géographie est « une initiation à la tolérance » (Butor, 1996b, p. 230). Il en donne notamment une illustration avec « Géographie parallèle », dans Yves Chevrel et Camille Dumoulié (2000, p. 13-40), ensemble composé de cinquante

Questions du 22 janvier 2004 et réponses du 18 mars 2004

Pourquoi vos livres font-ils la plupart du temps référence à des lieux, et non à des personnages-titres, par exemple?

M. B. : Je suis très sensible aux lieux, à leurs différences. C'est pourquoi j'ai tant voyagé, ce qui m'a rendu encore plus sensible²².

Est-ce que les lieux vous intéresseraient plus que les personnes?

M. B. : Je ne sépare pas les personnes de leur environnement. Naturellement celui-ci est en général très complexe. On a rencontré quelqu'un dans telle ville, mais il déménage, il voyage, il prend des vacances, etc.

Pourquoi beaucoup de titres de vos œuvres font-ils référence au voyage?

M. B. : Je suis à la fois un sédentaire et un voyageur. Quand je suis chez moi, j'ai envie de voyager. Quand je voyage, j'ai envie de rentrer chez moi. Comme c'est chez moi que j'écris, je suis hanté par le voyage²³. En voyage je n'ai pas le temps d'écrire, sauf si c'est un séjour suffisamment long pour que cela devienne un second chez moi.

textes originellement manuscrits sur autant de monotypes du graveur genevois Marc Jurt, réalisés sur d'anciennes cartes de géographie.

²² Parlant jadis du personnage principal de *La Modification*, Butor soulignait de même : « Il a changé de lieux et il a changé d'idées. Les lieux ont un pouvoir très fort. On est différent à un bout et à l'autre d'un itinéraire. » (Butor, 1963, p. 8). Voir la section « Itinéraire » dans *Avant-goût* (1984b).

²³ Le rapprochement est frappant avec les *Confessions* de Rousseau : « Si je veux peindre le printemps, il faut que je sois en hiver; si je veux décrire un beau paysage, il faut que je sois dans des murs; et j'ai dit cent fois que si j'étais mis à la Bastille, j'y ferais le tableau de la liberté. » (Rousseau, 1964, p. 194), ou encore : « Je suis en racontant mes voyages, comme j'étais en les faisant; je ne saurais arriver. [...] La vie ambulante est celle qu'il me faut. » (*ibid.*, p. 195) Pour Butor : « À bien des égards, toute littérature est littérature de voyage. C'est une relation fondamentale, l'écriture elle-même est un mouvement sur la page. [...] Le thème essentiel d'un livre est un voyage. » (Butor, 1979b, p. 16), et ce voyage nécessite un entre-deux, un temps de suspens, tel qu'il ressort de ces lignes à propos du tableau de Claude Lorrain, auquel l'écrivain a consacré un livre aux éditions de La Différence (1989) : « Le temps de l'embarquement de la Reine de Saba est suspendu. La Reine et sa suite sont en état d'attente et l'attente du voyage est toujours un moment privilégié. C'est un vide nécessaire. Les temps

D'après les titres de vos livres, il semblerait que vous n'ayez jamais été en Océanie : pourquoi? Sinon, pour quelle(s) raison(s) ce continent ne vous a pas inspiré?

M. B. : Tout dépend de ce qu'on appelle Océanie. Je suis allé trois fois en Australie, une fois en Nouvelle-Zélande. On le voit dans le livre intitulé *Boomerang*²⁴, et dans une section du livre *Ici et là*²⁵. Il y a quelques mois je suis allé à Tahiti.

Pourquoi le continent américain vous a-t-il autant inspiré? Les États-Unis surtout? Et New York tout particulièrement?

M. B. : Le continent américain m'a beaucoup attiré parce que c'était le « nouveau monde ». J'ai été tenté de m'y installer, à New York en particulier. Je ne l'ai pas fait; j'ai préféré m'en éloigner pour mieux le

morts sont toujours importants. Il y a un bon usage à faire d'eux. C'est pour cela que j'aime les gares et les aéroports. On y échappe à la machinerie superficielle du quotidien. Dans ces temps de latence, on peut tout imaginer. » (Butor, 1989, p. 18) La corrélation entre écriture et voyage est si forte chez lui que, discutant de la genèse de ses œuvres, il reprend avec enthousiasme le mot de Pierre Canou, son interlocuteur : son « travail sur les brouillons met en évidence la migration du texte... C'est une belle expression! » (Butor, 1985, p. 2) Sur Rousseau, voir Butor, 1966 (repris dans Butor, 1968, p. 59-101) et cf. *infra*, note 24.

²⁴ Voir notamment « Archipel Shopping », exploration littéraire des îles du Pacifique, de Singapour à Tahiti, sur les traces de Louis-Antoine de Bougainville, de James Cook et d'Hermann Melville en particulier. À ce propos, notons que Butor insiste bien, dès l'époque de la parution, sur l'idée d'archipel : « Je suis moins attiré par l'île dans son isolement que par l'enfilade des îles placées les unes à côté des autres. Ce qui m'intéresse, c'est le passage de l'une à l'autre, chaque île donnant une version différente de ce qu'il y a déjà dans les précédentes. » (Butor, 1979a, p. 7) Idée capitale, métaphorique de l'œuvre entière de l'artiste (« [...] chacun aborde à sa façon mon archipel et s'y promène. », Butor à C. Arthaud, 1980, p. 5), y compris dans sa transposition photographique avec *Archipel de lucarnes*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2002. Sous le miroir des eaux, une île est *toujours* reliée à d'autres terres, un texte à d'autres textes, comme l'individu à l'humanité tout entière, Butor rejoignant en cela la belle formule de John Donne : « No man is an island, entire of it self ; every man is a piece of the Continent, a part of the main » (*Devotions upon Emergent Occasions*, 1624 : méditation XVII). Cf. Allemand (2005, p. 25-28), et la préface de Butor à la réédition française du *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1993a).

²⁵ Voir la cinquième partie de *Ici et là* (1997) : « L'Océanique », p. 141 sq.

voir, mieux saisir ses problèmes, ses contradictions, comme je m'étais éloigné de la France pour mieux la voir²⁶.

Pourquoi l'Europe ne vous a-t-elle pas autant inspiré que le continent américain?

M. B. : J'ai beaucoup parlé de l'Europe, de l'Angleterre dans *L'Emploi du temps*, de l'Italie dans *La Modification*, etc. Mais les écrivains français parlent plus souvent de l'Europe, aussi mes textes américains ont été plus remarqués.

Êtes-vous allé au(x) pôle(s)? Si oui, quelle(s) impression(s) en avez-vous gardée(s)? Sinon, pour quelle(s) raison(s) ne vous y êtes-vous pas rendu?

M. B. : Je ne suis jamais allé aux pôles²⁷. Je suis trop frileux. Et il n'y avait pas d'universités pour m'inviter.

Vos goûts vous porteraient-ils plutôt vers les contrées chaudes? Pourquoi?

M. B. : Pendant l'Occupation (1940-44) il a fait très froid et nous étions mal chauffés. J'ai l'impression d'avoir grelotté toutes ces années. Quand je suis allé en Égypte, j'ai été émerveillé de me sentir bien au chaud²⁸. Je dois dire que maintenant, avec l'âge, je supporte moins bien la chaleur.

²⁶ Voir *supra*, note 10. Dans le même entretien, « Dialogues sur les villes », Butor précise : « J'aurais eu la possibilité de m'installer à New York, ville très belle, mais trop de bruit. Quitter Paris c'est, entre autres choses, quitter une ville qui se prend pour le centre du monde, et New York aujourd'hui... » (Butor, 1970-1971, p. 4) Or, d'après lui, justement : « Le moment est venu de se rendre compte qu'il y a une autre manière d'organiser le monde : sans centre. » (Butor, 1988a, p. 2)

²⁷ Ce qui n'empêche évidemment pas le travail de l'imagination, ainsi qu'en témoigne « Gammes polaires ou lumières du Nord », dans *Ici et là* (1997, p. 27-30).

²⁸ Évoquant son séjour à Manchester (voir *supra*, note 13), Butor disait de même : « C'est pendant ces deux ans que j'ai développé un très grand amour du soleil, parce qu'à travers la pluie et les brumes de Manchester, le soleil d'Égypte m'apparaissait comme le Paradis perdu. » (cité par Santschi, 1982, p. 38). Ce que l'on peut comparer aux réflexions qu'il faisait peu de temps auparavant sur les divers aspects de son travail d'artiste : « Dans tous ces efforts il y a comme la découverte de quelque chose qui avait été perdu. Il y a, disons, une nostalgie. On découvre des morceaux de paradis auxquels on a l'impression d'avoir toujours eu droit. Mais cet âge d'or, ce paradis perdu, il est impossible de le localiser dans le passé. Je dirais plutôt que c'est la nostalgie d'un avenir perdu. On s'aperçoit qu'on peut aller dans une certaine direction qui était autrefois interdite. On trouve

Pourquoi tant de vos titres évoquent-ils des paysages, parfois austères?

M. B. : J'aime beaucoup la peinture. J'aurais bien aimé être peintre. Mes textes souvent veulent rivaliser avec la peinture²⁹.

Apparemment, votre imaginaire se porte volontiers sur les espaces désolés, océans ou déserts : d'où vient cette attirance? S'agit-il d'un rejet de la civilisation? De l'expression d'un sentiment de solitude ou d'isolement? D'un exil mental?

M. B. : J'ai d'abord été très attiré par les villes, anciennes et modernes. Puis j'ai senti qu'il fallait explorer aussi la campagne et même le désert³⁰. Ce n'est pas un rejet de la civilisation, car c'est notre civilisation qui fait la campagne aussi bien que la ville, et qui nous fait parcourir et nous représenter les déserts, mais c'est une mise en

le moyen de tourner autour de la barrière, de détourner l'attention de l'ange exterminateur. On va vers un lieu originaire qu'il ne faut cependant pas situer dans le passé. On va vers un présent originaire. C'est une façon de vivre le temps, qui fait qu'on se remet à naître. » (Butor, 1981a, p. 24). Voir *Ici et là* (1997) : « Paradis perdu », p. 156-157, et cf. « Michel Butor : "Écrire, c'est détruire les barrières" », entretien avec André Clavel (2006, p. 128-132).

²⁹ Sur la correspondance entre littérature et peinture, les travaux et les analyses abondent, autant que les œuvres et les déclarations de l'artiste. Nous nous contentons donc de renvoyer à trois textes de Butor : « Écrire, composer, peindre... » (1980a); « Lire la peinture et l'écrire », (1985b); *Improvisations sur Michel Butor* (1993b); ainsi qu'au dossier d'Art & Fact (Université de l'État à Liège), n° 3, 1984.

³⁰ Alors qu'il vivait en banlieue parisienne — 28^{bis}, avenue de l'Éperon, à Sainte-Geneviève-des-Bois —, Butor déclarait ainsi : « C'est comme si j'habitais au fond du Sahara. À Paris, j'aurais tout le temps des gens chez moi, je ne pourrais pas travailler, il y aurait des vernissages, des réunions, des quantités de choses que je ne pourrais pas éviter et que j'évite avec la seule excuse d'habiter Sainte-Geneviève-des-Bois. » (Butor, 1967b, p. 18) Quelques années plus tard, il approfondit le sillon : « J'ai toujours eu la sensation d'être assez isolé; je ne suis certainement pas plus isolé maintenant qu'il y a vingt ans. Au contraire. Mais il y a dans ce que je fais une solitude, un isolement, c'est absolument certain. [...] La littérature que je fais est, entre autres choses, un moyen de réaliser une distance à l'intérieur du lieu où je me trouve. J'ai besoin, pour parler de quelque chose, d'un certain écart. [...] J'ai besoin de prendre du recul pour parler de quelque chose, un recul géographique. » (Butor, 1971b, p. 30) Nombre de titres en témoignent : *Solitudes*, *Appel du large*, *Mille et une caravanes*, *La Porte des sables*, *Le Bourgeonnement du désert*, *De la distance*, *Un trou perdu*, *Interview solitaire*...

question de cette civilisation en particulier en la comparant avec d'autres³¹.

En quoi l'expérience des limites vous attire-t-elle?

M. B. : J'aime beaucoup regarder à côté de ce qu'on me montre : non seulement le tableau, mais son cadre, mais son envers, mais le mur sur lequel il est suspendu, etc. Je veux savoir ce qu'il y a derrière les murs, derrière la frontière, derrière l'horizon³².

³¹ « Je parle d'un lieu dans un autre et pour un autre. », conclut Butor dans « Le Voyage et l'écriture » (1974, p. 29). L'artiste est attaché à cette idée, récurrente dans nombre de ses propos : « Pour connaître mon propre pays, le propre endroit où je vis, j'ai besoin de savoir comment il est par rapport aux autres, comment il se situe à l'intérieur du reste. Alors le voyage est une lecture. [8] La terre est pour moi comme un grand dictionnaire et il y a certains mots fondamentaux qui sont des villes. [...] Le voyage est une partie essentielle, organique de mon œuvre, autant que la lecture; c'est aussi essentiel... Les deux choses sont étroitement liées. Le voyage implique toujours des lectures. Voyager, c'est aussi voyager dans le langage. En particulier, c'est la plupart du temps voyager dans une langue étrangère... » (Butor, 1967a, p. 55), ou bien : « Le voyage est un merveilleux instrument pour traverser [les] cloisons. Parce qu'on constate que ce qui est considéré dans tel pays comme appartenant à telle catégorie est considéré dans un autre pays comme appartenant à telle autre. » (Butor, 1973, p. 11), et encore : « Je suis allé dans pas mal de pays pour les interroger, comme on cherche un mot dans le dictionnaire... Le voyage, c'est cela : une interrogation; et la terre, un grand livre qu'on feuillette. » (Butor, 1958, p. 14), ou enfin : « Les voyages que je fais [...] sont l'équivalent, premièrement des voyages dits de découverte des siècles passés. Je passe mon temps à découvrir l'Amérique. En même temps, ce sont des voyages de pèlerinage, c'est-à-dire que je vais chercher dans un endroit des lumières sur l'endroit d'où je suis parti. » (Butor à Michelle Rogers, 1984, p. 512) Sur la coïncidence entre découverte géographique et invention linguistique, voir notamment *Explorations* (1981) ou la fascination que Butor dit éprouver quant à l'un des aspects de l'insularité : « C'est la question de la découverte elle-même, et sur ce point je pense à Cook ou à Bougainville lorsqu'au XVIII^e siècle ils découvrent des îles inconnues du Pacifique. Que font-ils alors? Ils les nomment, avec des noms splendides. Ce moment de la nomination, je trouve ça fantastique [...]! » (Butor, 1979a, p. 7). Rappelons que *Transit*, le quatrième *Génie du lieu*, est dédié « Aux inventeurs d'Amérique » et « Aux découvreurs d'écriture ».

³² Cette manière d'autoportrait rejoint la triple incarnation de la personnalité butorienne dans *Vanité* (1980b), dont les trois personnages s'appellent *Scriptor*, *Pictor* et *Viator*. Voir le texte intitulé « Au-delà de l'horizon » dans *En marge* (1992) et dans *À la frontière* (1996a).

*Vous identifiez-vous à la rose des vents*³³ ?

M. B. : La rose des vents est un instrument de navigation³⁴. On la voit sur le compas des marins et des aviateurs. Je voudrais que mes livres soient des instruments de navigation³⁵.

³³ Allusion à *La Rose des vents* (1970), mais on peut également songer à « Chansons de la rose des voix » dans *Frontières* (1985a), p. 111-120, et au poème « À la recherche de la rose perdue » (ultérieurement repris dans la section « La Nuit des roses » de l'anthologie *Octogénaire* (2006), p. 55 sq.

³⁴ Grâce à cet instrument, il s'agit de s'orienter, de ne pas divaguer. Or, Butor est de ceux dont l'œuvre a traité le thème de l'errance. Ainsi du dédale spatio-temporel de *L'Emploi du temps*, par exemple : « Il y a un thème essentiel qui est celui de l'égarement. On ne découvre les choses que progressivement. Quand on arrive dans une ville nouvelle, on va se perdre et on va peu à peu apprendre à lire cet espace-là, de même pour ce livre, au bout d'un certain temps de lecture on commence à se perdre. Se perdre, c'est à la fois une angoisse, et un plaisir dans la mesure où on réussit à la surmonter. [...] Tout livre un peu intéressant est forcément labyrinthique. » (Butor, 1994, p. 157) En vertu de quoi, et ce n'est pas un paradoxe : « Le livre devient un lieu à l'intérieur duquel on se promène. [...] Et j'essaie de faire des livres à l'intérieur desquels on peut faire plusieurs trajets différents. » (Butor, 1981a, p. 13)

³⁵ Butor a eu naguère l'occasion d'évoquer une autre métaphore dans sa réponse à une question d'Alain Olivier (propos recueillis par Bernard Pivot) : « [...] mes livres sont des espèces de bouteilles que je lance à la mer en espérant qu'elles trouveront un rivage, c'est-à-dire des gens qui seront intéressés. » (Butor, 1971, p. 30) Voir Dällenbach (1997) et Calle-Gruber (2006). À propos de métaphore, rappelons l'intérêt de l'écrivain pour le mot même et sa polysémie potentielle : « En grec moderne, "métaphorai" veut dire "déménagements". Au fond, en grec ancien aussi : "métaphorai" veut dire "déplacements", c'est un déplacement de signification, ou toute espèce de déplacement. C'est très amusant, quand on se promène dans la Grèce d'aujourd'hui, de voir ces grands camions dans lesquels il est écrit en grandes lettres : metaphorai. [...] Le déménagement, ça me touche beaucoup, parce que j'ai déjà beaucoup déménagé dans ma vie. » (Butor à Michel Launay, 1977) Un an plus tard, *Le CREU* annonce la création du Groupe d'Études sur la Métaphore (GEM), qui se propose d'étudier « les problèmes de la métaphore dans la littérature, les arts et la vie sociale du monde moderne et contemporain ». La métaphore y est définie — d'après Butor, est-il précisé — en tant que « déplacement : déplacements de signification, déplacements d'objets, déplacements dans l'espace, dans les voyages, etc. » (n° 9, 4^e trimestre 1978). De ce point de vue, telle formule de l'écrivain est des plus intéressantes : « Le fait de déplacer un mot d'une région à l'autre est, par essence, ce qu'on appelle la poésie. » (Butor, 1981b, p. 8) Cf. entre autres *Matière de rêves* (1975) : « Le Rêve du déménagement (*L'Amérique* de William Blake, suite) », p. 73-98 — *Explorations*

Acrostiches

pour Roger-Michel Allemand

En préparant ses bagages
Xénomanes se répète
Inquiet pour le lendemain
La liste de ses papiers

*

Volant d'un océan à l'autre
Orient Occident confondus
Y cherchant repères et voies
À l'imitation des poètes
Gesticulant dans le silence
En rajeunissant tous les mots

*

En traversant mainte frontière
Roulant sur les chemins pierreux
Rêvant de nouveaux continents
À découvrir ou d'océans
Navigables sur des planètes
Comparables mais différentes
Étudiant formes d'autres vies

Michel Butor

(1981) : « Naufragés de l'Arche », p. 9-36 — *Échanges. Carnets 1986* (1991) : « Déménagement, 28 cartons », p. 109-118. Il n'est pas fortuit que Mireille Callegre ait choisi d'intituler *Michel Butor : déménagements de la littérature* le colloque qu'elle a organisé à la B.N.F. les 19, 20 et 21 octobre 2006.

Bibliographie

- ALLEMAND, Roger-Michel. 2005, *L'Utopie*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études ».
- BUTOR, Michel. 1948, « Petite croisière préliminaire à une reconnaissance de l'archipel Joyce », *La Vie intellectuelle*, n° 5, mai;
- . 1949, « Le Point suprême et l'âge d'or à travers quelques œuvres de Jules Verne », *Arts et lettres*, n° 15, p. 3-31;
- . 1957, *La Modification*, Paris, Minuit;
- . 1960, *Répertoire I*, Paris, Minuit;
- . 1962, *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard;
- . 1964, *Essais sur les modernes*, Paris, Gallimard;
- . 1966, « L'Île au bout du monde » (I, II et fin), *La Nouvelle Revue française*, n° 160, 161 et 162, avril, mai, juin, p. 620-636, 808-820 et 1005-1023;
- . 1968, *Répertoire III*, Paris, Minuit;
- . 1969, « Je hais Paris », *Les Cahiers du chemin*, n° 7, 15 octobre, p. 103-118;
- . 1970, *La Rose des vents*, Paris, Gallimard;
- . 1971, *Où*. Paris, Gallimard;
- . 1974, *Répertoire IV*, Paris, Minuit : « Le Voyage et l'écriture » (1972), p. 9-29;
- . 1975, *Matière de rêves*, Paris, Gallimard.
- . 1977, *Troisième dessous*, Paris, Gallimard;
- . 1980a, « Écrire, composer, peindre... », *Recherches et travaux*, n° 19, p. 1-4 (extraits d'une conférence donnée à l'Université de Grenoble III, en novembre 1979);
- . 1980b, *Vanité*, Paris, Balland;

- . 1981, *Explorations*, Vevey, Éd. de l'Aire;
- . 1984a, *Alechinsky, frontières et bordures*, Paris, Galilée;
- . 1984b, *Avant-goût*, Chavagne, Ubacs;
- . 1985a, *Frontières*, [Paris], Le Temps parallèle;
- . 1985b, « Lire la peinture et l'écrire », *Cahiers du Musée national d'art moderne* (Centre Georges Pompidou), n° 16, p. 91-98;
- . 1991, *Échanges. Carnets 1986*, Z'édicions, coll. « Aux archipels de la mémoire »;
- . 1992, *Transit*, Paris, Gallimard;
- . 1993a, « Préface » au *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, Paris, P.O.L, p. I-XXV;
- . 1993b, *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence;
- . 1995, *Le Japon depuis la France. Un rêve à l'ancre*, Paris, Hatier;
- . 1996a, *À la frontière*, Paris, La Différence;
- . 1996b, *Curriculum vitæ. Entretiens avec André Clavel*, Paris, Plon;
- . 1997, *Ici et là. Relations intercontinentales*, Paris, Publisud;
- . 2003, *Michel Butor par Michel Butor*, Paris, Seghers;
- . 2004, *Anthologie nomade*, Paris, Gallimard, coll. « Poésies »;
- . 2006, *Octogénaire*, Montreuil-sur-Brèche, éditions des Vanneaux;
- et André ALTER. 1958, « Michel Butor, romancier et voyageur se fait essayiste pour amorcer une "géographie intellectuelle" du monde », *Le Figaro littéraire*, n° 631, 24 mai, p. 14;
- et Frédéric C. SAINT AUBYN. 1962, « Entretien avec Michel Butor », *The French Review*, vol. XXXVI, No. 1, October, p. 12-22;
- et Thérèse DE SAINT-PHALLE. 1962, « Michel Butor commente *Mobile* », *Le Monde*, 24 février, p. 11;

- et Léonce PEILLARD. 1963, « Léonce Peillard s'entretient avec Michel Butor », *Livres de France*, n° 6, Juin-juillet, p. 6-8;
- et Frédéric C. SAINT AUBYN. 1965, « À propos de *Mobile*: deuxième entretien avec Michel Butor », *The French Review*, vol. XXXVIII, No. 4, February, p. 427-440;
- et ANONYME. 1967a, « Voyage à l'intérieur d'une langue. Entretien avec Michel Butor », *Aleph, littérature juive*, p. 50-59;
- et Jean CHALON. 1967b, « Michel Butor : emploi du temps assuré (sauf modification) jusqu'en 1970 », *Le Figaro littéraire*, 9 mars, p. 18;
- et Denis GOLDSCHMIDT. 1970-1971, « Dialogues sur les villes », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 153, décembre-janvier, p. 4-7;
- et Jean-Louis de RAMBURES. 1971a, « Comment travaillent les écrivains? Michel Butor : une entreprise de dédoublement de la personnalité », *Le Monde*, n° 8213, 11 juin, p. 24;
- et Bernard PIVOT. 1971b, « Michel Butor a réponse à tous », *Le Figaro littéraire*, n° 1307, 4 juin, p. 30;
- et Jacques MICHEL. 1973, « Des mots à la peinture : un passe-muraille nommé Butor », *Le Monde*, n° 8869, 20 juillet, p. 11;
- et Frédéric GAUSSEN. 1976a, « L'Université française est plus refermée sur elle-même aujourd'hui qu'avant 1968 », *Le Monde de l'éducation*, f février, p. 35-37;
- et Michel SICARD. 1976b « Michel Butor au travail du texte », *Magazine littéraire*, n° 110, mars 1976, p. 14-27;
- et Michel LAUNAY. 1977, « Écrivains et éducateurs de tous les pays, unissez-vous! », *Le CREU*, n° 5, 4^e trimestre, Cannes, éd. C.E.L., p. 47-49;
- et André CLAVEL. 1979a, « Faire du shopping dans les archipels », *Les Nouvelles littéraires*, 1^{er} février, p. 7;
- et ANONYME. 1979b, « Michel Butor : "Je suis moi-même plusieurs voyageurs" », *Les Nouvelles littéraires*, 2-9 août, p. 16-17;

- et Jean-Marie LE SIDANER. 1979c, *Michel Butor, voyageur à la roue*, Encre éditions;
- et Christian ARTHAUD. 1980, « Questions/Réponses », *Poésie d'ici*, Printemps, n° 5, p. 3-5;
- et Jean ROYER. 1981a, « Michel Butor : le défi du lieu », *Le Devoir*, 15 août, p. 13 et 24;
- et Michel LAUNAY. 1981b, « À propos du vocabulaire de Rousseau : vocabulaire et politique », *Mots*, Octobre, n° 3, p. 7-12;
- et Madeleine SANTSCHI. 1982, *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Âge d'homme;
- et René de CECCATTY. 1983a, « Le Maître des cérémonies », *Le Nouvel Observateur*, 11 mars, p. 101;
- et Michel CRÉPU. 1983b, « Pollock, les supermarchés et les zoos. Conversation avec Michel Butor », *Esprit*, mars, p. 3-8;
- et Michelle ROGERS. 1984, « Interview avec Michel Butor », *The French Review*, March, Vol. LVII, No. 4, p. 509-516;
- et Pierre CANOU. 1985, « Michel Butor à Toulouse », *Toulouse Culture et loisirs*, janvier, p. 2;
- et Jean-Yves BOSSEUR. 1987 « Séance de travail avec Michel Butor (1980) », *Revue des sciences humaines*, t. LXXVI, n° 205, janvier-mars, p. 178-187;
- et Bruno FRAPPAT. 1988a, « Une rencontre avec l'écrivain Michel Butor. L'Europe en creux », *Le Monde*, 13 janvier, p. 1 et 2;
- et André CLAVEL. 1988b, « Michel Butor : "Je voudrais être partout à la fois" », *L'Événement du jeudi*, 31 mars-6 avril, p. 98-99;
- et Michèle GAZIER. 1989, « Michel Butor : l'écriture nomade », *Télérama*, n° 2046, 29 mars, p. 18-19.
- et Michèle GAZIER. 1991, « L'Écrivain migrateur », *Télérama*, n° 2183, 13 novembre, p. 52-53.
- et Michel SICARD. 1992, *En marge*, Paris, Orte;

- et Denis MELLIER. 1994, « Boucles, trajets, repliements », *Otrante*, n° 7, p. 155-177;
 - et Florence NOIVILLE. 2006a, « Rencontre avec Michel Butor : “Traverser les frontières m’aide à voir” », *Le Monde*, 14 avril, p. 12 du supplément littéraire;
 - et André CLAVEL. 2006b, « Michel Butor : “Écrire, c’est détruire les barrières” », *L’Express*, n° 2881, 21-27 septembre, p. 128-132.
- CALLE-GRUBER Mireille (dir.) 1998, *Butor et l’Amérique*, Paris, L’Harmattan, coll. « Trait d’union »;
- 2006, « La Rose des voix », dans Michel Butor, *Œuvres complètes, III, Répertoire 2*, Paris, La Différence, p. 7-20.
- CHEVREL Yves et Camille DUMOULIÉ (dir.) 2000, *Le Mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel*, Paris, PUF, coll. « Écriture ».
- DÄLLENBACH Lucien (dir.) 1997, *Butor aux quatre vents suivi de L’écriture nomade par Michel Butor*, Paris, José Corti.
- DESOUTREUX, Henri. *Dictionnaire BUTOR* : <http://pagesperso-orange.fr/henri.desoutreux/>
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1964, *Les Confessions*, Paris, Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier ».

Mickaëlle CEDERGREN

L'écriture biblique dans la littérature du XIX^e siècle finissant : le cas de Strindberg

Lorsque August Strindberg écrit *Inferno* (1897), *Légendes* (1898) et *Jacob lutte* (1898), il est alors âgé de quarante-huit ans et vient de traverser une crise religieuse sans pareille. À l'instar de Jacob après son combat avec l'ange de Dieu, l'écrivain suédois restera blessé : son écriture, dans les œuvres qui vont suivre, en témoigne. Strindberg se passionnera dorénavant pour le phénomène religieux et deviendra un lecteur assidu de littérature à caractère spirituel, que celle-ci revête des formes plus ou moins occultes, ésotériques ou orthodoxes. Le parcours de sa bibliothèque a de quoi impressionner avec la trentaine de bibles acquises au fil du temps et une somme imposante d'ouvrages religieux.

Même si l'influence religieuse dans l'œuvre de Strindberg est un fait reconnu dans les études strindbergiennes¹, peu d'analyses ont entrepris d'en examiner linguistiquement les traces, que celles-ci relèvent de la paraphrase, du commentaire, qu'elles figurent sous forme d'allusions, de citations ou de thèmes spécifiques. Pourtant, les faits s'imposent : à partir de l'écriture du roman *Inferno* (1897), la Bible est devenue une référence manifeste, attestée sous la forme de citations, « forme la plus explicite et la plus littérale » de la présence d'un texte à un autre, selon la formule de Genette (1982, p. 8).

L'examen des citations bibliques à l'échelle de l'ensemble de la production littéraire de Strindberg est hautement significatif². Il fait

¹ Se reporter à Lamm (1936), Brandell (1950), Stockenström (1972), Olsson (1996), Stounbjerg (1999), Littberger (2004) et Cedergren (2005).

² Une étude pilote a été réalisée sur une grande partie de l'œuvre de Strindberg en utilisant la banque de données *Språkbanken*, effectuée par le Département de suédois de l'Université de Göteborg. Nous avons ainsi obtenu des données quantitatives et relevé le développement général de l'utilisation de la citation biblique dans toute la production théâtrale et romanesque de l'auteur (la correspondance en est exclue). La banque de données rassemble à ce jour

ressortir une inégalité flagrante dans la répartition des citations bibliques : si 14,5 % d'entre elles figurent avant la crise d'*Inferno*, les 85,5 % restant apparaissent après 1897. Les romans de cette seconde époque témoignent d'un nouveau style d'écriture qui cristallise la citation biblique.

La présente étude a précisément pour projet de donner un aperçu global du mode de présence et d'efficacité de la citation biblique à l'intérieur de trois romans biographiques de Strindberg datés de la période post-*Inferno*. Nous rappellerons d'abord ce qu'il en est, à l'époque de la rédaction de ces œuvres, des dispositions religieuses de Strindberg. À partir de quoi, le cœur de notre analyse s'attachera à décrire les citations bibliques, prises comme objet tant linguistique que textuel. Précisons que notre étude se mène résolument au niveau de la langue avec pour perspective d'approfondir, à partir de là, les significations du texte romanesque. Précisons encore que l'examen des spécificités textuelles des citations bibliques se fera par la mise en œuvre conjointe de trois modes d'investigation : recherche des sources et étude comparative, étude discursive et, enfin, étude textuelle et intertextuelle. L'objectif est d'observer comment la structure et la signification des citations bibliques peuvent se concilier. De là, nous pourrions saisir s'il est possible de corréler le parcours religieux du narrateur strindbergien avec le discours biblique figurant dans ces romans. Cette enquête se déroulera en quatre temps mettant en succession un descriptif général des réécritures internes de la citation biblique dans *Inferno* et *Jacob lutte*, la ressaisie du mouvement de conversion dans *Inferno*, la description de l'instabilité discursive dans *Inferno* et *Jacob lutte français* et, enfin, celle de l'instabilité linguistique, théologique et narratologique dans *Jacob lutte suédois*.

(1^{er} mars 2007) 61 volumes de l'édition nationale sur une totalité à paraître de 72 ouvrages (voir <http://spraakdata.gu.se/lb/strindberg/sbgsok.shtml>). Les livres inclus dans ces statistiques et parus avant la « crise d'*Inferno* », au nombre de 29 volumes, représentent quasiment la moitié de l'édition nationale actuellement disponible. La liste d'ouvrages parue avant et après *Inferno* a donc la même proportion, ce qui permet de considérer la répartition des citations scripturaires avec intérêt.

C'est en nous appuyant sur la définition de la citation proposée par Antoine Compagnon que nous ouvrirons notre étude : « L'acte de citation est une énonciation singulière : une énonciation de répétition ou la répétition d'une énonciation (une énonciation répétante), une ré-énonciation ou une *dénonciation*. L'énonciation est la force qui s'empare d'un énoncé et qui le répète. » (p. 55) C'est sur le mode d'intégration de la citation au texte que nous pourrons observer, en particulier, les phénomènes de polyphonie, les types d'énonciation, les différentes réécritures au sein de la citation, les marqueurs typographiques utilisés pour citer tout en gardant en vue le contexte proche (discours englobant). Certes, l'insertion de citations bibliques dans un texte romanesque n'est pas un phénomène inédit, mais il reste encore peu étudié linguistiquement. Or, une citation biblique n'est évidemment pas insérée fortuitement; elle reprend ou modifie le texte-source biblique; elle respecte et/ou enfreint au besoin certaines règles de l'art discursif pour faire sens; elle s'intègre — généralement par le biais de mots introducteurs — dans un endroit précis du texte pour illustrer un thème, appuyer une argumentation, casser la trame du texte, ouvrir et clôturer un roman. La citation biblique participe, par conséquent, à construire la structure et la cohérence du texte. Les lignes qui suivent s'efforceront de démontrer quelques mécanismes de cet assemblage.

La religiosité de Strindberg vers la fin du XIX^e siècle

La célèbre crise d'*Inferno*, traversée l'hiver 1895-96, précède temporellement de peu le nouveau style littéraire chez le Strindberg post-*Inferno*. Cette période agitée comprend, selon la thèse de Brandell (1950), une série de crises à répétition où grandit et se développe l'état d'âme du narrateur. Un parcours se dessine chaque fois de façon identique : une première période initiale d'inquiétude générale s'installe, puis un sentiment de maladie, de souffrance et de persécutions bat son plein, allant jusqu'à faire naître des pensées suicidaires chez le pauvre narrateur, le tout s'achevant alors par une séparation brutale d'avec l'entourage.

Tenter de dresser un portrait précis de la religion de Strindberg semble, d'emblée, une aventure vouée à l'échec. Strindberg ne se

donne, à vrai dire, jamais sans réserve à quelque courant spirituel, car il est trop curieux et friand de sa liberté pour s'adonner corps et âme à une confession. En outre, il sait s'orienter vers la spiritualité religieuse qui satisfera au mieux ses besoins du moment. Autrement dit, faire coexister par moments plusieurs courants religieux tels le bouddhisme, la théologie swedenborgienne, l'occultisme et le catholicisme est une prouesse caractéristique de Strindberg qui ne doit pas surprendre. Son rêve n'était-il pas d'arriver à créer une religion universelle?³

Depuis le berceau, Strindberg a baigné dans une atmosphère protestante aux multiples sensibilités spirituelles. S'il a, dès le plus jeune âge, été fortement inspiré par le piétisme du côté maternel, il s'est ensuite approché du *Réveil chrétien* (mouvement de spiritualité protestante christocentrique, sans pratique sacramentelle). À l'heure de l'adolescence, le *Réveil chrétien* l'effraie par ses exigences morales et il se tourne alors vers un courant plus libéral, le parkérianisme. Bien que fasciné par la personne du Christ, Strindberg n'arrive pas à accepter la rédemption du Christ et, par là-même, la miséricorde divine. Le Christ est, avant tout, un souffre-douleur auquel lui-même s'identifie, mais il n'incarnera jamais l'identité du Christ-Sauveur. La souffrance demeurant une pierre d'achoppement dans la conception religieuse de Strindberg, l'auteur parvient à expliquer peu à peu ce « non-sens » par la « théorie » de la *satisfactio vicaria*, doctrine communément appelée *réversibilité des mérites* dans la terminologie de la tradition catholique⁴. Selon cette pensée, l'homme rachète ses péchés et ceux des autres par la souffrance.

Au cours de la « crise d'Inferno », Strindberg fait face, de façon encore plus accrue, au problème insoluble que pose la foi au Christ. Au prix de nombreuses tortures spirituelles, dont le combat de Jacob retrace la force, l'écrivain aboutit à une confession de foi : « credo quia absurdum » (Strindberg, 1990, p. 586). Cette expression révèle la puissance de l'acte de croire qui constitue véritablement, pour Strindberg, le noyau de la foi indépendamment de son contenu. À bien regarder, on peut voir aussi se dessiner les mêmes tendances chez le néo-christianisme de l'époque. Selon

³ Voir la lettre de Strindberg adressée à Leopold Littmansson le 26 mars 1899.

⁴ La doctrine de la substitution est un thème fondamental dans la littérature du renouveau catholique de l'époque du XIX^e siècle finissant (voir Mulot, 2007).

l'étude de Charbonnel, les néo-chrétiens découvrent un idéalisme moral, ils « s'élèvent jusqu'à la croyance morale de l'Évangile sans pouvoir se résigner à la croyance dogmatique du christianisme historique ou de l'église » (1897, p. 192). Calvet dépeindra aussi ces adeptes comme une « génération des chercheurs d'idéal », éprise de sensations fortes, auxquels manquaient « une foi précise et une discipline morale » (1931, p. 16). La crainte que nourrit Strindberg envers le Christ crucifié et sauveur est aussi, sans aucun doute, un héritage du mouvement spirituel du Réveil chrétien et une réaction psychologique profondément liée à la rigueur de son éducation. Le Christ deviendra l'incarnation des exigences morales de la foi et va peu à peu former le problème central de la religiosité de Strindberg.

À l'époque de la rédaction des romans, Strindberg s'intéresse de nouveau à la religion après avoir tourné le dos aux sciences. L'esprit du temps aidant, il part à la recherche du surnaturel sous toutes ses formes : il s'approche en premier lieu des cercles français occultistes (voir Gavel Adams, 1990, p. 45), puis des milieux alchimistes avant de sympathiser avec l'église catholique. Les années 1897-98 seront marquantes dans la vie de l'écrivain : Strindberg flirte résolument avec le catholicisme jusqu'à porter le désir de se convertir, mais il choisira de rester amateur.

La réécriture interne des citations bibliques dans *Inferno* et *Jacob lutte*

Les trois textes que nous nous proposons d'étudier — *Inferno*, *Légendes* et *Jacob lutte* — ont été choisis pour leur intérêt biblique et pour leur singularité linguistique. En effet, *Inferno* et *Légendes* sont écrits directement en français, tandis que *Jacob lutte* se présente comme un roman bilingue en ce sens qu'il se scinde en deux vers la moitié du texte pour revenir à la langue maternelle de l'auteur, le suédois — nous séparerons dorénavant *Jacob lutte* français (F) et *Jacob lutte* suédois (S). L'ensemble des citations bibliques regroupe 22 citations dans *Inferno* et 20 citations dans *Jacob lutte*, soit une totalité de 42 citations. Le tableau ci-dessous dresse l'état des lieux des citations dans chacun des romans et rend apparentes les affinités de Strindberg avec certains livres bibliques. Si l'Ancien Testament domine largement *Inferno* et *Jacob lutte* (F), dans lesquels figure une

surreprésentation des livres sapientiaux, les citations néotestamentaires s'imposent, en revanche, dans *Jacob lutte* (S).

Des livres vétérotestamentaires, Strindberg reprend principalement le livre de Job et les Psaumes. La fascination de l'écrivain pour ces livres bibliques s'accorde en partie à l'état d'âme du narrateur meurtri par la douleur. La parole du Psalmiste et de Job, aux prises avec les problèmes existentiels de la vie humaine, fait écho à ses propres questionnements. En seconde place domine la personne de saint Paul dans *Jacob lutte* (S), symbole du païen converti et du missionnaire par excellence. À eux seuls, les trois personnages bibliques (le psalmiste, Job et saint Paul) nous livrent les préoccupations majeures du narrateur et le parcours de son chemin de foi. Prenant ainsi sa source dans le cri et dans le corps du psalmiste et de Job, cet itinéraire spirituel est d'autant plus saisissant lorsqu'on sait qu'il s'achève dans le message libérateur et renouvelé de saint Paul.

Répartition des citations bibliques figurant dans *Inferno* et *Jacob lutte*

Romans Livres bibliques	<i>Inferno</i>	<i>Jacob lutte (F)</i>	<i>Jacob lutte (S)</i>	<i>Total des citations</i>
Citations A.T	19	12	1	32
<i>Genèse</i>	1			1
<i>Nombres</i>		2		2
<i>1Samuel</i>	1			1
<i>Isaïe</i>	1			1
<i>Ezechiel</i>	2			2
<i>Job</i>	4	8		12
<i>Psaumes</i>	6	2	1	9
<i>Lamentations de Jérémie</i>	1			1
<i>Ecclésiaste</i>	3			3
Citations N.T	3	1	6	10
<i>St Matthieu</i>	1		1	2
<i>1Corinthiens</i>	1			1
<i>2Corinthiens</i>			5	5
<i>1Timothée</i>	1			1
<i>Apocalypse</i>		1		1
TOTAL	22	13	7	42

La recherche des éditions bibliques source a été l'une des toutes premières étapes fondamentales de notre travail permettant d'établir les textes de base de la réécriture. De cette étude est ressorti qu'*Inferno* se fonde vraisemblablement sur *une* version biblique française de Martin/Roques du XIX^e siècle et sur *une* version biblique française d'Ostervald, très probablement la version de Strindberg de 1866. Il apparaît également que le texte de *Jacob lutte* français se fonde sur *la* version biblique française d'Ostervald de 1890, bible personnelle de l'auteur retrouvée dans la bibliothèque privée de l'écrivain (*Blå Tornet*) dont, souvent, le texte marqué⁵ par l'auteur renvoie à de nombreuses citations bibliques de *Jacob lutte*. Il apparaît enfin que le texte de *Jacob lutte* (S) est une traduction littérale fondée sur *la* version biblique française d'Ostervald de 1890.

Par ailleurs, cinq types de réécritures ont été relevés : des substitutions, des changements typographiques, des coupures de texte, des omissions et une inversion. Ces variations ont eu pour objectif d'harmoniser le texte biblique avec les données temporelles et spatiales du roman ou de concilier les citations bibliques avec la pensée religieuse de l'auteur.

Prenons, à cet effet, un exemple-type dans *Jacob lutte* (F), où le découpage de l'auteur a recomposé sciemment le texte biblique (les soulignements à l'intérieur des citations indiquent les passages supprimés). Le narrateur veut brosser, dans ce cas, un tableau de la détresse humaine et reprend, dans l'ordre linéaire, les passages de Jb 19.14; Jb 19.17-18; Jb 17.6; Jb 17.2; Jb 7.4-5 et Jb 7.13-14 en les associant sans aucune démarcation. L'exemple est suivi du relevé des citations bibliques prises dans la Bible d'Ostervald (1890).

Et la vieille illusion que je sois Job s'insinue dans mon esprit. N'est-ce pas que j'ai perdu mes biens, qu'on m'a pris mobilier, livres, ressources de subsistance, femme, enfants, et chassé de pays en pays au desert condamné à la solitude. Est-ce moi qui ai écrit ces lamentations ou est-ce Job? « **Mes proches m'ont aban-**

⁵ Ces *marquages* peuvent correspondre à des soulignements, des commentaires ou à des traits en marge de la Bible. Lorsque nous citerons les romans *Inferno* et *Légendes*, nous renverrons à l'édition nationale des œuvres de Strindberg et utiliserons désormais l'abréviation classique [SV 38] et [SV 39].

donné et ceux que je connaissais m'ont oublié. Mon haleine est devenue étrange à ma femme, bien que je la supplie par les enfants qui sont sortis de moi. Même les petits enfants me méprisent. Il m'a rendu la fable des peuples et je suis comme un tambour devant eux. Je n'ai à faire qu'à des railleurs, et mon œille veille toute la nuit pendant qu'ils aigrissent mon esprit. Si je suis couché, je dis : Quand me léverai-je et quand est-ce que la nuit aura achevé sa mesure? *Ma peau se crevasse* et se dissout. Quand je dis : Mon lit me soulagera; ma couche emportera quelque chose de ma peine; alors tu m'étonnes *par des songes* et tu me *troubles par des visions*. » (SV 38, p. 262-263)

Jb 19,14 : « mes proches m'ont abandonné, et ceux que je connaissais m'ont oublié »

Jb 19, 17-18 : « Mon haleine est devenue étrange à ma femme, bien que je la supplie par les enfants qui sont sortis de moi. Même les petits enfants me méprisent [et quand je me lève ils parlent contre moi.] »

Jb 17, 6 : « Il m'a rendu la fable des peuples, et je suis comme un tambour devant eux. »

Jb 17, 2 : « Je n'ai à faire qu'à des railleurs, et mon œil veille toute la nuit pendant qu'ils aigrissent mon esprit. »

Jb 7, 4-5 : « Si je suis couché, je dis : Quand me léverai-je et quand est-ce que la nuit aura achevé sa mesure? [et je m'inquiète cruellement jusqu'au point du jour. Ma chair est couverte de vers et de mottes de poudre;] Ma peau se crevasse et se dissout. »

Jb 7, 13-14 : « Quand je dis : Mon lit me soulagera; ma couche emportera quelque chose de ma peine. Alors tu m'étonnes par des songes, et tu me troubles par des visions. »

Ce texte est unique en son genre : il compile six citations bibliques tirées du livre de Job sans se soumettre à l'ordre linéaire des citations. Non seulement les coupures de versets se débarrassent adroitement d'indices temporels ou informatifs non conformes à la situation du narrateur, mais la typographie des lettres est aussi modifiée pour renforcer la symbolique du signe. Strindberg insiste ainsi tant sur le sens que sur l'extérieur du signe, en mettant souvent, en l'occurrence, des italiques au sein des citations en vue de mettre en relief la réalité surnaturelle.

À la lumière d'un autre exemple, nous allons voir maintenant comment Strindberg modifie subtilement les signes pour rejoindre la théorie des correspondances héritée de Swedenborg, où la relation verticale entre monde extérieur et intérieur est centrale. Le narrateur donne, au demeurant, les conditions dramatiques où Dieu se met à parler en représentant le tonnerre :

Or les échos du tonnerre résonnent de nouveau et ressaisi de l'extase je vais ouvrir la Bible au hasard, en priant le Seigneur de parler plus haut, afin que je comprenne!

Mes regards tombent aussitôt sur ce verset de Hiob :
« Est-ce que tu voudrais anéantir mon jugement? Me condamnerais-tu pour te justifier? As-tu un bras comme le Dieu fort? *Tonnes-tu de la voix comme lui?* »
Plus de doutes! L'Eternel a parlé! (SV 37, p. 256)

À la différence du texte biblique original dans Jb 40.4, où la tempête précède la théophanie, Strindberg y substitue ici un tonnerre. Observons l'adresse de ce changement qui s'harmonise, de fait, avec la voix tonitrueuse de Dieu. Strindberg utilise l'effet des italiques dans la question de Dieu adressée à Job — *Tonnes-tu de la voix comme lui?* — comme pour souligner *physiquement* la correspondance entre terre et ciel, entre réalités terrestres et métaphysiques héritées de Swedenborg (voir Olsson, 1996, p. 359).

Le dernier exemple ci-dessous, tiré d'*Inferno*, contient deux types de réécriture où l'auteur a substitué et omis certains éléments de l'énonciation d'origine, éléments gênant la spiritualité de l'auteur.

Le quatre-vingt-sixième des psaumes se fixe particulièrement dans mon esprit et je ne cesse de répéter :

« O Dieu, des gens orgueilleux se sont élevés contre moi et une bande de gens terribles, qui ne t'ont point eu devant leurs yeux a cherché ma vie ! - - - »

« Montre moi quelque signe de ta faveur et que ceux qui me haïssent le voient et soient honteux, parce que tu m'auras aidé et m'auras consolé. »

C'est le signe que j'invoque, et remarquez bien, lecteurs, comme ma prière sera exaucée. (SV 37, p. 250)

Ps 86.14 : O Dieu! des gens orgueilleux se sont élevés contre moi, et une bande de gens terribles, qui ne t'ont point eu devant leurs yeux, a cherché ma vie.

[Ps 86.15 : Mais toi, Seigneur! tu es le Dieu Fort, pitoyable, miséricordieux, tardif à colère, et abondant en bonté et en vérité.]

Ps 86.16 : Tourne-toi vers moi, et aie pitié de moi; donne ta force à ton serviteur, délivre le fils de ta servante.]

Ps 86.17 : Montre moi quelque signe de ta faveur; et que ceux qui me haïssent le voient, et soient honteux : parce que tu m'auras aidé, o Eternel ! et m'auras consolé.

Dans la version d'Ostervald, nous trouvons l'interpellation « O Dieu » au verset 14, à laquelle Strindberg substitue une forme plurielle. L'appellation plurielle est réitérée dans *Inferno* (voir SV 37, p. 266 et 310) et symbolise très souvent les doutes du narrateur. Ce pluriel perturbant exprime le flou autour de Dieu et renferme des affinités avec l'expression swedenborgienne « les puissances ». L'omission du

verset 15 tient probablement à la difficulté que Strindberg éprouvait envers la miséricorde divine, réalité spirituelle étroitement liée au mystère de la Rédemption.

Force est de constater que les variations intratextuelles, malgré leur intérêt certain, sont relativement minimales et ne constituent pas le noyau des transformations de notre étude. On constate que les réécritures, au sein même des citations, ont essentiellement été effectuées dans *Inferno* alors que les changements dans *Jacob lutte* se rapportaient, en principe, à l'énonciation du texte romanesque. En règle générale, la réécriture externe est plus affinée : les coupures de versets sont, pour la plupart, significatives, et font à elles seules apparaître le travail opéré sur la contextualisation. Dans une étape ultérieure, l'étude des sources d'énonciation mettra en évidence la finesse de l'écriture de Strindberg.

L'enchaînement symbolique des citations bibliques dans *Inferno*

Au sein de cette partie, nous décrivons l'enchaînement des citations bibliques dans *Inferno* en le mettant en corrélation avec l'évolution intérieure du narrateur. Les 22 citations bibliques du texte traduisent, à elles seules, la réceptivité spirituelle toujours croissante du narrateur. Tout bien pesé, le début du texte s'avère déjà comme le fondement spirituel sur lequel va se construire la conversion progressive du narrateur. La citation rappelle l'alliance divine conclue entre Dieu et son peuple; elle met ainsi en relief leur rencontre dès l'ouverture du roman. La parole de la Genèse agit comme une première consécration :

Omen accipio en me souvenant de la Genèse : « Je mettrai mon arc dans la nuée et il sera pour signe de l'alliance entre moi et la terre. » (SV 37, p. 34)

La rencontre se poursuit au fil du texte, mais le chemin est, à vrai dire, tortueux, chaotique et douloureux. La révélation où a lieu le tête-à-tête entre le narrateur et Dieu se fait attendre. Le précède une longue tirade de lamentations à l'exemple de Job (Jb 30.28-31) et de Jérémie (Lm 3.17b). La détresse du narrateur est à vif et ses paroles sont poignantes :

Le livre de Hiob et les Lamentations de Jérémie me consolent, parce qu'il y a une certaine analogie au moins entre le sort de Hiob et le mien. [...]

« Je marche tout noirci, mais non par du soleil; Je suis devenu le frère des dragons et le compagnon des hiboux. Ma peau est devenue noire sur moi, et mes os desséchés par l'ardeur qui me consume. C'est pourquoi ma harpe s'est changée en lamentations et mes orgues en des sons lugubres. » (SV 37, p. 96)

Ainsi Hiob! Et Jérémie en deux mots exprime l'abîme de mes tristesses : « J'ai presque oublié ce que fut que le bonheur! » (SV 37, p. 96).

Les lamentations ne prennent, en vérité, tout leur sens qu'en fin de lecture en s'inscrivant dans l'itinéraire spirituel du narrateur. Elles décrivent ici la souffrance du narrateur. Peu à peu, l'invocation devient pressante, le narrateur appelle et implore constamment l'aide de Dieu en se tournant vers lui. Le narrateur va d'abord invoquer le secours de Dieu avec le Psaume 40 avant de demander un signe de Dieu en citant le Psaume 86.14, 17 :

« O Dieu, des gens orgueilleux se sont élevés contre moi et une bande de gens terribles, qui ne t'ont point eu devant leurs yeux, a cherché ma vie ! - - - »

« Montre moi quelque signe de ta faveur et que ceux qui me haïssent le voient et soient honteux, parce que tu m'auras aidé et m'auras consolé. » (SV 37, p. 250)

La progression est manifeste : le narrateur se tourne, avec détermination, toujours un peu plus vers Dieu. Comme prélude à la rencontre divine, le narrateur se compare au pélican, merveilleux symbole christique encore aujourd'hui présent dans la chapelle du Saint-Sacrement de l'église Saint-Sulpice. Le narrateur revêt ainsi symboliquement le visage du Christ souffrant avant de recevoir le privilège de goûter à la présence de Dieu.

En vain j'attends l'argent nécessaire de mon pays et je prépare une fuite à pied, battant la grande route.

« Je suis devenu semblable au pélican du désert; je suis comme le hibou dans sa retraite. » (SV 37, p. 252)

Sur un plan discursif, il y a lieu de noter que les discours bibliques sont tous démarqués jusqu'ici typographiquement par l'usage des guillemets et que la plupart d'entre eux sont introduits par des préambules subjectifs où transparait l'investissement personnel souvent positif du narrateur. Aucune confusion de référence n'apparaît en règle générale, le cas ci-dessus mis à part. Le pélican, qui constitue un véritable apax

dans ce roman, souligne l'identification parfaite entre les deux figures en créant un flottement dans les sources énonciatives. Le narrateur parvient ainsi à souligner sa détresse et sa solitude en endossant le rôle du Christ souffrant. La souffrance reste, par ailleurs, indissociable du chemin de foi parcouru par le narrateur et tout chrétien en général. L'identification établie, Dieu va maintenant parler! Structuellement, Strindberg compose adroitement une telle harmonie. Nous sommes, sans aucun doute, en face du moment le plus intense du livre lorsque Dieu prend la parole au chapitre 11.

Or les échos du tonnerre résonnent de nouveau et ressaisi de l'extase je vais ouvrir la Bible au hasard, en priant le Seigneur de parler plus haut, afin que je comprenne!
Mes regards tombent aussitôt sur ce verset de Hiob :
« Est-ce que tu voudrais anéantir mon jugement? Me condamnerais-tu pour te justifier? As-tu un bras comme le Dieu fort? *Tonnes-tu de la voix comme lui?* »
Plus de doutes! L'Éternel a parlé! (SV 37, p. 256)

Si l'on prête de nouveau attention à l'enchaînement des citations bibliques, on voit se dessiner tout au long du texte un très net crescendo. Même si cette montée progressive a une fin abrupte et décevante en laissant place aux effroyables doutes du narrateur à la fin du roman, nous avons assisté, néanmoins, à un premier tête-à-tête entre le narrateur et l'Éternel, au travers duquel sont visibles les timides balbutiements d'une confession de foi : « Plus de doutes! L'Éternel a parlé! »

L'instabilité discursive dans *Inferno* et dans *Jacob lutte français*

L'instabilité discursive, préliminairement observée dans *Inferno* à travers l'exemple du pélican, ne va que s'accroître dans *Jacob lutte* (F). L'étude du discours permet ainsi de souligner la profonde subtilité de l'écriture tout en révélant les singularités de chaque roman. Il va apparaître que toutes les citations appartiennent au discours dit rapporté où, justement, la parole de l'autre est mise à distance et « attribuée à une autre source » (Rosier, 1999, p. 125). En fin d'examen, on en conclut que les observations les plus importantes au niveau du discours sont liées au caractère tantôt hétérogène tantôt symbiotique de certaines citations. Cela se concrétise textuellement par

deux phénomènes stylistiques marquants : le regroupement compact de citations bibliques et le développement d'une polyphonie.

L'empaquetage des citations bibliques dans *Jacob lutte* (F)

Dans *Jacob lutte* (F), l'empaquetage massif des citations dans l'espace d'un paragraphe crée, du coup, une tension dans la trame du texte. La voix du narrateur se débat constamment contre les discours guillemetés de la Bible, ce qui engendre un fort déséquilibre, expression du corps à corps se produisant entre le narrateur et Dieu. Le passage tiré de *Jacob lutte* (F) et reproduit ci-dessous illustre cette concentration de citations bibliques qui vient, sans cesse, entrecouper la parole du narrateur. Le rassemblement des discours bibliques a une portée spirituelle forte, contribuant ainsi à la création d'une *lutte linguistique* tant morale que physique où le narrateur se confronte à Dieu (voir Cedergren, 2005, p. 148). Le narrateur se révolte contre l'injustice, cite en exemple Moïse en espérant bénéficier de la grâce de Dieu et cherche à dialoguer avec Dieu. Non seulement l'empaquetage des citations est imposant, mais la figure rhétorique de la reformulation, procédé très utilisé dans la Bible (voir Millet, 2003, p. 229), abonde de façon spectaculaire dans le discours du narrateur comme par effet d'imitation. Ce regroupement, signe de tension et de symbiose, exprime parallèlement la relation ambiguë que le narrateur entretient avec l'Éternel, décrit de manière hiératique et humaine. Dieu est à la fois l'inconnu et le confident du narrateur strindbergien. Citons un extrait de texte assez long pour mieux visualiser l'empaquetage des citations bibliques (soulignées en gras) et saisir l'effet d'une telle facture.

Souffrez une question franche et directe : est-ce bien que des femmes soient admises au gouvernement, tant le régime actuel me paraît taquin, mesquin, injuste, oui, injuste ! N'est-ce pas que toutes les fois que j'ai plaidé une cause équitable et loyale contre une femme la plus infâme, la dame est acquittée et moi condamné. Vous ne voulez pas répondre ! Et vous exigez que j'aimasse les coupables, les assassins d'âmes, les empoisonneurs des esprits, les faussaires de la vérité, les parjures ! Non, mille fois non ! **« Éternel ne haïrais-je pas ceux qui te haïssent ? N'aurais-je pas horreur de ceux qui s'élèvent contre toi ? Je les hais d'une parfaite haine : je les tiens pour mes ennemis. »**

Ainsi le Psalmiste et j'ajoute : je hais les méchants comme je me hais moi-

même! Et je fais ma prière ainsi : Punissez, Seigneur, ceux qui me persécutent avec des mensonges et des injustices, comme Vous m'avez puni quand je fus injuste et mensonger! Ai-je blasphémé maintenant, ai-je offensé l'Éternel, le père de Jésus-Christ, le Dieu du Vieux Testament et du Nouveau! Autrefois il écoutait les objections des mortels et laissait se défendre les accusés. Écoutez Moïse dressant son plaidoyer devant le Seigneur lorsque les Israélites se dégoutèrent de la manne : **« Pourquoi as-tu affligé ton serviteur; et pourquoi n'ai-je pas trouvé grâce devant toi, que tu aies mis sur moi la charge de tout ce peuple? »**

« Est-ce moi qui ai conçu tout ce peuple; ou l'ai-je engendré, pour me dire : Porte-le dans ton sein, comme un nourricier porte un enfant qui tette, et mène-le jusqu'au pays pour lequel tu as juré à ses pères? D'où aurais-je de la chair pour en donner à tout ce peuple? Car il pleure après moi, disant : Donne-nous de la chair, afin que nous en mangions. Je ne puis, moi seul, porter tout ce peuple; car il est trop pesant pour moi. » Est-ce franc-parler d'un mortel! Est-ce convenable même ce langage d'un serviteur en courroux. Et pensez que le Maître ne frappe point le révolté par la foudre, mais qu'il entend raison et le décharge du fardeau en choisissant soixante et dix chefs qui partagent la charge de Moïse. Seulement la façon de l'Éternel d'exaucer les prières du peuple qui réclame la chair est aussi malicieuse; comme la bonhomie d'un père descendant aux vœux de ses enfants insensés : **« Ainsi l'Éternel vous donnera de la chair, et vous en mangerez. Vous n'en mangerez pas un jour, ni deux jours, ni cinq jours, ni dix jours, ni vingt jours; mais jusqu'à un mois entier, jusqu'à ce qu'elle vous sorte par les narines, et que vous en soyez dégoutés. »** Voilà un Dieu d'après mon idéal, et c'est le même qu'invoque Job : **« Oh ! s'il était permis à l'homme de raisonner avec Dieu, comme un homme avec son ami intime! »** Mais sans attendre cette permission le malheureux se permet de demander des explications au Seigneur concernant le mauvais traitement dont il est l'objet. **« Je dirai à Dieu : Ne me condamne point; montre moi pourquoi tu plaides contre moi. Peux-tu te plaire à m'accabler, à rejeter l'ouvrage de tes mains et à favoriser les desseins des méchants? »** C'est des reproches cela, et des inculpations, que le bon Dieu accepte sans rancune et auxquelles il va répondre sans recourir au tonnerre. (SV 38, p. 255-257)

Outre le fait que l'intertexte biblique surgit ici et là coïncé dans le monologue du narrateur — à moins que ce ne soit le contraire —, le texte du narrateur semble bien se calquer sur le style biblique et renforce, du coup, la forme allégorique du texte de Strindberg. La reformulation, comme figure rhétorique, est similaire dans le texte du narrateur et dans les citations bibliques. Elle crée une homogénéisation du texte et l'attention apportée à sa cohésion renforce l'unité du plaidoyer. Même si ce texte est déséquilibré à cause de la profusion des

discours cités, l'auteur crée une homogénéité en essayant d'unifier la composition en calquant son style sur celui des citations bibliques. L'énumération est justement considérée comme le « degré d'intégration ou de "fondu" le plus élevé » du style biblique⁶. Toutes ces répétitions et reformulations contribuent à créer des énumérations infinies de termes.

Le jeu polyphonique dans *Inferno* et *Jacob lutte français*

La naissance d'un jeu polyphonique au sein d'*Inferno* interpelle. La floraison des citations proverbiales, de nature polyphonique par définition, fait résonner d'autres voix extérieures à celle de la citation et inscrit le texte dans une tradition chrétienne. L'écrivain est adroit; il se rallie aux occultistes et aux catholiques de son temps en citant des proverbes bien ancrés dans la tradition chrétienne et dans la littérature française de l'époque. Les deux citations suivantes en sont quelques exemples : *Vae soli* (mentionné seulement dans *Le vice suprême* de Péladan), *Miserere! Miserere, De profundis clamavi ad Te Domine!* (figurant chez Huysmans et Zola). Les citations proverbiales, introduites sans guillemets, ont toutes été écrites en latin, sauf une. Elles dénotent toutes une ambiance de prière et de pénitence. Ce langage liturgique est sans équivoque *montré* par l'auteur et fonctionne comme un signe qui permet au narrateur d'interpréter le monde. Comme le signale Jeandillou, le proverbe est comparable à la *citation d'autorité*, mais s'en démarque aussi, car l'énoncé, « littéralement reproduit, relève d'un patrimoine que se partagent tous les locuteurs de même culture » (1997, p. 78). Cela suppose que l'énoncé atteigne son efficacité optimale s'il est reconnu par le lecteur. Le narrateur s'appuie sur ces énoncés et les prend en charge, tout en se référant à une tradition qui renforce leur validité.

⁶ Le « style biblique repose sur plusieurs procédés. Le "catalogue" ou l'énumération à rallonge est un procédé spectaculaire dont la Bible peut être tenue pour le plus ou moins l'un des modèles de références; il se rattache plutôt au versant parodique dans les premiers livres. La reprise d'une expression ou d'une phrase, à l'identique ou avec variation, confère un aspect ritualisé au texte. » (Millet, 2003, p. 229)

Ce jeu polyphonique s'accroît nettement dans la partie de *Jacob lutte français* pour ainsi déstabiliser le texte. La polyphonie, selon Ducrot (1984), offre un effacement du locuteur des paroles d'origine au profit d'un nouvel énonciateur qui prend alors à son compte ces paroles. Le locuteur d'origine ne prend plus en charge l'énonciation et ses propos ne sont plus les siens, mais ceux d'un autre. C'est ce à quoi nous assistons en constatant la disparition du locuteur d'origine (de la Bible) au profit du narrateur strindbergien, qui se substitue à ce premier. Lorsque l'énonciation du narrateur se noie dans le discours biblique, il devient pour ainsi dire difficile ou impossible de départager la source du dire. La partie française connaît aussi des phases linguistiques où le texte culmine en offrant une harmonie des voix : l'allégorie scripturaire atteint alors son paroxysme et renforce le thème principal de l'identification. Les voix s'entremêlent et se confondent pour laisser au narrateur la possibilité de s'identifier aux pères de la foi et à un homme de Dieu, tout en laissant encore un espace de lutte où les citations bibliques, entassées et enchâssées dans le discours du narrateur, créent une tension, un corps à corps saisissant qui symbolise, à son tour, la recherche de l'Éternel. L'exemple ci-dessous est tiré d'*Inferno*. Il s'agit du seul cas de discours direct (Ps 102.7) où l'auteur n'ait pas introduit la citation par un préambule. La citation reste démarquée par les guillemets, mais on ne peut pas identifier le référent du pronom « je » puisque aucune référence antérieure ou postérieure ne l'indique.

En vain j'attends l'argent nécessaire de mon pays et je prépare une fuite à pied,
battant la grande route.

« Je suis devenu semblable au pélican du désert; je suis comme le hibou dans
sa retraite. » (SV 37, p. 252)

Ce discours direct n'a pas été introduit par un préambule, mais fait suite au texte. Du coup, le « je » du discours cité se confond avec le « je » du narrateur, et c'est la voix de ce dernier qui domine. La double référence des déictiques contribue à créer un flottement dans la prise en charge. Les guillemets sont les seuls marqueurs typographiques nous aiguillant sur une autre voie (et, de fait, d'autres voix). Cet autre est caché et se laisse entrevoir par le biais des guillemets qui indiquent une autre source énonciative et la volonté du narrateur de rester fidèle à cet auteur. Néanmoins, cette citation est également montrée (au sens

d'Authier-Revuz) comme langage religieux. Dans la société chrétienne d'alors, on ne devait certes pas ignorer le symbole du pélican traditionnellement rattaché au Christ souffrant. Cette identification recherchée par l'auteur a donc été, selon nous, voulue pour renforcer son image de persécuté et de serviteur souffrant (voir Cedergren, 2003, ch. 4). Le narrateur s'approprie le discours religieux.

Un autre exemple significatif souligne de nouveau, par le jeu polyphonique, la problématique d'identité, fil conducteur de ces textes. Le narrateur reprend le discours cité en effaçant *partiellement* le locuteur d'origine. Le préambule classique de la citation a disparu et fait place à une incise, placée à la fin de la citation de Ps 139.21-22. La citation du texte n'est plus démarquée comme dans les cas antérieurs d'*Inferno*, où le préambule présentait l'énoncé cité dans la partie précédente.

N'est-ce pas que toutes les fois que j'aie plaidé une cause équitable et loyale contre une femme la plus infâme, la dame est acquittée et moi condamné. Vous ne voulez pas répondre! Et vous exigez que j'aimasse les coupables, les assassins d'âmes, les empoisonneurs des esprits, les faussaires de la vérité, les parjures! Non, mille fois non! **« Éternel ne haïrais-je pas ceux qui te haïssent? N'aurais-je pas horreur de ceux qui s'élèvent contre toi? Je les hais d'une parfaite haine : je les tiens pour mes ennemis. »** Ainsi le Psalmiste et j'ajoute. (SV 38, p. 256)

Par l'absence de verbe, d'adjectif, par la concision de l'incise et par l'absence de connotation, le narrateur a voulu présenter les faits objectivement en écrivant « Ainsi le Psalmiste ». Mais le fait même d'avoir choisi une incise si courte en la plaçant après la citation n'est pas accidentel. De surcroît, l'identité de l'énonciateur du discours cité est modulée par le narrateur qui dit : « et j'ajoute ». De plus, l'ellipse du verbe n'est pas anodine, puisque le narrateur évite de donner la parole au Psalmiste, mais se la donne en écrivant « et j'ajoute ». Le narrateur parvient ainsi à prendre en charge élégamment la citation. Alors que tous les préambules, dans *Inferno* et dans *Jacob lutte* (F), sont placés avant la citation et sont souvent des phrases ayant sujet, verbe et complément, cet exemple présente donc une structure totalement différente. Le deux-points ne figure pas dans ce cas de discours cité. Le locuteur est légèrement détourné, d'où l'ambiguïté, nous semble-t-il, du véritable locuteur. La coïncidence des embrayeurs « je » du

discours du narrateur et de l'énoncé cité (mais aux référents différents) veut mettre en relief le jeu d'identification entre le narrateur et le Psalmiste (Cedergren, 2003, p. 63^s).

Par ailleurs, aucun indice spatio-temporel n'apparaît pour mettre cette citation dans son contexte d'origine, aucun lieu, aucune date, aucun objet précis, si ce n'est la notice indéfinie se rapportant aux « ennemis » et l'annonce de l'allocutaire « Éternel ». Le tout crée inévitablement une certaine confusion d'identité du véritable locuteur. La structure énonciative ne fait qu'unifier le texte (en le rendant homogène) grâce au flottement, voire à l'effacement discret du véritable locuteur de la citation au profit du narrateur du texte. Néanmoins, les guillemets encadrant la citation signalent que le discours est repris. Ces marqueurs ont ici l'avantage de rendre le droit d'auteur — pour reprendre les mots de Kerbrat-Orecchioni et Compagnon — à la personne concernée sans pour autant en rejeter la responsabilité. Ici, les guillemets ne mettent pas à distance le propos, au sens où le narrateur ne le prend pas en charge, mais précise qu'un autre a dit ces mots avant lui. Connaissant la pratique de la rapsodomancie dans la tradition occulte, la citation est utilisée en tant que mention et cible un lectorat occultiste. Le roman, comme écrit allégorique scripturaire, se sert de ces marques typographiques visibles pour renforcer la fonction allégorique du texte.

Arrivé à la troisième section de la trilogie, le texte continue de progresser : l'instabilité discursive propre à *Jacob lutte* (F), repérée précédemment, disparaît et fait place à un autre genre d'instabilité dans le texte final. Le texte ne porte plus trace de polyphonie, mais s'apaise en apparence. Toutefois, un autre type de déséquilibre surgit.

L'instabilité linguistique, théologique et narratologique dans *Jacob lutte* (S)

Le déséquilibre propre à *Jacob lutte* (S) tient à l'instabilité théologique, linguistique, religieuse et narrative du texte qui va se fixer autour d'un changement de testament biblique, du passage de l'écriture du français au suédois, par la tentative de conversion du narrateur et par la

disparition du narrateur lui-même. Dans cette partie, l'absence de polyphonie a disparu au profit d'une triple instabilité linguistique, religieuse et narrative. Ce retournement, certes progressif, s'est manifesté tangiblement dans la partie suédoise de *Jacob lutte* sans perturber fondamentalement le texte. Or, le passage du français au suédois est une des marques sensibles où le texte est scindé en deux. La nouveauté du texte s'enracine au sein même de l'écriture des citations bibliques qui introduisent, du coup, le Nouveau Testament et une nouvelle disposition religieuse chez le narrateur. Le changement de narrateur dans le fragment final de *Jacob lutte* vient signer tant l'effondrement du moi que la véracité du bouleversement intérieur vécu par le personnage, à moins qu'il ne soit la marque tangible de cette tension entre l'homme Strindberg et son personnage littéraire (voir Robinson, 2000, p. 386). Le champ des interprétations est ici ouvert. À la lumière de l'étude des citations bibliques, le lecteur effleure la profondeur de ce bouleversement intérieur par la composition, l'emplacement, le type de citation. Strindberg cite maintenant massivement le Nouveau Testament alors qu'il ne l'avait fait qu'une seule fois auparavant, en s'interrogeant sur l'identité du Christ dans *Inferno*. Il termine la trilogie par une parole prophétique du psalmiste au travers du Psaume 32.8-9 annonçant ainsi sa docilité à suivre la voie de Dieu. La dernière partie suédoise, finale, du livre, fait place à la dernière phase de croissance chez le narrateur néo-chrétien, où le Nouveau Testament introduit les paroles pauliniennes et l'esprit nouveau du narrateur. Saint Paul, comme signe du païen converti, incarne l'espérance du narrateur dont la disposition de cœur apparaît de façon flagrante dans cette fin de livre. Voyons sur quelle parole biblique s'achève la trilogie :

Comme la Bible se trouvait à portée de la main, je décidai de la consulter; elle répondit :

« Je t'instruirai et te montrerai la voie que tu dois suivre; je te conseillerai, j'aurai le regard sur toi. Ne soyez pas comme un cheval ou un mulet sans intelligence.

On les bride avec un frein et un mors, dont on les pare. » (Strindberg, 1990, p. 567)

Grâce au Ps 32.8-9, le texte s'achève sur une note d'espérance en assurant du coup la bienveillance de Dieu sur son disciple. La suite du texte illustre ces paroles bibliques : l'Éternel reste présent auprès du

narrateur en le *conseillant* par de multiples signes. Le don de Dieu se manifeste alors à travers trois épisodes où sont mentionnées trois notions capitales du christianisme : l'incarnation, l'eucharistie et la rédemption. Trois moments clefs du livre qui illustrent pleinement le sens des paroles du psalmiste.

Un des coups de force de la fin du texte consiste dans l'exploitation du procédé narratologique lorsque le narrateur s'efface pour laisser l'écrivain prendre la parole et signer la postface du livre. Le narrateur disparaît et l'écrivain surgit des ténèbres comme s'il venait de renaître à lui-même. La fiction ne peut plus tenir et s'entremêle à la vie de l'écrivain; le narrateur fait siennes toutes ces paroles divines jusqu'à disparaître. Théologiquement, cet effacement correspond à la naissance spirituelle du narrateur. L'allégorie scripturaire, dont parle Olsson (1996), se manifeste de nouveau, à la fin de *Jacob lutte*, autour de cette expérience. L'effondrement du moi constitue la condition *sine qua non* pour que l'ouverture face à l'Autre soit possible. La conversion est en germe et le narrateur ne peut que se taire.

L'étude inter- et intratextuelle confirme, en un certain sens, toutes les observations notées ci-dessus. En nous penchant tant sur toute la production de Strindberg que sur l'œuvre de Swedenborg et la littérature française, différents processus d'écriture sont ressortis : le texte d'*Inferno* s'avère un texte composite contenant différentes couches de rédaction alors que *Jacob lutte* semble un produit littéraire construit en une seule fois. Les faits sont parlants : dans le cas d'*Inferno*, 8 citations bibliques sur 22 sont déjà citées dans la production littéraire antérieure de l'écrivain, 11 citations figurent chez Swedenborg et 4 citations se trouvent chez quelques écrivains français tels que Péladan, Huysmans, Zola et Chateaubriand. Les paroles de Robinson, qui définissent le texte strindbergien comme un « conglomerat instable, dans lequel le récit incorpore des matériaux antérieurs » (2000, p. 386), sont particulièrement appropriées ici.

En contrepartie, *Jacob lutte* se présente tout autrement, incorporant peu du matériel biblique déjà utilisé dans la production strindbergienne. L'élément le plus fondamental de notre recherche est d'avoir retrouvé

dans la bibliothèque privée de Strindberg la majorité des citations bibliques soulignées dans le texte biblique d'origine. Cette découverte a permis de certifier l'édition biblique utilisée par l'écrivain et a consolidé les résultats de l'analyse contrastive. Le texte de *Jacob lutte* semble écrit sur le vif, reprend textuellement la Bible que l'auteur a soulignée minutieusement et correspond en cela à la nouveauté spirituelle et linguistique du texte. *Jacob lutte* est un texte plus novateur, moins travaillé qu'*Inferno*, où le narrateur semble se livrer en direct, ce qui expliquerait le changement de code linguistique.

Synchronie entre écriture biblique et cheminement spirituel

L'objectif de cette étude était de présenter les caractéristiques textuelles du discours biblique en regard de l'évolution spirituelle du narrateur des romans *Inferno* et *Jacob lutte*. À la fin de l'examen, la composition linguistique, discursive et textuelle de la citation biblique dans le texte fictionnel s'est avérée capable de dévoiler les étapes du parcours religieux du narrateur.

La citation biblique n'a pas été seulement choisie, coupée, recollée, adaptée, enchaînée selon une logique, mais a fait l'objet d'un travail d'incorporation précis où l'auteur a su jouer sur la couche narrative de son propre texte pour créer ou supprimer les effets de polyphonie. La recherche des textes-source à l'origine du découpage intertextuel est, de nos jours, souvent délaissée alors qu'elle mériterait d'être remise à l'honneur. L'établissement des textes fondateurs, sur lesquels est opéré le découpage, s'est avéré précieux et a offert une interprétation intéressante du travail de genèse. *Inferno* apparaît comme un texte composite, retravaillé à partir d'au moins deux sources bibliques différentes et plusieurs autres sources littéraires annexes alors que le texte franco-suédois de *Jacob lutte* semble un témoignage écrit sur le vif où la citation biblique est tantôt recopiée, tantôt traduite par l'écrivain, bible en main.

Les deux textes — texte romanesque et intertexte biblique — se sont enfantés peu à peu pour donner vie à ce nouveau narrateur, ce nouvel homme que la signature de l'écrivain vient protéger en fin d'épilogue

(voir Engwall, 1993, p. 45-75). L'observation approfondie de la citation biblique a finalement permis de dégager la complexité d'un cheminement spirituel.

En fin de parcours, trois jeux d'écriture ressortent de la trilogie et ceux-ci tendent, tour à tour, à dévoiler, au-delà même des mots, les facettes de l'évolution spirituelle du narrateur.

Dans *Inferno*, l'auteur a travaillé méthodiquement l'enchaînement et la dispersion des citations bibliques en essayant d'augmenter progressivement l'intensité du récit par le choix et l'emboîtement de chaque citation. Sur le plan linguistique, l'auteur maintient religieusement l'appareil typographique mis en place pour conserver la distance qui sépare la citation biblique de l'énonciation du narrateur, celle qui coupe (pourrions-nous dire) encore l'homme de Dieu. La seule tentative de conversion où Dieu parle est vouée à l'échec. Le narrateur a dépassé l'affreuse distance avec Dieu dans ce court instant d'identification complète avec le pélican, symbole du Christ, mais il retombe dans ses doutes.

En revanche, la partie française de *Jacob lutte* nous fait basculer dans un autre état spirituel, où le narrateur tend à ressembler de plus en plus à Job et à Moïse. Nous sommes presque dans un état de crise : le narrateur s'approche de Dieu avec violence, il cherche à Le saisir, il veut devenir un homme de Dieu et s'efforce de Le rencontrer de façon personnelle. Et le texte est un exploit linguistique ! Les mots s'enchevêtrent et brouillent les instances énonciatives de manière à ne plus laisser voir qui prend la parole. Les citations s'empaquent et forment une masse imposante, elles créent une pause qui casse la trame du texte. Les textes narratif et citationnel tendent simultanément à se ressembler sur le plan stylistique en reprenant la figure de l'énumération. L'identification pénètre aussi la structure du texte. Les mots se font la guerre et simulent la réalité du combat spirituel vécu par le narrateur de manière telle que le texte en porte les blessures. Le jeu polyphonique s'amorce, se déploie et fait ainsi transparaître la quête d'identification du narrateur.

Le dernier texte d'étude de *Jacob lutte* se poursuit brutalement en suédois et est, en soi, une innovation. Ce changement audacieux s'accompagne, par ailleurs, de plusieurs nouveautés. L'explosion polyphonique, observée dans la première partie de *Jacob lutte*, s'apaise maintenant dans cette dernière partie. Le texte présente les divers effets de ce retournement car tout change comme le veut toute conversion au sens strict du terme. La disparition de la polyphonie coïncide avec l'apparition d'une nouvelle écriture. Non seulement l'auteur va maintenant citer le Nouveau Testament, mais il revient à sa langue maternelle et change complètement de disposition intérieure. Job n'est plus le maître à penser tant adulé jusqu'ici et l'Ancien Testament n'est pas cité, si ce n'est à travers le psaume 32. Et le couronnement surgit en fin de texte lorsque l'écrivain vient dérober les mots du narrateur pour exister. Il s'impose et efface les doutes semés autour de lui et de sa conversion, il ajoute à la réalité fictionnelle encore plus de véracité. Le saut du croyant est accompli même si les doutes persistent.

Tout bien considéré, on constate que la profondeur littéraire et spirituelle de ces trois textes n'aurait jamais pu être découverte sans un examen attentif de la langue et de ses textes-sources.

Bibliographie

- BRANDELL, Gunnar. 1950, *Strindbergs Infernokris*, Stockholm, Bonnier.
- CALVET, Jean. 1931, *Le Renouveau catholique dans la littérature contemporaine*, Lanore.
- CHARBONNEL, Victor. 1897, *Les Mystiques dans la littérature présente*, Paris, Mercure de France.
- CEDERGREN, Mickaëlle. 2003, *Strindberg et la Bible*, thèse de Licentiat, Stockholm, Université de Stockholm;
- . 2005, *L'Écriture biblique de Strindberg. Étude textuelle des citations bibliques dans Inferno, Légendes et Jacob lutte*, thèse de doctorat, Université de Stockholm, Edsbruk, Akademitryck.

- COMPAGNON, Antoine. 1979, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- DUCROT, Oswald. 1984, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.
- ENGWALL, Gunnel. 1993, « Bland franska förord. Några aspekter på Strindbergs En dåres försvarstal. » *Studier i modern språkvetenskap*, vol. 10. p. 45-75.
- GAVEL ADAMS, Ann.-Charlotte. 1990, *The generic ambiguity of August Strindbergs Inferno: Occult Novel and Autobiography*, thèse de doctorat, Seattle, Washington, Ann Arbor, Université de Washington.
- GENETTE, Gérard. 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- MULOT, Nicolas. 2007. *La Réversibilité, « le grand mystère de l'univers »*, Paris, Éditions de Sombrevail.
- JEANDILLOU, Jean-François. 1997, *L'Analyse textuelle*, Paris, Colin.
- LAMM, M. 1936, *Strindberg och makterna*, Olaus Petriföreläsningar vid Uppsala universitet, Uppsala, Almqvist et Wiksell.
- La Sainte Bible*. 1866, L'Ancien et le Nouveau testament, version de Jean-François Ostervald, Paris. [Bible conservée au Musée de Strindberg, cote 2308]
- La Sainte Bible*. 1890, L'Ancien et le Nouveau testament, version de Jean-François Ostervald, dépôt de la Société biblique britannique et étrangère, Paris. [Bible conservée au Musée de Strindberg, cote 3162].
- LITTBARGER, Inger. 2004, *Omvändelser : nedslag i svenska romaner under hundra år*, Symposion, Stockholm, Östling.
- MILLET, Olivier (dir.). 2003, *Bible et littérature*, Paris, Champion, coll. « Travaux et recherches des universités rhénanes ».
- OLSSON, Ulf. 1996, *Levande död : Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm, Stehag.
- ROBINSON, Mickael. 2000, « L'écriture autobiographique : le cas Strindberg », dans Elena Balzamo (dir.), *August Strindberg*, Tacou, C. (éd.) / Paris, L'Herne, n° 74, p. 383-396.
- ROSIER, Laurence. 1999, *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris-Bruxelles, Duculot, coll. « Champs linguistiques ».

- STOCKENSTRÖM, Göran. 1972, *Ismaël i öknen. Strindberg som mystiker*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis.
- STOUNBJERG, Per. 1999, « A Modernist Hell: On August Strindberg's *Inferno* », *Scandinavica*, vol. 38, n° 1.
- STRINDBERG, August. 1969-1994, *Correspondance*, vol. XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, lettres éditées par Eklund et Meidal, Stockholm, Bonnier;
- . 1994, *Inferno*, dans *August Strindbergs Samlade Verk*, vol. 37, texte commenté par Gavel Adams Ann-Charlotte, Stockholm, Norstedt;
- . 1990, *Inferno* et *Légendes*, dans *Œuvres autobiographiques*, édition établie et présentée par Carl Gustaf Bjurström, t. 1 et 2, traduction de Bjurström, Mercure de France, Paris;
- . 2001, *Legender*, dans *August Strindbergs Samlade Verk*, vol. 38, texte commenté par Gavel Adams Ann-Charlotte, Stockholm, Norstedt.

Christian DURAND

Patrick Grainville : les signes de la chair

Rencontrer Patrick Grainville un vendredi de Pâques, par la faute des hasards de nos calendriers respectifs, c'est s'interroger rétrospectivement sur le destin d'une rencontre déterminée par des signes tout en paradoxes. L'énigmatique différence de notre séparation dialogique fait signe en ce qu'elle évoque le vide d'un vendredi, encore pluvieux à l'instant de notre « bonjour »; puis radieux, baigné de soleil et de grands vents, qui balayaient le ciel au moment de nous abandonner. Ce vendredi, précédant le sacrifice de l'agneau, inspira la pléthore pascale et bachique de ces conversations luxuriantes et mélancoliques.

Nous connaissant par l'intermédiaire de Roger-Michel Allemand (voir Allemand, 2008), nous partions de nos différences. Il était le baroque, élancé, vif, dispersé et dionysiaque, j'étais le cartésien, nain, lent, concentré et apollinien. L'artiste et le philosophe, l'écrivain du paradis des orages et l'universitaire, auteur d'une thèse de philosophie du langage (voir Durand, 1991). C'était vrai d'un certain point de vue. Mais notre fraternité, d'abord timidement pressentie, est venue d'un rapport au monde nourri par l'impensable simplicité d'une rencontre humaine. Pas de tragédie dans cette tension, car l'esprit espiègle d'Aristophane était à côté, caché dans la cuisine de l'écrivain.

Nous nous sommes amusés des décalages de nos paroles, pour nous attacher, assez vite, à la musique polyphonique et « délirante » de nos discussions « à sauts et à gambades », comme disait Montaigne. En fait, nous nous cherchions dans un lieu inconnu, celui où le hasard des mots nous conduisait. L'ambiguïté scintillante, esquivant la dure contrariété des esprits qui se combattent, nous conduisit l'un vers l'autre dans un déchirement entre nuit et jour, entre pluie et soleil, vers le temps originel de la réconciliation.

C. D. : *La Diane rousse, les Flamboyants, le Paradis des orages, tous ces ouvrages nous parlent du feu. Vous-même donnez l'inquiétante impression de brûler interminablement. Lors de notre premier entretien, au téléphone, j'avais l'oreille en feu, peut-être parce qu'elle était restée collée au combiné pendant une heure et demie, mais aussi parce qu'au départ, elle était froide. Tout électrise en vous. Si l'orage est un paradis, la moiteur crasseuse de mon écouteur doit encore abriter tous les génies sylvestres que vous avez déchargés dans le labyrinthe qui conduit à mon cerveau. Ici, dans votre appartement, le regard et l'odorat ne sont pas étonnés, tout grouille, tout travaille, on ne peut s'arrêter sur rien, il faut prendre le tout, et le tout est proprement in-com-préhensible. On ne peut rien attraper, rien retenir et l'imagination, en courant partout, se perd et s'angoisse.*

Dans le Paradis des orages, Paule « a peur de perdre, elle s'interdit d'aimer, elle s'interdit de souffrir », dit le narrateur. S'il faut en déduire qu'aimer, pour vous, c'est perdre, j'ai l'impression à vous lire, que vos héros refusent d'aimer. Ils accumulent, comme les gros nuages d'orage et déchargent tout à coup dans le tonnerre et les éclairs. « Les jeunes filles qui résistent à l'amour font de même, elles se gonflent et se dégonflent en spirales tournoyantes. Là se noue le grand jeu de l'amour et ses voltes de sabre et sa danse de derviche fulgurant », écrivez-vous. Est-ce donc ça l'amour ?

P. G. : Oui, vous me parlez là d'un roman où j'évoque des jeunes femmes « réelles ». C'est un roman où je mets en scène des caractères; j'ai tenté de faire de vrais portraits, c'est une chose que je n'aurai jamais faite avant. Mes femmes étaient toujours un peu mythiques, je pense à *La Diane rousse*, c'était des Artémis, des espèces de déesses, de bacchantes, j'essayais d'escamoter la relation, le visage des femmes, leur histoire, tout cela je le ressentais comme des choses qui pouvaient me remettre en cause, moi, dans mon désir. Et, dans *Le Paradis des orages*, pour la première fois, j'ai mis en scène des femmes « réelles », ce n'est pas le bon terme parce qu'elles existent ici dans le langage; mais il y a une « psychologie » de mes héroïnes, ce mot est difficile à utiliser aujourd'hui, mais elles ont des motivations, elles ont des désirs, une histoire et j'ai essayé d'être assez juste dans ces portraits, dans la description d'une femme, de son désir et de sa peur. Et je me suis aperçu que son désir était bien lié à une peur et justement, à une peur de perdre, effectivement. Que cette peur soit liée aussi à une chose en moi, je ne sais pas. Il est vrai que ce roman procède par accumulation

du désir. Le héros, cependant, n'est pas un Don Juan, mais comme il évolue entre plusieurs femmes, on peut penser que dans cette surabondance, il y a une façon de saturer le champ et donc de saturer toujours plus, de constituer une réserve pour ne jamais être renvoyé à la solitude ou à une perte qui aurait pu être une perte primitive.

Nous avons parlé, l'autre jour, vous et moi, du baroque et de l'horreur du vide, je crois que cette horreur du vide, c'est cette horreur de la perte justement. La perte est insupportable, et donc le héros la remplit par les mots, par les femmes. En fait, par des tas de choses, par son rapport avec la nature : mon personnage sature; comme s'il voulait échapper à une expérience de deuil.

Ceci dit, Paule, je crois qu'elle avait peur de perdre, oui, et en même temps elle avait peur de ce qu'elle pouvait signifier : « désirer », oui...

C. D. : Désirer, c'est ce qu'on appelle, en linguistique, un verbe opaque. Il est très difficile d'en définir le champ de signification, elle n'a pas tort.

P. G. : Oui, en fait, vous me parlez de Paule. Mais je ne peux plus parler à sa place. Je serais plus à l'aise si l'on évoquait le narrateur.

C. D. : En vérité, c'est à lui que je pense en posant ma question et c'est bien de lui que j'aimerais avoir la réponse.

P. G. : Elle, j'avais perçu des choses en elle. J'avais senti, j'avais repéré des traits de son caractère, c'est vrai; mais si vous me parliez de moi, ce serait plus facile.

C. D. : Soit, parlons de vous.

P. G. : Oui, pour rester dans la perte, dans cette notion de vide, je maintiens que c'est ce qui me paraît être la clé la plus importante qui ouvre la compréhension du baroque.

C. D. : Oui, du rapport que nous essayons de cerner, entre nous, de cette notion, mais surtout de ce mouvement et de ces effets sur notre sensibilité.

P. G. : Oui, bien sûr, du baroque entre guillemets, c'est certain. C'est-à-dire que les gens voient dans « mon » baroque, dans mes livres, le côté grande ostentation, vous savez, grand étalage de mots, grand débordement carnavalesque, dans une écriture qui fait le paon, qui fait la roue et qui veut épater, qui veut arborer. Bon, c'est vrai; mais ils voient rarement que le ressort de ces masses, de cette pléthore, c'est le manque, c'est une angoisse de la perte. C'est le manque qui devient alors le moteur de l'apparition de masses, de plis et de toutes ces choses.

C. D. : Oui, on dit souvent de votre œuvre qu'elle est orgiaque, ou dionysiaque dans ce sens-là. Ce n'est pas à cela que je me suis intéressé, mais bien à la conflagration permanente du vide et du plein que vous êtes en train d'évoquer maintenant.

P. G. : Oui, c'est vrai, quand la critique dit de moi : « il est dionysiaque, il est orgiaque », j'ai l'impression que j'ai l'air d'être une espèce de super Bacchus, animant le langage, m'en régaland, sans voir que cette boulimie cache quand même un affolement, une panique. D'ailleurs, le dieu Pan, lui-même a quelque chose d'effréné, de fou.

C. D. : Mais, en fait, cela vient aussi d'une réalité que les linguistes connaissent bien : le langage n'est pas un instrument, c'est quelque chose dans lequel nous sommes plongés, dont nous dépendons, qui nous anime plus que nous ne l'animons.

P. G. : Tout à fait. À l'origine de mon écriture, il y a quelque chose de plus tragique. Il y a une séparation. J'ai écrit un roman sur ce sujet, *L'Orgie, la neige*, où je montre le rapport au sein originel, au sein maternel, avec une expérience de l'enfance qui est l'histoire d'une relation un peu difficile... ma mère était... Enfin, il y avait un problème, ma mère ne s'était pas aperçue que je mourais à son sein, parce que je n'arrivais pas à téter, je n'arrivais pas à me nourrir. J'étais devenu complètement jaune et des amis le lui ont dit. Cela m'a été rapporté plus tard et m'a beaucoup frappé. Par divers biais, ce roman familial racontait l'histoire de cet enfant, en train de mourir au sein de sa mère.

Imaginez ce sein magnifique, gonflé de lait et cet enfant qui cherche à atteindre ce sein inaccessible. L'enfant restant ainsi, en quelque sorte, séparé. Bon, peut-être que j'ai moi-même construit toute une dramatisation de cette histoire, après coup. Mais, tout de même, dans *L'Orgie, la neige*, je sens bien que mon imagination s'en nourrit.

À un moment, je raconte une chasse à l'oie. Il y a un chasseur, dans la neige, il avance lentement. Puis, les oies arrivent dans le ciel et se posent, sublimes. Il tire et en tue une et l'attrape. Elle est blessée, magnifique. Il essaye ensuite de l'emprisonner dans une cage, mais elle meurt. Il va alors voir les autres oies, qui sont là dans la neige, figurant un paradis fécond. Elles sont rondes, elles sont blanches, un peu comme des corps, de la chair, désirables. Elles restent hors de portée. Cela ramène le chasseur à ce souvenir infantile. C'est clair, sans aller dans l'interprétation psychanalytique, il s'agit là d'un ressort de l'imagination qui fait surgir des images importantes.

Je pense, par association, à une autre histoire, concernant la perte. On m'a dit qu'au huitième mois, j'étais prostré. Pendant un mois, j'ai cessé d'exister. Il paraît que cette dépression de l'enfant est connue. C'est là une autre rupture.

Alors évidemment, avec ce genre d'expérience, on a l'impression que cela devrait produire une écriture de repliement, plutôt beckettienne. On se demande comment arriver à ce « baroque » qui caractérise, selon moi, mon style. C'est que chez moi, la perte a suscité une énorme fringale, très violente, originelle.

C. D. : Oui, alors, justement, rien ne se perd, tout se transforme chez vous. Ce refus de perdre, cette quête insatiable de l'être, je la saisis encore dans le paradis des orages : « Montre-moi ton cul... [...] parle-moi de tes crottes minuscules [...] de petit poucet. » dit-il à Paule, qui n'oublie pas d'en laisser, de temps en temps, au fond de la cuvette à l'attention de sa rivale, Clo. Faut-il comprendre quelque chose comme : « Dis-moi comment tu chies, je te dirai qui tu es. » Je me demande souvent, moi aussi, si nous sommes vraiment responsables de notre merde. J'aimerais croire, comme vous, à un principe d'absolue conservation de la matière, et pas seulement de la matière.

P. G. : Oui, mais il faudrait citer tout le passage, sorti comme cela de son contexte, cela me heurte, c'est tout de même un passage qui se

veut un peu humoristique et satirique. Mais, c'est vrai qu'en même temps, c'est assez révélateur.

C. D. : Oui, je le sors du contexte du livre, mais ma question suit un fil, que pour le coup, je ne voudrais pas perdre; ce que je veux dire, c'est que chez elle, il y a une telle obsession de l'être qui cherche à subsister par tous les moyens, même si la dernière trace qu'elle laisse est une petite merde, cela vaut encore la peine d'exister au fond de la cuvette, ce besoin chez cette jeune fille de tout conserver, cela me touche beaucoup!

P. G. : Je me rappelle, en effet, c'est très particulier. La jeune femme va aux toilettes, chez son amant. C'est cela, je me souviens, c'est un peu comique, elle oublie toujours une sorte de crotte...

C. D. : C'est bien une crotte, plusieurs même, et toutes petites, écrivez-vous.

P. G. : Oui, mais je ne pense pas à la chose sous son aspect scatologique. Cette espèce de pompon noir qu'elle laisse comme sa signature, c'est la marque de son territoire. Elle l'adresse à la femme qui va passer par là. Et, l'autre femme, justement, tombe sur cette trace un peu sadique.

Dans cet acte, vous avez raison, elle laisse des doubles d'elle-même, l'étron est son bébé qui cherche, peut-être, à bafouer l'autre femme. Il y a toute une rage d'exister qui passe par là et, en effet, sa rivale se heurte à la provocation. Tombant sur ces archives, sur ces preuves, elle ne peut que réagir. C'est une scène surtout burlesque quand même, elle marque à la fois l'agressivité de la jeune femme et son désir d'affirmer un territoire. Elle a peut-être aussi le sentiment d'être méprisée, alors elle entre dans ce combat. Mais comment rattacher tout cela à la perte, je ne sais pas?

C. D. : Peut-être comme je vous le disais à l'instant, en voyant surtout cet acte, qui en général s'effectue en pure perte, quand on tire la chasse. Comme vous l'écrivez, cette marque signifie pour elle : « je suis là, bien là, et je vous emmerde ». Vous dites qu'elle laisse des crottes de petit poucet, c'est donc bien d'une trace qu'il s'agit. Une trace permet de retrouver son chemin, de ne pas se perdre, de se conserver en vie malgré tous les périls de l'existence. Elle ne veut pas mourir, pour personne, pas

même pour sa rivale. Moi, j'y vois moins d'agressivité que vous le dites. Je sens cela beaucoup plus comme un acte désespéré devant l'angoisse. N'oublions pas qu'elle doit partir et laisser la place. Il va lui échapper pour une autre, elle a peur de cette perte, ne pensez-vous pas?

P. G. : Si, certainement, mais n'oublions pas tout de même que c'est surtout lui qui a peur de la perdre; il est beaucoup plus dévoré qu'elle par cette angoisse.

C. D. : *Oui, nous l'avons noté, la perte est donc bien ici des deux côtés. Et la trace sera génératrice d'une autre angoisse, celle de la rivale.*

P. G. : Oui, c'est vrai. Mais elle refuse aussi de s'engager dans une relation qui serait trop importante, tandis que lui est follement inquiet de la voir le quitter.

C. D. : *Mais si elle refuse l'engagement, n'est-ce pas par peur de perdre? Comme dirait l'autre : « le mieux serait de pas être né ».*

P. G. : Oui, mais souvenez-vous que, de son côté, il y a ce refus de s'impliquer dans une relation qui la mettrait en rivalité avec sa mère. De plus, elle idéalise son père. Ce trouble risque, elle le sent bien, de la conduire sur un chemin dangereux qu'elle ne maîtriserait plus. C'est cela qu'elle craint, elle ne veut pas tomber dans un univers qu'elle ne pourrait plus contrôler.

Mais le héros me semble tout de même beaucoup plus concerné par cette question du vide. En même temps, tout être envisagé sous l'angle du désir est pris dans la logique de la perte. Si nous n'avions rien perdu, nous ne pourrions rien désirer, nous serions dans un grand bain rayonnant, placentaire et paradisiaque. Donc, la perte c'est le ressort du désir même. Mais de cette perte, c'est vrai, il y a des gens qui en font leur deuil facilement, qui subliment, qui trouvent des substituts, et d'autres qui, au fond, n'acceptent pas la frustration, qui n'acceptent pas la castration. Aussi, à travers le langage (qui est pour moi le langage du poète) sémiotique, sensoriel, loin de la définition saussurienne de l'arbitraire du signe, l'écrivain cherche à contredire cette contingence des signes.

Chez moi, il y a un déni de la perte; il se manifeste à travers un langage luxuriant, organique, à multiples facettes, comme une espèce de ventre verbal ou de phallus où tout s'unit. C'est une manière de ne jamais accepter le langage comme séparation. Je sais que je ne devrais pas, que l'on signifie à travers lui, qu'il a ses règles. Mais dans le langage poétique que je revendique, c'est un langage qui se veut comme équivalent du monde objectif; mais bien subjectif avec ses rythmes, ses pulsions, ses sonorités, des métaphores. C'est une manière de créer une sorte de moi-monde, et donc, par le style, de refuser la loi de séparation. C'est pourquoi, dans mes romans, il y a ce balancement entre les personnages qui acceptent la séparation et ceux qui n'acceptent pas. Mais, en ce qui me concerne, le bonheur d'écrire vient de cette recherche d'un narcissisme originel où l'on est fondu au tout, avant toute séparation!

Tout n'est pas un jeu dans le langage (les jeux dans leur aspect formel, acrobatique, ne m'intéressent pas même s'ils sont à la mode) mais bien une nécessité pour moi. Les jeux sur les codes du langage, je n'ai pas assez de distance pour les jouer. Et encore, ce sont des jeux où l'on escamote le corps à corps avec le langage. Non, mon rapport au langage est pulsionnel, il est affectif. C'est cet aspect oral, organique, qui est intéressant pour moi. Il me faut du vivant, il faut que ma phrase ne soit pas tout à fait rationalisable, il faut qu'elle roule des matériaux polysémiques. Je l'envisage comme un magma. Il est clair qu'une phrase trop minimale ne pourrait pas me venir à l'esprit, ces phrases peuvent dégager, dans certains cas, beaucoup de présence comme une aura, elles réverbèrent tout ce qu'elles ne disent pas, le non-dit se cristallise dans le peu qui est dit. Moi, je ne peux pas, il faut que je balaie tout le champ des possibles, et là je suis très à l'aise, car je récupère enfin sur ce fameux manque. Je le remplis et je le déplie. Vous voyez, c'est toujours la même chose, il faut que ce soit affectivement fort, je ne peux pas prendre de distance avec le langage, c'est très physique, finalement.

C. D. : Oui, c'est ce qui est frappant dans votre écriture, c'est ce refus de la distance, cette rage de l'union. L'orage est au paradis quand la foudre touche la terre, il faut que ça gronde et que ça brûle. Pour vous, semble-t-il, l'amour doit être chargé de cette électricité verbale pour ensuite se décharger dans l'acte physique, dans

une explosion de jouissance. Le corps joue alors son rôle central et conciliateur, en cristallisant cette quête rageuse des mots; comme si vous écriviez pour ajouter encore aux vibrations grouillantes de nos corps. On se demande, à lire l'histoire de tous ces corps dans votre œuvre, quelle signification pourrait avoir, pour vous, l'amour platonique? Croyez-vous à l'amour platonique? Croyez-vous à une relation purement spirituelle entre deux êtres?

P. G. : Là, c'est très compliqué. Bizarrement, j'ai commencé par l'amour platonique. Et, fondamentalement, dans mes fantasmes les plus profonds, il y a peut-être l'amour platonique. Regardez derrière vous, sur ce mur, face à la fenêtre, toutes ces Vierges à l'enfant.

C. D. : *Oui, je les avais vues au moment de m'asseoir, d'ailleurs, je vois que dans cette multitude de Vierges, une seule donne le sein. Retrouverait-on là le manque dont vous parliez tout à l'heure?*

P. G. : Oh, certainement! Mais cela dit, c'est assez rare de rencontrer une représentation comme celle-ci.

C. D. : *Vos Vierges sont accueillantes, têtes inclinées, tendres. Épaules tombantes et sourire apaisé. Leur multitude maternelle s'harmonise à la statue de Bouddha que vous avez déposée à leurs pieds. Chez moi, il n'y a qu'une Vierge, dans un tiroir, c'est une photographie de la Vierge guérissante de Guadalupe. C'est une Vierge romane de bois sombre, presque noir. Chargée d'habits colorés à dominante rouge et or avec un tout petit enfant, elle regarde droit devant elle ceux qui osent l'admirer, c'est très impressionnant. Votre image de la Vierge, au contraire, semble curieusement sublimer le manque dont vous parliez. On a le sentiment qu'il ne peut y avoir de problème quand on est dans ces bras, on est plein, on est en paix.*

P. G. : Beaucoup de Vierges, celles de Bellini surtout, ne regardent pas leur enfant! Mais j'aime bien les madones. Car à l'origine, ce que je cherche, c'est l'amour platonique. Il y a manifestement, chez moi, une idéalisation de l'amour paternel; donc, quelque chose de platonique. Ceci dit, il se dégage en même temps de cette image une beauté très sensuelle. Nos premiers contacts avec le corps de la mère sont totalement empreints de cette chaleur sensuelle et calme. La place de l'amour platonique dans tout cela, c'est la place d'une sublimation de

cette chaleur originelle et sensuelle. Il y a un héros dans un de mes romans, *Les Forteresses noires*, qui arrive à tout sublimer, il est parfaitement platonique. Il est médecin de nuit. Dans *Les Flamboyants*, il y a un personnage, qui s'appelle William, qui est lui aussi parfaitement platonique. Imaginez quelqu'un d'âge mûr qui soit vierge, totalement vierge, peut-être en connaissez-vous un d'ailleurs, ce n'est pas impossible, il existe des êtres comme cela, tout à fait sublimés; c'est proprement merveilleux, ce sont généralement des personnes d'une vie cérébrale très intense. Ils sont toujours en éveil, sur le plan esthétique, leur intellect est sans cesse en excitation, leur cerveau est très sensualisé. C'est quelque chose qui me fascine, mais qui n'est pas moi. Mais la virginité, c'est aussi une grande exaltation; la sublimation à ce niveau-là : c'est une « défonce ». Cela débouche, à l'extrême sur l'extase, sur Dieu, c'est une énorme fringale qui peut aussi vous combler. C'est une manière paradoxalement de refuser la perte.

C. D. : Oui, la virginité par excellence, c'est l'obsession de garder le corps intact, de se conserver, de refuser l'union et l'interpénétration vitale, l'enlacement. Alors que votre œuvre déplace, transforme et multiplie. Et je vois aussi sur les murs, les arbres que vous avez photographiés, je suppose que c'est en Inde?

P. G. : Non, c'est à Ceylan. C'est extraordinaire, n'est-ce pas? Regardez cet enchevêtrement de branches et de racines, on ne sait plus où est la terre, où est le ciel.

C. D. : C'est un monde de déplacement et de renouvellement, comme si l'acceptation de la perte ne pouvait que conduire à la vie, justement.

P. G. : Oui, mais regardez dans le domaine de la chasteté : la sainte, elle, ne perdra pas en se gardant intacte, elle touche le gros lot puisqu'elle a Dieu! C'est le « phallus originaire », « le grand A » pour reprendre le jargon de Lacan, elle est dedans. Elle l'a. Tandis que la boulimie charnelle qui semble caractériser mon écriture n'aboutit finalement jamais au plein. En même temps, vous savez, rien n'est jamais vraiment totalement charnel chez moi non plus.

Quand on voit mon personnage qui décrit des culs, beaucoup de gens rient. Le sexe, d'abord, ça les fait rire! Et puis, ensuite, on analyse en se

disant justement, c'est le rond, le comble, la plénitude, c'est le sein, le ventre, la fécondité, le tout. Bon, c'est vrai, mais en même temps, il y a dans ce pays de Cocagne une frénésie qui vient de la nature même du désir.

C. D. : Oui, si le mot « désir » est opaque, c'est justement que le propre du désir, c'est d'être infini, on peut tout désirer, on peut même désirer le non-désir comme les bouddhistes.

P. G. : Tout à fait, le désir est infini, et le personnage étant un être de désir, il ne satisfait pas uniquement des besoins. Là où il est pervers, c'est qu'il a un désir dont l'objet se dérobe toujours, c'est pourquoi il fétichise les fesses, il isole un élément et il en fait un tout; ça, c'est une fixation perverse.

C. D. : C'est aussi une figure rhétorique que Lacan a analysée.

P. G. : Oui, la perversion est de tous les côtés, je pense qu'il y a perversion dans la sublimation, pour reprendre ce que sous-entendait votre question sur l'amour platonique, dans la sublimation, dans la sainteté; mais il y a aussi une perversion dans la démarche de mon héros.

C. D. : Finalement, tout se détourne tout le temps de son objet pour y revenir autrement. Les transformations de la vie s'effectuent autour de cet abîme, de ce gouffre béant qui engendre le désir, ses condensations, ses déplacements. Est-ce parce que nous ne pouvons rien atteindre, que nous sommes en marche?

P. G. : Oui, mais c'est dangereux aussi, ce désir qui court partout et qui ne peut pas être comblé. Chez les femmes, cela donne la nymphomanie, l'érotomanie ou l'hystérie. Chez l'homme, la figure en est Don Juan. Chez moi, le moteur de mes métaphores, c'est l'objet perdu et désiré qui court après cette perpétuelle transformation, ce furet de Lacan qui n'est jamais là, qui passe toujours d'un signifiant à l'autre. C'est pourquoi j'aime beaucoup les vagues déferlantes de mots et d'images qui font circuler l'objet du désir. En fait, cet objet n'existe que dans cette vague-là. On ne peut pas l'arrêter, s'il est arrêté, on est

peut-être comblé mais le désir part ailleurs, cela n'est jamais atteint parce que c'est perdu originellement!

C. D. : Ce qui serait recherché dans l'arrêt du désir, c'est la mort. Cela me rappelle la réflexion d'une de mes élèves, alors que nous étions en train de travailler sur les figures de la femme et de l'amour chez Baudelaire. Elle m'a dit, me regardant droit dans les yeux : « l'amour, c'est la mort », et dans la manière dont elle a fait sonner le mot « mort », il y avait toute la plénitude de son désir et de son désespoir; atteindre l'amour, c'est mourir, il y a de la volupté dans cette mort, mais c'est aussi l'ultime perte.

P. G. : Oui, ce qui est visé, c'est une espèce de mort, de mort extatique. On cherche une fusion, en dehors du moi, on cherche un soi, c'est la fin du moi. Je crois que l'objet ultime c'est la mort, mais une mort mythifiée, alors que la mort, c'est la destruction, c'est le rien. Mais ce que cherche celui qui est dans le désir, c'est une extase, une espèce de nirvana.

C. D. : « Viens mort, mais pas tout de suite, que le plaisir de mourir ne me redonne pas encore l'envie de vivre. »

P. G. : C'est beau, ça!

C. D. : C'est de saint Jean de la Croix.

P. G. : C'est très beau.

C. D. : Notre conversation me ramène soudain à toutes mes préoccupations de jeunesse, que la linguistique et mes activités professionnelles m'ont conduit à écarter de la vie quotidienne. Mais c'est aussi le propre de l'écrivain de nous révéler nos sombres refuges. J'avais tout juste vingt ans et je quittais l'univers spirituel des évangiles, récemment entrevus, par le biais d'amitiés qui m'avaient conduit vers des prêtres très impliqués auprès des lycéens, des étudiants et des ouvriers. J'ai découvert l'univers chrétien vers l'âge de quinze ou seize ans, mes parents étaient parfaitement athées. Je garde depuis une profonde sympathie pour ce que j'ai compris des Évangiles, y compris les apocryphes, mais plus tard, à vingt ans, j'ai approfondi intellectuellement un univers extrême-oriental. Je pratiquais le hatha-yoga depuis

l'âge de quinze ans. Et, parce que la médecine occidentale était incapable de me guérir, ni même de me soulager, j'ai perdu confiance en sa technique. Et comme dit le poète, j'étais malade et tremblais de mourir, je ne savais rien de ma maladie sauf ce que l'on m'en disait¹, j'ai cherché le médecin qui me manquait, sans le connaître, je me disais qu'il serait bon s'il pouvait me soulager et mauvais si mon mal s'aggravait. Je me suis alors tourné vers l'Orient, via la Hollande et l'Angleterre où les médecines dites « douces » ne sont pas noyautées par le pouvoir médical et son cortège d'ignorances et d'aveuglements positivistes.

P. G. : Vous y allez fort, vous n'aimez pas beaucoup les médecins.

C. D. : Je suis en bonne compagnie, je partage ce sentiment avec Montaigne et Molière.

P. G. : Certes, mais la médecine a évolué depuis le XVI^e siècle. Et, depuis le jour où dans votre cas, elle a déclaré forfait, il y a sans doute eu des progrès, avez-vous revu des spécialistes susceptibles de vous aider?

C. D. : Non, je vous l'ai dit, depuis seize ans, j'ai toutes les raisons de faire confiance au médecin que j'ai rencontré et qui pratique en Angleterre maintenant. C'est un acupuncteur.

P. G. : Mais l'acupuncture, ça marche et c'est une pratique courante maintenant, beaucoup de médecins occidentaux en font.

C. D. : On ne peut empêcher beaucoup de gens de faire n'importe quoi. Le problème, c'est que l'univers de croyance et de valeur des médecins occidentaux n'est pas superposable à celui de la Chine. Certains mélanges idéologiques peuvent être détonants. Or là, il s'agit de la santé et de la vie d'êtres humains, c'est donc très grave. La médecine « scientifique » occidentale est analytique, elle soigne un corps divisé parce qu'elle n'a aucune théorie d'ensemble concernant le fonctionnement de l'être humain et de la relation entre la matière physique et la psyché. La polysémie

¹ Allusion à Guillaume IX d'Aquitaine : « Malautz suy e cre mi murir, [§] E ren no.n sai mas quan n'aug dir ; [§] Metge querrai al mieu albir, [§] E no sai cau, [§] Bos metges er si.m pot guerir, [§] Mas non, si amau. » (Canso VII, « Farai un vers de dreyt nien... » : *Je ferai vers sur pur néant...*).

de l'incarnation lui échappe. Pour les Chinois comme pour les alchimistes, l'homme est un microcosme dont le fonctionnement est identique au macrocosme; les ressorts intimes des êtres procèdent de l'alternance entre deux types d'énergie, le yin et le yang, le plein et le vide. Mais ce débat nous entraîne trop loin.

Je disais donc que j'avais travaillé divers textes, très loin des Évangiles. Concernant les rapports entre sexualité et spiritualité, tout le monde connaît le Kama Soutra, encore un livre qui fait rire. Comme vous disiez à l'instant, le sexe fait d'abord rire en Occident, alors que c'est la chose la plus sérieuse qui soit. J'ai bien sûr étudié avec l'aide de spécialistes les traités médicaux sexuels taoïstes et les livres fondateurs de la médecine chinoise, qui font du corps un microcosme. Ceci d'ailleurs n'est pas inconnu de la médecine traditionnelle occidentale, du Moyen Âge jusqu'au XVII^e siècle, comme le démontre la thèse de Francisco Rico (Rico, 1986).

La médecine occidentale que je récus, c'est cette médecine scientiste qui a pris le pouvoir avec la séparation cartésienne de l'esprit et du corps et dont Pasteur marque le triomphe. C'est philosophiquement indigent, épistémologiquement nul et humainement révoltant. Qui peut supporter ces CHU, énormes tours de Babel à la gloire de la médecine technologique? J'ai passé une bonne partie de mon enfance dans ces prisons aseptisées, puant le désinfectant et la mort. Le problème aujourd'hui, c'est qu'il est plus risqué qu'à l'époque de Montaigne de critiquer cet état de fait.

Au contraire, les images utilisées par les manuels de médecine chinoise pour décrire le corps humain sont profondément poétiques. L'idée du corps-machine, objet d'analyse, n'a pas cours. L'idée de la médecine occidentale qui découpe le corps pour le comprendre est vertigineusement affolante, pas seulement pour un Chinois, parce qu'elle est antinomique du principe vital qui réunit. Dans l'optique de notre débat, ce n'est pas la séparation qui est principe de vie, mais l'union des contraires; les fameux yin et yang n'existent que dans la conciliation sans cesse renouvelée de ce qui les oppose. C'est l'équilibre entre ces deux forces qui donne l'harmonie et la santé. L'acupuncture n'agit que sur cet équilibre, et non pas sur des parties de matière dans le corps. C'est pourquoi elle est, quand on la pratique dans cet esprit, sans effet secondaire. C'est très dur à admettre pour un esprit européen, mais c'est comme ça.

P. G. : Si, je comprends : elle ne soigne pas le symptôme, elle ne soigne pas un corps divisé.

C. D. : *Très exactement, elle soigne notre petit monde, cette unité de corps et d'esprit. C'est anti-cartésien au possible, non dans l'esprit de Descartes lui-même, mais dans ce que l'on en retient quand on parle de cartésianisme. Vous voyez?*

P. G. : Très bien.

C. D. : *Les textes du Kama soutra et leurs conseils techniques ne valent que dans une perspective philosophique qui tente de montrer l'unité de l'homme dans sa diversité même. Vous avez lu ces indications du genre : « Une main sur le sein gauche, les doigts dans la bouche, la bouche suce le sein droit, la femme fait entendre les sons de la caille ou de l'oie, certaines veulent qu'on les insulte, d'autres des mots tendres... », ou encore : « Les experts savent assez quelle différence il y a d'une femme à l'autre », dit le manuel d'érotologie hindoue. J'ai longtemps été circonspect à l'égard de cela avant de comprendre que cette gymnastique ouvrait à autre chose et qu'elle ne se pratiquait que dans un but : découvrir empiriquement le rôle du plaisir dans un chemin de réalisation de ce que vous appelez le soi.*

L'érotisme, ce n'est pas le corps en morceaux, mais on peut avoir accès au mystère du corps par ses parties. Un sein, un cul, une cuisse, c'est toujours une rondeur, et une rondeur, c'est la femme; un phallus dressé, un doigt, des bras qui vous soulèvent, c'est une ligne droite, une pénétration d'un côté, et de l'autre une ouverture, un accueil. La ré-union androgynique, la non-séparation, justement.

Je n'ai jamais voulu apprendre à « faire » l'amour, livre en main; l'amour, ça s'apprend en aimant, mais aimer, cela se vit avec son corps. Je ne défends pas une vision « romantique » de l'amour, entendez-moi bien.

P. G. : Assurément pas.

C. D. : *Non, mais l'amour, c'est aussi tout le contraire d'une université, il n'y a pas grand profit à faire des livres en ce domaine, il faut en faire l'expérience et, surtout, ne jamais penser à ce que l'on fait, ni même à ce qui se passe. Il faut se laisser prendre, il faut « tomber amoureux », c'est une chute, c'est l'acceptation de la perte de soi, c'est là que l'on apprend à oublier la fameuse perte originelle dont vous parliez plus loin.*

Aimer, c'est s'humilier définitivement pour rester dans l'ordre évoqué dans mon allusion à Guillaume d'Aquitaine, c'est-à-dire à l'ordre de l'amour courtois. C'est peut-être aussi pour cela qu'il est si difficile d'écrire des scènes d'amour ou de lire des livres érotiques.

À cet égard, je n'ai pas l'impression que l'érotisme soit vraiment votre problème. J'ai le sentiment que ce qui vous passionne et vous enflamme, c'est ce mystère du corps, irais-je jusqu'à dire de l'incarnation? Comment pourrait-on concevoir une âme qui ne serait pas dans un corps et, à la limite, qui ne serait pas un corps? C'est pour cela que je parle de la médecine et de l'amour comme d'une connaissance empirique, c'est une expérience, pas une idée. Nous sommes incarnés.

P. G. : Oui, mais alors là vous me posez une longue question que vous avez développée. Alors l'incarnation, qu'est-ce que c'est? Prenons d'abord la question au niveau du langage. Pour moi, le langage doit être incarné. C'est le verbe fait chair. Ce n'est pas du tout du signifiant arbitraire saussurien, alors ça, moi je ne le pratique pas. C'est bien clair, le langage est une forme d'incarnation. C'est l'équivalent de la chair. Quand j'ai écrit *L'Atelier du peintre*, j'ai pensé à Egon Schiele qui passait son temps à peindre des corps. Le corps n'est jamais perçu comme une enveloppe, mais comme une inspiration, comme une présence, comme une intensité, c'est ce qui donne relief à l'âme. Ce qui m'intéresse dans le corps, c'est ce qui le rend complètement individuel, c'est ce qui le singularise.

C. D. : Oui, c'est ce qui m'a touché chez vous, c'est du divers que vous trouvez votre « vague-unité », votre déferlante de signes.

P. G. : Pour moi, le corps, c'est ce qui présente l'être. Le principe vital, la lucidité apparaît dans le corps.

C. D. : Le corps est une manifestation ontologique.

P. G. : Oui, tout à fait, alors c'est de là que vient ma fascination pour Egon Schiele, on m'a d'ailleurs demandé d'écrire un livre sur lui cet hiver [voir Grainville, 1988a]. C'est un homme qui est mort à vingt-huit ans. Il n'a peint que des corps. Il a peint des corps avant la grande grippe espagnole et avant la guerre, avant l'hécatombe, avant la mort. Justement, c'est cela qui me frappe beaucoup. Dans *L'Atelier du peintre*, le peintre respectait un silence profond, il peignait des corps qu'il laissait respirer, il les laissait se mouvoir, il les laissait croître,

c'était vivant, c'était présent, c'était rayonnant, c'était précis, c'était singulier.

Pour un écrivain, c'est très difficile de décrire des corps. Un peintre peut le faire mais quand on est intéressé comme moi par ce qu'il y a de précis dans un corps, on éprouve beaucoup de difficultés à prendre par les mots un contour, un relief, une lumière, une pâte, la pâte des corps; c'est très difficile. Rendre les souffles, les veines, les ligaments, les muscles. Essayer de trouver cela dans les mots, c'est un travail énorme, c'est aussi, quand on y parvient, un plaisir énorme. Le plus difficile pour un écrivain, c'est de faire percevoir et de faire voir la singularité, justement. Et la singularité d'un corps, c'est aussi la singularité d'un style, parce que le corps, c'est aussi une écriture; c'est une manière de cristalliser le vide. Dans le vide se cristallisent alors des archipels de corps, des cosmos, des montagnes, des grottes, des rochers, de la matière vivante, avec ses reliefs, sa texture. C'est cela qui me passionne et c'est pour cela que j'ai besoin d'une phrase qui retourne sans cesse son objet. C'est ce que j'ai voulu faire dans *Le Paradis des orages* avec les femmes, avec les culs, avec les seins, avec les reins, etc. D'ailleurs, je me souviens que lorsque mon héros perd une de ses amantes, il éprouve le besoin irrésistible de la peindre, alors il la peint et il l'écrit. Il ne peut pas vivre sans corps, c'est le corps qu'il cherche à travers la peinture et l'écriture. C'est fondamentalement cela qui est désiré. Parce que c'est la seule chose qui soit donnée et présente. Certes, l'âme et l'esprit les insufflent!

C. D. : Oui, le souffle, c'est le Ki des chinois. L'origine de la vie.

P. G. : Mais en même temps dans le corps, il y a cette part de nuit, d'inconnu, de destruction, il ne faut pas l'oublier. Ce thème de la destruction, c'est un thème qui me passionne, c'est le mythe d'Isis et d'Osiris, on en a déjà parlé ensemble, l'idée que la perte, la destruction entraînent ontologiquement, une création autre, c'est cela. Le manque induit automatiquement des métamorphoses.

C. D. : Toujours sur la piste orientale, je pense à Shiva, dieu de la création et de la destruction tout en même temps.

P. G. : Oui, je ne connais pas bien ce monde-là, mais à travers ce que vous dites, je me sens assez proche de cela. Ce qui m'a frappé en Inde, c'est la prolifération, ces multitudes de dieux, ces avatars, et puis ces espèces de portes grouillantes, ces *gopura* qui sont pour la plupart des gens le comble du mauvais goût et qui me fascinent. Cet univers polymorphe, perpétuellement renaissant, se transformant, se détruisant, revenant, se retransformant, c'est merveilleux, pour moi, il n'y en a jamais trop, cela me comble et correspond à mes rythmes.

C. D. : Une beauté immobile, apollinienne, nous en parlions l'autre fois, c'est quelque chose qui ne vous touche pas.

P. G. : Non, si vous voulez, pour prendre un exemple classique, il y a deux manières de décrire une ville : la manière de Flaubert à Rouen, qui retient l'étape définitive de son travail. Ou bien l'autre, celle de Céline devant New York, qui est évolutive. Alors, on voit les étapes successives dans le chantier perpétuel de l'écriture. Moi, c'est cette deuxième manière que j'aime, avec ses métamorphoses, ses retournements, ses reprises, ses couches successives, le feuilleté!

C. D. : Comme ces photos de vos arbres d'Asie où l'on ne sait plus où sont les branches et où sont les racines. Vos collages procèdent des mêmes rapports labyrinthiques.

P. G. : Oui, les banyans me séduisent. Pensez, tous ces oiseaux qui chient, et qui normalement devraient salir, détruire, déposent au contraire les graines qu'ils ont absorbées et qui vont se mettre à repousser sur les branches sur lesquelles elles tombent, et un arbre nouveau redémarre alors sur l'arbre. On ne distingue plus rien à la fin, ce sont d'immenses câbles qui enveloppent un tronc qui n'existe plus. C'est un grand cercle sans commencement, ni fin. Ce n'est pas pour rien que Bouddha a eu sa révélation sous cet arbre. Ce grand cocon arborescent me réjouit profondément, c'est quelque chose qui fait échapper à l'angoisse de la mort.

C. D. : Shiva est dans ce cercle dansant.

P. G. : Tout à fait, il est dans cette gravitation et cette giration, dans sa roue.

C. D. : *Il crée et détruit en même temps.*

P. G. : Oui, il tient les deux pôles. D'ailleurs dans mes romans, il y a toujours un pôle de destruction. Il faut un personnage qui mine la création, il peut prendre divers aspects démoniaques ou diaboliques.

C. D. : *Diabolique, c'est le mot, je crois. La dispersion, c'est quelque chose qui semble motiver votre écriture.*

P. G. : Ah oui! Par exemple au Brésil, dans la Macumba, ils ont un dieu qui me fascine, c'est Exu. C'est un Joker de la création, il est au carrefour de tout, il possède l'ubiquité, il permet à toutes les réalités de s'articuler. Je crois que Shiva doit être un peu comme ça, non?

C. D. : *On le rencontre dans la forêt, dans des clairières, avec ses Ganas, un genre de gardes et de satyres, c'est un passeur vers l'autre monde, c'est vrai.*

P. G. : Dans un temple de Macumba, on rentre par la porte d'Exu aussi, vous voyez. C'est là que se trouve le seuil de tout. Il faut passer par ce principe du négatif, par ce principe du malin, parce que, justement, c'est un principe hybride.

C. D. : *Oui, ce caractère hybride, double est propre à Shiva, également. Il apparaît parfois sous la forme d'un éternel adolescent, l'homosexualité aussi semble jouer un rôle du même type dans le shivaïsme.*

P. G. : Ces dieux sont à la fois bons et mauvais, ils sont *daïmon*; c'est cela, ils sont incarnés, mais ils ont encore un principe divin, malgré la chute.

C. D. : *En Inde, je crois qu'il y a une déesse qui doit vous fasciner : c'est Kâlî. Son aspect terrible est assimilé à Kâla, le Temps (le Kronos des Grecs). Kâlî, puissance du Temps, de la mort, est aussi appelée parfois Durgâ, l'Inaccessible. Elle apparaît dansant sur un monde en ruines avec les attributs de Shiva sous son*

aspect destructeur, un collier de crânes, des serpents et une multitude de démons dansant autour d'elle. Elle tue tout ce qui l'approche. Bien sûr, son culte est lié au tantrisme, et le bouddhisme tibétain du Vajrayana (la voie de diamant) la représente dans son iconographie. L'érotisme et les sacrifices sanglants caractérisent cette divinité fascinante encore vénérée en Inde et partout où il y a des Indiens. Je me souviens d'une de mes étudiantes antillaises, d'origine indienne, qui m'avait confié son trouble à l'égard de ce culte que son père pratiquait. Quand je vois certaines de vos héroïnes, dont le narrateur dit souvent qu'elles craignent les conséquences de l'amour (et pour qui les orages ne sont précisément pas un paradis), je pense à l'amour sous cet aspect terrible et je les comprends. D'ailleurs, devant elle, ne pense-t-il pas à lui-même : « [...] de toutes mes forces, je refuse ton départ, mais secrètement je l'accepte comme la loi de mes amours renaissantes. Serais-je le grand perdant du temps? Mais ma mémoire est tendre et je te bénis. » (Grainville, 1980, p. 22-23)? Bénit-il donc Paule comme une déesse dominant le Temps et sa vie? D'ailleurs, « la chronique de ses fournaises » où « des colombes se posent sur la verge des obsédés » qui restent les seuls mystiques véritables de notre temps, n'est-elle pas une prière d'un culte où la vie et la mort se concilient, où la braise du temps fond et forge les individus et fait tout passer du singulier à la totalité, et de la totalité au singulier?

P. G. : Oui, on y revient toujours. Au départ, les dieux sont à la fois bons et mauvais, et puis le christianisme sépare les choses en un principe mauvais et un principe bon; ce qui m'intéresse justement, c'est ce mélange issu d'une chute. C'est pourquoi j'aime mes personnages qui sont des diables, qui sont des démons.

C. D. : *C'est cela qui rend le Diable sympathique et pathétique à la fois. Il garde la mémoire de l'éternité et il est dans le Temps malgré tout. Pour les Indiens, les dieux ne sont pas éternels non plus. Mais revenons à un thème qui est plus proche de vos préoccupations personnelles. Lors de notre premier dialogue, vous m'avez parlé du mythe d'Isis, dans la mythologie égyptienne. Une des figures d'Isis, c'est celle de la fidélité. Cet amour profond qu'elle porte à Osiris la pousse à réunir les morceaux pour ensuite enterrer en divers endroits ce qui fut une individualité concrète. Cette individualité perdurera-t-elle grâce à la Terre, à la matière? Ici, il semble que l'on ait à la fois l'unité de la vie concrète et la dissolution. La mort d'Osiris ne permet-elle pas le culte et la vie spirituelle des fidèles?*

P. G. : Isis, c'est magnifique; pour moi c'est vraiment l'image de la littérature. L'écrivain, nous l'avons dit, c'est quelqu'un qui a perdu. Quoi qu'on en dise, c'est le manque qui commande tout. Chez certains écrivains, il y a un refus de cela.

C. D. : *Comme chez Sollers.*

P. G. : Chez lui, c'est très clair, il y a un refus de la mélancolie. C'est une écriture libertine, très vive, très alerte, tourbillonnante.

C. D. : *Vous n'êtes pas comme cela, tout au contraire.*

P. G. : Non, je ne peux pas me mettre à écrire comme je me mettrais à vivre. Écrire enveloppe un refus de vivre. C'est une formule sartrienne, mais c'est vrai.

C. D. : *Revenons à Isis et son double en morceaux.*

P. G. : Oui, Osiris, c'est un dieu qui est détruit comme Dionysos, il est mutilé. Dans une version, le Dieu Seth s'acharne sur lui. Ces morceaux sont éparpillés, perdus, et Isis va les reprendre et les réunir. Isis est là pour recomposer, bouturer, faire renaître ce corps perdu, morcelé. Isis, c'est l'écriture. C'est ce qu'il y a de plus beau comme métaphore de la littérature, avec son mythe solaire, la présence du Nil, sa fécondité et tous ces tombeaux qui le bordent. Osiris, ce dieu blanc, gardien des tombeaux, a le visage vert, symbole de résurrection. Cela me touche beaucoup. Sans faire du Caillois et établir les liens syncrétiques entre Shiva, Dionysos, Quetzacoatl, etc., on voit tout de même qu'il y a des dieux qui se ressemblent.

C. D. : *En ce qu'ils sont extrêmes, en haut et en bas, et réunissent des opposés. Mais chez Osiris, il me semble que c'est la mutilation qui est l'élément le plus frappant.*

P. G. : Dumézil montre bien que dans les grands mythes indo-européens, la puissance créatrice vient d'une mutilation.

C. D. : C'est le manque qui génère la force.

P. G. : Oui, l'aveugle, le manchot, etc. ont un pouvoir de croître, de colmater. Ce qui est plein, en revanche, ne peut pas naître.

C. D. : En l'occurrence, il ne peut pas faire naître non plus. C'est d'ailleurs un trait caractéristique de notre sensibilité moderne de nommer ces in-firmes, ces sans force, ces manquants : des « handicapés »; implicitement, cela renvoie à une course à la normalité, il faut être comme tout le monde malgré le poids du manque. C'est plus que paradoxal mais cela témoigne aussi de ce refus de l'éparpillement du corps social qui cherche à tout prix de l'unité, du conforme, du semblable. Cette normalisation à tout prix est finalement plus morbide, dans son refus paranoïaque et obstiné de la différence, que tous ces mythes, dont la violence est le signe d'une réalité plus profonde : la naissance est un arrachement.

P. G. : Tout à fait, l'infirmité en tant que sacrifice, en tant que perte, donne un pouvoir, le pouvoir de colmater, le pouvoir de croître.

C. D. : Les infirmes sont de grands réparateurs. Je suis profondément persuadé de cela, non seulement parce que je suis infirme et que mon expérience de vie le confirme : il faut de la perte pour vivre physiquement; mais intellectuellement aussi. J'ai toujours considéré l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie comme un incroyable moteur de la pensée. Le fait d'avoir perdu je ne sais quelle vérité mythique est un appât formidable pour l'esprit. C'est bien parce que la vérité est perdue que nous pouvons mettre en marche la mécanique de la rationalité, c'est très ironique mais c'est très apaisant aussi, nous pouvons proliférer sans pour autant nous tromper sur notre activité, il ne s'agit pas de comprendre, de saisir je ne sais quelle illusion de vérité mais de faire danser l'esprit, ce n'est d'ailleurs ni facile, ni inutile, au contraire, c'est vital. Le mythe de l'infirmes me semble porteur de cette vérité.

P. G. : Oui, j'adore cet aspect de prolifération qui naît du manque, il y a cela chez Osiris, probablement aussi chez Shiva.

C. D. : Absolument, prolifération et danse vitale.

P. G. : C'est cela qui est très particulier et qui réunit ces mythes. Cet aspect est beaucoup moins présent dans le Christ. Il y a bien sûr une résurrection, mais je la vois comme une évaporation. Alors que ce qui est magnifique dans l'Orient, c'est que tout cela retourne à la nature, au cosmos.

C. D. : Dans un Grand Tout paisible et indifférencié, une sorte de vide bouddhique, accueillant et maternel.

P. G. : Ah oui, Bouddha me touche beaucoup. Ce grand calme de Bouddha sous le banyan en opposition à toute cette effervescence dionysiaque que nous avons abordée jusqu'à maintenant. Quel repos, c'est vraiment très maternel, virginal.

C. D. : Parmi vos vierges en cartes postales, peu sont maternelles en ce sens.

P. G. : C'est vrai mais il y a tout de même celle de Fra Angelico, qui a cette vérité, cette gravité de mère. Sinon, vous avez raison, ce sont de petites minettes, très jolies, de petites copines de Botticelli, de Lippi. Venez les voir, ces jeunes filles.

C. D. J'arrive.

P. G. : Voyez, pour moi, la vierge, c'est la jeune fille, j'aime bien les jeunes filles, j'écris beaucoup sur elles. Celles-ci sont futures, ni encore femmes, ni encore mères, c'est quelque chose qui me touche beaucoup. La Vierge, éternelle adolescente et, en même temps, elle est mère et une mère dont la virginité est toujours maintenue. C'est cela qui m'attire, c'est cette première mère. Ce fantasme de l'enfant qui rêve sa mère à lui, avant d'avoir compris qu'elle a couché avec son père.

C. D. : Le rapport complet et impossible du fils à la mère.

P. G. : Il l'est, avant que l'enfant accepte cette triangulation de la famille : père-mère-enfant.

C. D. : Je voudrais maintenant évoquer une figure de la féminité quelque peu différente, celle d'Aphrodite à travers une idée de Mircea Eliade, qui écrit, dans *Histoire des croyances et des idées religieuses* : « Aphrodite ne deviendra jamais la déesse, par excellence, de la fertilité. C'est l'amour physique, l'union charnelle qu'elle inspire, exalte et défend. Sous l'apparence d'une divinité frivole se dissimule l'une des sources les plus profondes de l'expérience religieuse : la révélation de la sexualité en tant que transcendance et mystère. » (1976, p. 296). Si l'on suit Eliade, il me semble que nous sommes conduits à considérer que la fécondité, la reproduction n'est pas le but, et que le plaisir n'est pas qu'un appât, mais à l'opposé, que la procréation n'est qu'un accident de la création, une conséquence matérielle d'un acte profondément spirituel : le plaisir. Le plaisir lui-même serait alors l'alpha et l'omega de l'union des sexes. Cela, j'en suis conscient, ne correspond pas à l'idée de l'anthropologie moderne qui, au contraire, interprète les mythes et symboles sexuels en termes de fécondité. Comme si l'espèce trouvait là un moyen supplémentaire de se perpétuer ; je ne suis pas certain que les mythes soient interprétables de cette manière utilitariste et univoque. D'ailleurs, Zeus et Héra ont des rapports sexuels infertiles, Héra enfante Héphaïstos sans faire l'amour avec Zeus, et même la Vierge, chez les Chrétiens, précisément, enfante le Christ sans l'intervention du plaisir. Les dieux ne nous enseignent-ils pas que procréation et plaisir doivent être dissociés ?

P. G. : Alors là, c'est très compliqué. Déjà, j'ai un peu peur des mots *transcendance* et *mystère*. Souvent, il n'y a pas de mystère, il y a seulement une polysémie. Il y a mille sens mêlés. Ce que je n'aime pas dans le mot mystère, c'est cet aspect secret, sacré, indicible. Non, pour moi, le sacré c'est le mélange de toutes les qualités. Le mystère, c'est le grouillement, c'est ce qu'on ne peut démêler. Donc, l'idée d'un mystère qui serait au-dessus : non. Pour moi, le mystère, c'est la polysémie, la multiplicité infinie.

C. D. : Ma question va aussi dans ce sens. Quant à l'idée d'une sexualité qui n'est pas liée à la procréation, c'est comme cela que Bataille définit l'érotisme. Et chez Bataille aussi, il y a un vocabulaire un peu mystique.

P. G. : Oui, mais ceci dit, la procréation n'est pas vraiment un problème que je me pose. Peut-être parce que je suis un homme. Pour la femme, ce doit bien être autre chose. Chez l'homme, souvent c'est

un désir de marquer la femme, mais je ne suis pas sûr que ce soit aussi vital que chez la femme.

C. D. : L'écriture, chez vous, comme chez l'écrivain, en général, ne remplit-elle pas ce manque que la femme comble par l'enfant?

P. G. : C'est que chez l'écrivain, en relation avec les dieux hybrides qui nous intéressent, il y a en même temps le désir de réaliser toutes ces fonctions. Il est à la fois le père, la mère et le fils de son œuvre. Il est à la fois la matrice, le phallus, la semence.

C. D. : Bien sûr, mais cela n'a rien à voir avec un enfant réel, s'en occuper quotidiennement, en être responsable. Avoir un enfant, en ce sens, c'est accepter sa mort. Profondément, c'est avoir fait son deuil de son Moi. C'est s'accepter dans une durée, où l'on meurt ou d'autres prennent la relève, c'est accepter l'ordre des choses. Chez l'écrivain, l'opération est complètement différente, puisqu'il établit un ordre qui lui est propre par l'écriture. C'est donc une opération d'auto-engendrement totalement narcissique.

P. G. : Oui, mais en même temps, quand je regarde mes mots, je vous le disais, je les vis comme un magma, comme une matière, comme une argile, très loin des signes saussuriens. Et je le vis aussi comme un moyen de signer cette matière. Je détache des lettres, je travaille cette pâte. Mon écriture, je la sens à la fois comme tellurique et solaire.

C. D. : Vous signez, vous gravez, vous imprimez avec votre style.

P. G. : J'aime bien ce mot de *style* en effet, je préfère cela à *écriture*. Bien entendu, c'est plus narcissique, je signe mes phrases, je trouve cela plus juste. Je forme ma langue, je l'informe en même temps qu'elle me forme et m'informe.

C. D. : L'écrivain est à la fois passif, réceptacle de la vie de la langue et acteur de son écriture.

P. G. : Il est le fils de son œuvre et il l'a en même temps. Il prend conscience de lui, il se développe à travers l'œuvre, ce qui lui permet de se réfléchir et donc de naître.

C. D. : *Vous voulez dire de renaître, de changer?*

P. G. : Pour moi, écrire, c'est vraiment une seconde naissance. Chez les artistes, il y a une naissance qui a été ratée, comme pour Dionysos et comme pour Osiris. Alors, l'artiste renaît, amalgamant la Vierge, les dieux, les monstres. L'écrivain, durant sa gestation, est gros de ses œuvres, comme on disait jadis qu'une femme était grosse de ses œuvres.

C. D. : *L'écrivain, selon vous, serait en recherche d'identité?*

P. G. : Bien sûr, il n'y a pas d'écrivain sans recherche d'identité. C'est fondamentalement le moteur d'une œuvre. Identité sexuelle, d'abord. Ce « qui suis-je? » va travailler toute l'écriture et en même temps va s'y développer. Chez Dionysos, après sa naissance, il y a un excès d'identité, une boulimie et du sang, c'est sauvage et sacrificiel. Dans le christianisme, la Vierge est un fantôme de femme, le Christ s'incarne, oui, comme on l'a dit; à la fin, il s'évapore. Il est le fantôme de son père, il est sacrifié, liquidé. Bon, d'accord, il s'incarne, mais ça débouche sur le Saint-Esprit. En même temps, ces personnages sont pleins de quelque chose et ils transmettent une émotion très forte. Ce qui est étonnant dans le christianisme, c'est la grande proximité, intimité que l'on a avec cette sainte famille qui ne tient pas debout. Elle est en rapport profond avec notre « roman familial », avec quelque chose qui n'est pas dit et qui nous hante.

C. D. : *Pour revenir au Mystère, la rupture entre Abélard et saint Bernard s'effectue justement sur le problème de la Trinité, quand Abélard cherche à en « dire » quelque chose de rationnel. Un contemplatif ne peut pas accepter l'analyse logique d'un Mystère, il faut le garder entier; en ce sens, il fonctionne comme un symbole, il réunit. Et, réunissant, il semble nous séparer de lui définitivement. C'est peut-être en cela que le mystère, en nous détachant, en créant le manque, construit aussi notre individualité?*

P. G. : Il est certain que le christianisme a sur nous un profond pouvoir émotif. Cela dit, moi, je suis totalement agnostique. Le Christ me touche, mais comme me touchent aussi d'autres dieux que nous avons évoqués. Mais tout de même, le Christ m'émeut comme un membre de ma famille, ce n'est pas le cas de Dionysos, encore moins de Shiva. Au contraire, ces grands dieux cosmiques, dont je me régale, me servent à m'éloigner de la famille.

C. D. : Eh bien, restons loin du christianisme. Vous avez dit que l'écrivain était en recherche d'identité sexuelle, j'ai une question sur ce sujet qui nous ramène au Paradis des orages (voir Grainville, 1980, p. 112 et suivantes) et au frère de Paule : Claude, que le héros/narrateur va séduire, mais pas sodomiser, par égard pour la sœur. Comme chez les Grecs, l'homosexualité ne confirme-t-elle pas cet aspect religieux du plaisir? L'union des sexes identiques n'étant que plaisir pur, n'est-ce pas dans cette infécondité matérielle même que l'union homosexuelle peut s'envisager comme une expérience « religieuse », au sens étymologique, une ascension vers le principe divin avant sa manifestation?

P. G. : Certes, il y a quelques scènes d'homosexualité dans mes livres. Dans le passage auquel vous réferez, le garçon est surtout un double de sa sœur.

C. D. : Encore une identité mal définie.

P. G. : Oui, de la sœur au frère, il y a confusion. Ils sont tous les deux un androgyne.

C. D. : De plus, le rapport sexuel est lui-même mal défini, il se déroule sans achèvement.

P. G. : Il n'a pas lieu; c'est un jeu à trois, il espionne les relations de sa sœur avec l'adulte et il l'allume. Il est, comme tous les jeunes gens, dans une danse de séduction. Que ce soit les jeunes filles ou les jeunes garçons, c'est une attitude naturelle chez les adolescents. Cette séduction éveille un trouble pansexuel chez le narrateur.

C. D. : Mais pourquoi ce trouble ne va-t-il pas plus loin que cette scène?

P. G. : C'est bête de le dire, mais d'abord parce que le narrateur aime vraiment Paule, c'est une passion et si elle l'apprenait, cela brouillerait le jeu et il risquerait de la perdre. Ensuite, parce qu'il se voit adolescent à travers ce garçon. Il ne peut pas passer à l'acte pour des raisons affectives. Mais il cherche toujours une espèce d'androgynie. Les hommes écrivains ont besoin de cette dimension androgynique. Il faut qu'ils se féminisent pour se compléter.

C. D. : Et chez les femmes qui écrivent?

P. G. : Il y a parfois chez les femmes écrivains quelque chose de phallique, ce sont rarement de douces plantes calmes et matricielles. Elles cherchent un nom, elles veulent être fécondées par leur nom. Cette nomination s'accomplit par un geste qui est peut-être de l'ordre du phallique.

C. D. : Des deux côtés, vous fondez l'écriture sur le manque.

P. G. : Oui, enfin, je m'appuie sur des conversations avec des femmes écrivains que je connais. Ce ne sont pas des femmes comblées. Je me reconnais très bien en elle et elles se reconnaissent en moi.

C. D. : Alors, la femme écrivain est aussi androgyne que l'homme écrivain. Celui ou celle qui n'écrit pas joue tout simplement son rôle biologique et social dans la création. Il ou elle n'a alors accès au monde des dieux, qui est un mode polysémique, que par la fiction qui s'élabore par l'entremise de l'écrivain ou du conteur. Pourtant, ce monde mythique échappe aussi sans cesse à celui qui prétend le conquérir. La fiction met en branle le monde commun en déplaçant ses représentations, en réorganisant la bibliothèque, où elle trouve sa substance immatérielle. Mais quel est le rôle de la femme qui n'écrit pas dans le monde matériel? C'est aussi un lieu de transformation. L'alchimie qui s'élabore dans le creuset-alambic de son ventre ne la dispense-t-elle pas d'aller chercher là-haut, dans l'esprit, le phallus que la nature lui offre? La chose dont elle a besoin pour accueillir la vie, c'est un phallus de chair que l'homme lui propose. L'usage du stylo ne vient peut-être chez la femme qui écrit que d'un manque similaire au vôtre à l'égard du sein maternel?

P. G. : Dit comme ça, je me demande si elles seraient d'accord. Mais j'ai beaucoup de mal à voir la femme autrement que comme un « cristal de réfraction », un corps, une matière dense et pleine. Irais-je même jusqu'à dire que j'ai accès à mon propre corps, dans sa densité psychique, par le corps de la femme? La présence féminine m'alourdit la vie, me rend plus présent au monde. Cela ne se fait pas sans souffrance et sans incompréhension; mais plus elle mutile mon esprit, plus je me sens finalement près de la vie. L'énergie masculine me semble plus bavarde et immatérielle que l'énergie féminine. Les constructions, les exploits, les conquêtes des hommes m'apparaissent comme mystérieusement éphémères et vouées à la dissolution. Déjà en pénétrant le corps de la femme par un quelconque orifice, il éjaculera un liquide immédiatement approprié par le ventre qui transformera cette pluie, hors de lui. Ce qui se passe quand il abandonne ces gouttes de vie au corps de la femme, c'est proprement vertigineux. Et que se passe-t-il quand le sperme entre par un autre orifice que le vagin? Les pratiques sexuelles nous font voyager dans d'étranges labyrinthes : le mystérieux liquide sera canalisé, transformé, ré-élaboré ou distillé dans l'alambic entier de son corps physique.

C. D. : *Cette transmutation, ce voyage alchimique, votre héros semble bien le vivre comme une expérience initiatique. Je lis dans Le Paradis des orages : « Quand j'ai fini, il me semble que j'ai absorbé une part de ton essence, que mes desseins infusés dans ma tête, épanchés tout au long de ma moelle ont édifié en moi un double de toi. Te dessiner m'a construit à ton image. J'avance carré dans le grand mandala de ton corps. Terre et ciel soudés à mon cercle. » (Grainville, 1980, p. 242) Mandala, labyrinthe, l'esprit serpente, et c'est bien là un attribut du malin. Le serpent fait peur, c'est l'esprit au ras de la terre. Mais si nous ne sommes ni ange, ni bête, c'est pourtant le serpent qui est le plus proche de notre condition. Je vous ai vu en photo avec un python autour du cou.*

P. G. : Les serpents me fascinent. Mais c'est un peu dangereux, cette fascination-là. Je pense au cobra, au cobra royal, c'est hallucinant. Mais vous savez, il y a des Bouddha que l'on représente avec un serpent au-dessus de la tête; ce cobra, derrière lui, le protège. Le python autour de mon cou m'a laissé un souvenir de grand bonheur, il y a vraiment

quelque chose de bouddhique dans le python. C'est paisible, ça évolue dans une douce mobilité, ça s'enroule, c'est contemplatif.

C. D. : Ce pouvoir d'adaptation, cette souplesse a pour moi quelque chose de féminin.

P. G. : Oui, c'est un grand bonheur, mais c'est dangereux, j'aimais beaucoup quand il faisait du soleil, prendre le python autour de mon cou, c'était tellement agréable. J'ai fait une dépression à cause de ces moments merveilleux.

À Ceylan où j'étais, il y a des lacs couverts de lotus blancs, dans la lumière bleue, dans la chaleur, c'est une vision d'infini. Ce paysage m'a totalement bouleversé, je ne sais pas ce qui s'est passé. Plus tard, j'ai dû repasser par là pour pouvoir écrire. Au fond, je devais être dans mon rêve, c'est toujours dangereux. J'ai eu énormément de mal à revenir dans le réel, à atterrir. J'étais dans une espèce de symbiose. C'est dangereux cet état, c'est comme une drogue.

C. D. : Vous appelez cela une dépression. Moi, cela me fait penser à ce que dit Fernando Pessoa, sur nos deux vies : « la vraie, celle que nous rêvions enfants et que nous continuons de rêver, adultes, dans un brouillard. La fausse, celle que nous vivons chaque jour avec les autres, la vie pratique, utile, celle qui nous mène au cercueil ».

Vous semblez tout entier, et votre œuvre en témoigne, parcouru par le paradoxe du serpent à plumes, rampant au plus proche de la matière, exubérant, malin, espiègle presque et toujours prêt à vous envoler aux confins de l'imagination où vous attendent de belles oies blanches, bien en chair, qui vous feront atterrir sur des déserts blancs et glacés, que le chasseur réchauffera du sang de ses victimes. Vos voyages sont conformes aux lois de la thermodynamique; leur énergie, c'est le contact des extrêmes du chaud et du froid.

P. G. : Vous me parlez de physique, cela me renvoie à quelque chose qui me fascine, je n'y comprends pas grand-chose, mais c'est la géométrie fractale, toutes ces choses que la géométrie habituelle ne peut pas saisir, le chaos, la prolifération et son harmonie. Moi, j'aime ce qui est polyphonique, ce qui s'abstrait du brouillard, la sortie du chaos, de la fourmilière; le « chaosmos » comme dit Deleuze.

C. D. : C'est le tambour de Shiva. Le tambour, c'est un instrument que je relie à l'Espagne. Luis Bunuel, dans Nazarin, fait raisonner les tambours de Calanda, en Aragon (auxquels Bunuel réfère dans ce film) où ceux de Pamplune qui martèlent et rythment l'alternance entre la vie et la mort. Après la corrida, il faut entendre, assis tranquillement à la terrasse d'un café de la Plaza Mayor, les tambours rouler des arènes à la place carrée. Tout à coup, ce carré vide reçoit une déferlante humaine venant de toutes les rues comme autant de rivières d'hommes, vers une mer endormie pour le temps d'un sacrifice.

P. G. : Dans le tambour, il y a une première scansion, un martèlement tellurique. Ça, je trouve que c'est très beau. Mais le pur chaos, je trouve cela très beau aussi.

C'est méchant, mais moi, j'adore foutre un coup de pied dans une fourmilière, tout se met à grouiller, avec des lenteurs, des accélérations, je trouve cela fantastique. Cet excès, cette anarchie sont beaux.

C. D. : La nature est cruelle, c'est une danse de vie et de mort. L'équilibre est dans ce balancement irrésolu. Je comprends que cette lucidité vous entraîne toujours plus loin dans cette danse avec les mots.

P. G. : C'est vrai finalement, dans la nature, tout est combat entre dominant et dominé. Jusqu'aux chants des oiseaux qui nous charment tant, ce sont des menaces, une façon de délimiter un territoire; la question, c'est qui va manger qui? En plus, c'est très protocolaire, très rigide. Les rituels, les parades, tout cela, c'est vraiment le fascisme de la nature. Les oiseaux qui lancent leurs chants de guerre, c'est beau, mais ce sont autant d'avertissements pour le rival. J'ai vu un reportage sur les babouins : c'est extraordinaire de violence, de combats sociaux, de volonté d'humilier l'autre, de prendre sa place, de s'appropriier les femelles.

C. D. : L'Inde montre bien dans ses mythes, ses religions, sa vie sociale, cette incroyable violence de la création. C'est assez ironique d'y voir naître des pensées pacifiques, comme celle du bouddhisme ou, beaucoup plus près de l'esprit occidental, celle de Gandhi, avec toute sa clique de bons sentiments.

P. G. : Ah oui, l'Inde, c'est très dur! Mais, moi je reviens de Ceylan, je ne connais pas bien l'Inde.

C. D. : En même temps, ce polythéisme foisonnant a quelque chose de rassurant, on n'est jamais seul avec tous ces dieux.

P. G. : Au contraire du bouddhisme, où l'on vous montre la voie et puis après : démerdez-vous! On ne vous promet pas de vie après la mort, un paradis, ni rien.

C. D. : Si justement, le « rien », on vous le promet.

P. G. : Ah oui, dans ce sens-là. Mais on échappe au désir, au moi pour atteindre ce néant. Il faut une maturité colossale pour arriver là. Plus de père, plus de mère, il faut se débarrasser de tous nos infantilismes. D'ailleurs, Bouddha commence par quitter sa famille, il quitte sa femme.

C. D. : Jésus quitte Marie.

P. G. : Oui, mais Bouddha quitte sa femme, il quitte son enfant, il s'en va.

C. D. : En même temps, il prouve qu'il faut abandonner pour atteindre autre chose, il part aussi d'un manque.

P. G. : Oui, mais au bout du chemin, il s'immobilise sous le banyan et que se passe-t-il ? On n'en sait rien. On ne peut le définir que de façon négative. On ne peut dire : ce n'est pas cela, ce n'est pas ceci. Ce n'est pas le néant, non plus. Enfin, je ne sais pas. Ce n'est même pas de la résignation stoïcienne.

C. D. : C'est un lâcher-prise qui n'est pas d'ordre intellectuel, me semble-t-il. C'est quand on arrête de faire le singe. C'est un absolu dont l'atteinte reste improbable pour la plupart des êtres humains. D'ailleurs, l'histoire du karma vient suggérer qu'une vie n'y suffit pas, il faudra revenir et revenir encore, avant de lâcher tout et, enfin, disparaître.

Tout cela me renvoie, en Occident, encore à Pessoa, au Livre de l'intranquillité que j'ai lu comme une méditation très bouddhique sur l'illusion du sujet qui commet « l'ignominie de se voir ». Cette dissolution impossible de l'Ego ne résonne pas du tout dans la philosophie occidentale. On en trouve des traces cependant dans un certain type de littérature. Je pense aussi à Kafka quand il écrit, je ne sais plus où : « Je veux la mort, mais non pas celle-ci. » Cette recherche du vide libérateur est anti-baroque. Pourtant, j'ai l'impression que vous n'y êtes pas insensible.

P. G. : J'ai lu le *Tao-tō king* et c'est une chose que je peux pressentir, cet abandon au mouvement général du monde. Il faut épouser le courant. Parfois, j'arrive à comprendre cela et à me laisser aller à cette contemplation, qui n'est pas extatique.

C. D. : *C'est le titre du recueil attribué à Lie-tseu qui résume d'une formule tout cela : le vrai classique du vide parfait.*

P. G. : Voyez-vous, j'ai commencé par l'arche de Noé, bourré d'animaux, le tout mâtiné de Radeau de la méduse. Mais il m'arrive de me rêver sous la forme d'une barque vide, dérivant au fil d'un fleuve infini. Lao-tseu, oui, après les foisonnements, les fureurs. La blancheur, la lumière, c'est ce qui m'a happé à Ceylan. Et j'ai eu peur de m'y dissoudre. L'infini, c'est le mot.

Nous sommes, cher Christian, des frères d'infini. Nos lecteurs vont peut-être nous reprocher nos défonces polythéistes et nos coups de sonde un peu « psy ». Mais notre polythéisme n'est pas une nouvelle bigoterie païenne. Je nous sens davantage cagots du cosmos ! Au fond, ces ribambelles bariolées de Shiva, d'Isis et d'Osiris ne sont que les figures, les métaphores de « notre roman familial et originel ». Notre festin psy, c'est tout sincèrement l'aveu de ce qui nous travaille, nous origine et nous meut. Après tout, c'est nous-mêmes. Nous avons tous les deux, chacun à sa façon, été mutilés, dans le corps et dans l'âme, le destin nous a amputés. Et cela nous a creusés, labourés et fait reverdir et fleurir. Notre salut fut notre angoisse luxuriante. Sur nos brèches, partout nous sont venues des branches. L'arbre du vert est à ce prix. L'aubépine a neigé sur nos ronces noires. À mon grand dam, vous avez commencé par des crottes et nous finissons par des corolles toutes blanches. La lumière, c'est le mot. Elle n'en finit pas d'illuminer

ma tombe natale. Isis ouvre mon sépulcre et me donne un baiser, de sœur et de reine. Elle me guide, elle me sauve. Elle me prend la main si je sombre. Et je la désire. C'est mon adolescente éternelle. Mon apparition de toujours. Isis recoud les morceaux de son frère chéri. La plus belle image du monde, c'est Antigone guidant Œdipe aux yeux crevés. Je les vois partir sur un chemin rouge. Antigone, tout en noir, et Œdipe, en robe blanche. Damné, émerveillé. Le soleil alors est illimité.

Maisons-Laffitte, 9 avril 1993.

Bibliographie

ALLEMAND, Roger-Michel. 2008, « Patrick Grainville à la recherche de l'unité perdue », @analyses, rubrique « Propos d'écrivains ».

DURAND, Christian. 1991, *L'Univers rhétorique du langage. De la logique de la conviction aux enjeux de la persuasion*, Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

ÉLIADÉ, Mircea. 1976, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 2 vol., t. I, *De l'Âge de la pierre aux Mystères d'Éleusis*.

GRAINVILLE, Patrick. 1978, *La Diane Rousse*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge »;

—. 1976, *Les Flamboyants*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge »;

—. 1980, *Le Paradis des orages*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge »;

—. 1982, *Les Forteresses noires*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge »;

—. 1998a, *L'Ardent Désir : Egon Schiele*, Paris, Flohic, coll. « Musées Secrets »;

—. 1988b, *L'Atelier du peintre*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge »;

—. 1990, *L'Orgie, la neige*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge ».

RICO, Francisco. 1986 (1970), *El pequeño mundo del hombre. Varía fortuna de una idea en la cultura española*, Madrid, Alianza Editorial (inédit en français).

LAO-TSEU. 1967, *Tao-tö king*, trad. du chinois par Liou KIA-HWAY, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient, série chinoise ».

PESSOA, Fernando. 1988 (1982), *Le Livre de l'intranquillité*, trad. du portugais par Françoise LAYE, Paris, Christian Bourgois.

Maisons-Laffitte, 10 mars 2008

Cher Roger-Michel,

Merci pour ces documents médités, nourris par la durée¹. Comment va Christian Durand?

Avec le recul, je suis étonné de la densité de nos échanges et je découvre à quel point ils sont liés aux circonstances d'alors. Je revenais du Sri Lanka et j'avais rencontré Duras. Mon dialogue est hanté par ces présences.

J'ai lu l'étude de Bernard Valette, à laquelle j'adhère.

Pour ce qui concerne Alain Robbe-Grillet. Il était mon voisin au Prix Médicis. Je l'aimais beaucoup pour sa drôlerie diabolique. Il n'a pas eu une grande influence sur mes livres. J'étais plus attiré spontanément par ses confrères du Nouveau Roman : Claude Simon et Sarraute. Sous-conversations, tropismes (Sarraute), constellations métaphoriques, irisations (Simon), profusion du langage dans les deux cas. Eros et Thanatos, figures mythiques, Orion (Claude Simon).

L'univers de Robbe-Grillet *apparemment* plus objectal, plus formel m'entraînait moins. Mais j'ai beaucoup aimé *Angélique ou l'enchantement*. La rousseur flamboyante de la belle Angélique...

J'aime l'épaisseur du langage, son fourmillement d'analogies chez Sarraute ou Simon. Alain Robbe-Grillet avait une écriture plus classique.

Voilà, cher Roger-Michel. Je te remercie encore pour ces envois.

Avec toute mon amitié.

Patrick

¹ Voir Bibliographie.

Bibliographie

- ALLEMAND, Roger-Michel. 2008, « Patrick Grainville à la recherche de l'unité perdue », *@nalyse*s, Propos d'écrivains;
- et Patrick GRAINVILLE. 2008, « Patrick Grainville, “entre l'aigle pêcheur et le cobra royal” », *@nalyse*s, Propos d'écrivains.
- DURAND, Christian et Patrick GRAINVILLE. 2008, « Patrick Grainville : les signes de la chair », *@nalyse*s, Propos d'écrivains.
- VALETTE, Bernard. 2008, « *Lumière du rat* : vers la maîtrise du Vide », *@nalyse*s, Comptes rendus.

Roger-Michel ALLEMAND

Patrick Grainville, « entre l’aigle pêcheur et le cobra royal »

« To die, to sleep;
To sleep : perchance to dream »¹

R.-M. A. : *En quoi le lieu de votre enfance a-t-il été matriciel pour votre œuvre?*

P. G. : Il est vrai qu’on a des origines et qu’on se définit par rapport à des lieux, à la matière des lieux, à des éléments. C’est quelque chose qui compte chez moi, mais cela dit, pour m’en affranchir. J’ai un lien très conflictuel au pays natal, dont je dépends probablement du point de vue affectif, et dans mes romans, je n’ai eu de cesse de m’en libérer, d’attaquer la Normandie, de la transfigurer, de la transformer, de la métamorphoser. Comme je vous le disais la dernière fois, l’estuaire de la Seine, où je suis né, a joué un rôle essentiel : c’est un lieu qui s’en va, qui s’effondre; les falaises partent à l’eau, se délitent; c’est la grande dégringolade de toutes les prairies, qui basculent à la mer. Tout cela a joué sans aucun doute : ce mélange de luxuriance, de fécondité et de dissolution, de destruction dans un vau-l’eau généralisé, où l’estuaire est à la fois une matrice et une tombe, avec en plus tous les moments épiques de son Histoire et le retour vers les origines qu’il symbolise².

R.-M. A. : *D’où Le Dernier Viking, je suppose?*

¹ « Mourir, dormir; [§] Dormir : rêver peut-être » (*Hamlet*, acte III, sc. 1, dans Shakespeare, 1993, p. 886). L’exergue signale ce qui me paraît être le cœur de l’entretien, tout en donnant le ton de sa coloration psychanalytique : Freud prétend que tout névrosé est un Œdipe qui, par réaction au complexe, est devenu un Hamlet (Freud, 1976, t. XI, p. 348), la *Schicksalstragödie* se muant en *Charaktertragödie* (id., t. XIV, p. 89). Voir Jones, 1967 et Lacan, 1998 — sans oublier le *Séminaire VI* (1958-1959) sur *Le Désir et son interprétation*.

² Sur la dimension eschatologique de l’œuvre de Grainville, voir notamment *Le jour de la fin du monde, une femme me cache*, 2000, Nicolas, 2000, et Petit, 2001.

P. G. : Oui, mais je ne suis pas tellement un romancier de l’origine, en tout cas pas un nostalgique du tout. On m’a collé cette étiquette parce que cela faisait joli. Quand je vois un lieu qui pourrait être mythique, qui pourrait être insufflé par des projections, par des fantasmes, par des archétypes, je le vois dans le présent. Ce n’est pas un retour au commencement du monde et de l’être.

R.-M. A. : *Concernant l’idée de morcellement et de décomposition, en quoi y a-t-il recomposition dans votre œuvre?*

P. G. : On n’est pas obligé de reconstruire : il y a une très belle littérature du morcellement et du chaos. Cependant, à propos des lieux et des mythes, j’ai été fasciné par l’histoire d’Isis et d’Osiris : pour moi, Isis, c’est un peu l’écriture qui va recoudre les morceaux, le corps mutilé d’Osiris³.

R.-M. A. : *Dont, évidemment, il manque une seule pièce...*

P. G. : Oui : le phallus d’Osiris, que sa sœur met dans le pilier, dans la colonne⁴.

³ Dans *L’Atelier du peintre* déjà (Grainville, 1988a), l’apprentissage de l’art permet aux jeunes délinquants de « rassemble[r] leur moi mutilé ». Concernant Isis, on reconnaît dans la représentation que l’écrivain en donne ici l’archétype de la femme de la sublimation, *anima* de troisième niveau dont Jung tient justement Isis, mais aussi la Vierge et Kâlî, pour exemples privilégiés (voir Durand, 2008).

⁴ Inexact, sauf à considérer qu’Isis est elle-même le pilier *djet*. Dans le traité de Plutarque (2003), Typhon (Seth) enferme Osiris dans un coffre, qu’il jette dans le Nil. Sur ce cercueil flottant pousse un arbre, dont le roi de Byblos fera tailler le tronc en forme de pilier, avant de le donner à Isis, avec le coffre renfermant la dépouille de son frère. Isis se fait féconder par le corps mort de son frère. Ce n’est qu’ensuite que Seth dépèce le cadavre de son aîné, en quatorze morceaux, qu’il disperse à travers l’Égypte. Isis les retrouvera tous, à l’exception du membre viril, qui, tombé dans le Nil, a été avalé par l’oxyrhinque, si bien que la fécondité du dieu est symboliquement passée dans le fleuve. Voir « La Signification du phallus » dans Lacan, 1966.

R.-M. A. : *Or, étymologiquement, la colonne, c’est le style. Dans Le Paradis des orages, qui est pourtant, en apparence, à des lieues de la mythologie égyptienne, le phallus d’Osiris est partout.*

P. G. : Oui, surtout à la fin, avec les marais du Nil et des origines. De toute façon, je préfère le Nil à la Seine. D’ailleurs, dans le livre que j’écris actuellement⁵, il y a tout un passage consacré à Notre-Dame de Paris, dont j’ai découvert récemment que c’était la barque d’Isis⁶. Vous voyez, le mythe m’intéresse dans le présent, au carrefour de mes fantasmes, de mon histoire personnelle, de mon roman familial. Puis je le remanie, je le reprends, hors d’un champ culturel archétypal qui serait éternel et atemporel.

R.-M. A. : *Comment vous servez-vous des archétypes? Sont-ils des générateurs de texte?*

P. G. : Non, cela vient comme ça. Je ne pars jamais de l’archétype. En fait, nous sommes tous porteurs d’images mythiques, mais pour ma part, mon but n’est pas de les illustrer mais de les faire travailler dans le présent, qui peut ainsi faire jonction entre le passé et le futur. Chez moi, le mythe travaille dans l’actualité du langage, s’ouvre à de nouvelles significations et devient par là même quelque chose de complètement polysémique, polymorphique, régénérable. Je choisis des mythes qui puissent cristalliser ma libido⁷, mes fixations, mes obsessions, mon affectivité. Or Isis et Osiris me fascinent, dans le détail même de leur relation : la peur, le voyage, le couple. Évidemment, dans *Le Paradis des orages*, cela passe par une espèce d’épopée de femmes, de fesses et de croupes majestueuses⁸.

⁵ Il s’agit de *Les Anges et les faucons* (Grainville, 1994).

⁶ Voir Phaure, 1993, et Charpentier, 1980.

⁷ On notera que Grainville n’emploie ni « fantasmes », ni « désirs ». Il est probable que le terme « libido » se soit spontanément imposé à lui pour sa polysémie, puisque, dès l’Antiquité, le mot désignait aussi bien les appétits que la fantaisie ou l’excès, entre autres. Notons aussi que, dans le vocabulaire jungien, le mot renvoie à l’énergie vitale (voir Jung, 1993, chap. 1).

⁸ On retrouve cela dans *La Main blessée* (Grainville, 2006), qui réunit le stéréotype de la belle pouliche et la fascination pour l’Égypte à travers le personnage de Nur. Voir Gandillot, 2006.

R.-M. A. : *J’ai presque envie de dire : à la Bellmer.*

P. G. : Bellmer, c’est très morcelé, très tirebouchonné. Il prend des éléments du corps qu’il retourne, qu’il défigure, qu’il réemboîte dans une espèce de mécano, comme de petits objets gigognes. Il y a quelque chose d’assez angoissant chez lui; ce sont vraiment des corps morcelés, mais d’une façon très restrictive, très découpée, très meurtrière. Chez moi, le cul est plus cosmique. C’est le sein originel, c’est la totalité, qui peut certes parfois glisser sur le fil du rasoir. Ainsi, la fureur et la frénésie paroxystique qui animent *Le Paradis des orages*, sont souvent au bord de basculer dans la dissolution, puisque dans l’analité. Bellmer, c’est quand même plus sadique que ludique. Je préfère des peintres un peu baroques comme Ernst Fuchs, ou encore Masson, pour son flux et son côté océanique, son trait plus délié⁹.

R.-M. A. : *Justement, parlez-moi de la mer.*

P. G. : La Manche a été importante. Pourtant, je suis plus tellurique que marin. Mais cette mer normande, grise, abîmée, avalant les falaises, morcelant les blockhaus, hâlant les noyés, cette mer qui macère dans la mâchoire du cap de la Hève... Son mouvement m’a influencé, son déferlement, son ressac, le rythme de ses vagues, la ligne de leurs crêtes, la cavalerie des vagues et leur mitraille, comme une artillerie très douce.

R.-M. A. : *Dont l’écho retentit dans vos phrases.*

P. G. : Exact, en particulier dans mes phrases syncopées. Depuis quelques années, elles sont plus courtes, nominales, et éclatent comme des déferlantes, dans un ressassement infini, comme une espèce de réserve qui roule sur elle-même, qui se plie, se déplie et se replie sans cesse. Sans compter le côté chiennerie de la Manche, son aspect loqueteux, gris, triste, dépenaillé, haillonneux même. Pour me guérir de cela, je préfère l’océan ou encore la Méditerranée : son bleu dionysiaque et bachique, où l’on ne sent pas la mort.

⁹ Voir Grainville, 1998b.

R.-M. A. : *Si c’est dionysiaque, on doit sentir la mort, conjointe à la vie, comme deux manifestations exemplaires d’une même réalité. C’est le christianisme qui a introduit la dichotomie, et donc l’angoisse. Dionysos, lui, est plutôt de l’ordre du logos héraclitéen¹⁰ ou encore de l’Être défini par Heidegger¹¹.*

P. G. : Ah oui! Évidemment. Dionysos aussi, c’est un morcelé. Cela étant, la Méditerranée, pour moi, c’est le Midi. Le Midi éternel de la Méditerranée... Contrairement aux gens d’ici, pour qui l’heure de midi est un instant terrible vers lequel on tend et qui, une fois dépassé, n’existe plus — métaphore du temps qui coule et de la fragilité humaine —, ce moment est pour moi une sorte de plaque, étale, minérale, bleue, massive. Car dans le Sud, qu’on soit en Provence, en Afrique, en Asie ou au Brésil, de 10 h à 16 h, la lumière est la même : comme un grand bloc de granit, une fixité du temps. Ici, à la même heure, on est dans une espèce de nuée. En Méditerranée, midi, c’est le grand moment statique, tandis qu’en Normandie, c’est la fécondité liée à la mort, la terre qui fourmille. Ce n’est pas un hasard si l’on m’a parfois reproché un langage un peu visqueux. Je reconnais dans mes mots les marées d’ici, l’écume, les algues, l’argile, les matières; alors même que je préfère le granit, le désert, la pierre, le roc, et certains types d’arbres qui se développent dans la sécheresse. Il n’y a pas plus beau qu’un cyprès qui ramasse sur lui toute la noirceur¹².

¹⁰ Voir Otto, 1969.

¹¹ Voir Heidegger, 1986. Le renvoi n’est pas dénué de pertinence, mais il faut bien admettre qu’à la fin du XX^e siècle — époque friande de formulations plus ou moins obscures, qui donnent à penser —, la référence au philosophe, comme à Lacan d’ailleurs, faisait partie des codes culturels. La présence des deux hommes entre les lignes de cet entretien n’est cependant pas entièrement convenue : ils se sont fréquentés un temps et l’on trouve des échos de la pensée de Heidegger dans plusieurs *Séminaires*. Voir Juranville, 1984.

¹² Rappelons que dans l’Antiquité gréco-romaine, le cyprès était lié aux cultes funéraires, mais constituait également un symbole d’immortalité, par sa longévité, sa résine incorruptible et son feuillage persistant.

R.-M. A. : *Ce n'est pas un hasard non plus si Amon-Rê traverse chaque nuit le corps de Nout¹³, parcourt le labyrinthe de ses intestins d'une extrémité à l'autre et féconde ainsi l'univers, dans une régénérescence perpétuellement recommencée.*

P. G. : Oui, mais je préfère quand le mythe en reste à un stade inconscient. Rentrer dans sa genèse le neutralise, car à le connaître trop précisément, on risque de ne plus être touché, de ne plus le vivre. Il se fossilise.

R.-M. A. : *Vous avez lu le Livre des morts¹⁴?*

P. G. : Des *morceaux* seulement. J'ai très peur d'être prisonnier du mythe, de le citer. Le mythe, il faut l'oublier pour qu'il vive et que je puisse m'y immerger, comme dans un sédiment enfoui et primaire, un substrat ontologique qui n'est pas encore complètement élucidé, à la lisière du concept, de l'image et de la fable. En fait, j'aime bien me construire mes propres mythologies, mes mini-mythes pour ainsi dire¹⁵.

R.-M. A. : *De ce point de vue, votre œuvre s'inscrit dans un phénomène assez récent, du moins sous sa forme explicite, de la littérature contemporaine, où le texte s'élabore autour d'un moi plus ou moins fabulé, qui réunit fiction et autobiographie¹⁶.*

¹³ Nout, la déesse du ciel, est la mère des enfants nés successivement chacun des cinq jours épagomènes (Osiris, Horus l'Ancien, Seth, Isis et Nephtys). Leur père est Geb, le dieu de la terre.

¹⁴ Ce titre est la vulgate retenue depuis l'édition de la collection « Rituel funéraire » de Jean-François Champollion par Karl Richard Lepsius (*Todtenbuch*, 1848). Un titre plus adapté serait « Livre de la sortie au jour » (Rachet, 1996, p. 44). Vu la teneur de l'entretien, on peut aussi penser à un autre texte, similaire, de l'Égypte antique : le *Livre des portes* (voir *infra*, note 42).

¹⁵ Sur les quatre acceptions courantes du mot « mythe », voir Faivre, 1978.

¹⁶ Voir Allemand, 2002.

P. G. : Dès mes trois premiers romans — *La Toison*, *La Lisière* et *L’Abîme* —, on a parlé d’« autobiographie mythique »¹⁷. J’y avais raconté toute ma vie, mais complètement imaginée, fabulée. Je m’étais en quelque sorte débarrassé de ma vie avant de la vivre, comme un exorcisme. Puis je l’ai vécue et, alors, j’ai écrit des livres vraiment autobiographiques. Auparavant, je pensais avoir vécu et charrié des choses; mais on ne charrie que son savoir. Il faut dire qu’ayant été marqué par le Nouveau Roman, j’avais un refus profond du genre autobiographique, qui n’a véritablement émergé dans mon œuvre qu’avec *Le Paradis des orages* et *L’Orgie, la neige*. Il m’aura fallu longtemps pour m’apercevoir qu’on pouvait aimer le mythe, le baroque et le foisonnement exubérant du langage tout en étant autobiographique, car chez un écrivain, la vie est réécrite, revécue, réinterprétée. Rien n’est jamais vécu, tout est fiction¹⁸. Certains romanciers ont intériorisé plus fortement que moi les tabous du Nouveau Roman; moi, j’ai eu l’interdit diffus. En fait, je crois que ce qui fonde le Nouveau Roman, c’est une espèce de puritanisme envers le moi, qui n’a jamais été véritablement analysé; un interdit du Sens, du Référent et du Sujet dont Robbe-Grillet s’est d’ailleurs rapidement distancié. On retrouve ce rejet de l’intime, ce refus du corps à corps avec soi dans le structuralisme. C’est la lignée de Barthes¹⁹ : l’angoisse du Sens dans ce qu’il peut avoir de dialectique. Car dans la dialectique, il y a une conjugaison quasi hétérosexuelle des contraires.

R.-M. A. : *Pour le coup, c’est très dionysiaque.*

¹⁷ L’expression est attestée dans le *Dictionnaire des littératures française et étrangères* (Anonyme, 1994), dont la première édition date de 1985, et reprise dans le *Dictionnaire mondial des littératures* (Anonyme, 2002).

¹⁸ C’est le sens de l’allusion à Œdipe dans l’incipit de *La Diane rousse* : « Maintenant, du fond de la nuit, je vois tout avec précision. Cela me fut interdit au temps de la lumière. Alors je vivais, j’étais aveugle. » (Grainville, 1978. Voir *infra*, note 20). Les propos de Grainville se rapprochent en l’occurrence de Valéry, pour qui l’auteur est « fils de son œuvre » et « cet auteur est fiction » (Valéry, 1960, p. 673).

¹⁹ En témoigne par exemple cette déclaration : « [...] toute la tâche de l’art est d’inexprimer l’exprimable, d’enlever à la langue du monde, qui est la pauvre et puissante langue des passions une parole *autre*, une parole *exacte*. » (Barthes, 1964, p. 15).

P. G. : Oui. D’ailleurs, concernant les thèmes antiques, on le voit très nettement à l’œuvre chez Claude Simon : Saturne, Chronos, Orion²⁰, etc. Je me sens plus en intimité avec Simon et avec Sarraute qu’avec les autres Nouveaux Romanciers, pour des raisons très simples de grouillement. Chez Simon, j’aime en particulier *La Route des Flandres*, *Histoire...*

R.-M. A. : *La Bataille de « la Phrase »*²¹ ?

P. G. : Oui, *la Bataille de Pharsale*. J’aime dans ses textes le travail de la terre, du martèlement, de la guerre, du sexe et toute leur dimension cosmogonique. Chez Sarraute, je suis touché par tout ce qui a trait à l’inconscient, quoiqu’elle s’en défende, puisque, pour elle, l’inconscient freudien n’existe pas²²; rejet qui a protégé son individualité. Ce qui ne

²⁰ Allusion à Simon, 1970. Rappelons que *La Diane rousse* (Grainville, 1978), auquel il sera fait référence un peu plus bas dans l’entretien, est un ensemble de variations sur le mythe d’Orion (voir Roche, 1981). Observons aussi que son narrateur aveugle, dont Judith et Christophe accompagnent l’errance, réunit les figures d’Holopherne, du Christ et d’Œdipe (voir la toute fin de Durand, 2008).

²¹ Allusion à Ricardou, 1970, repris dans Ricardou, 1971, p. 118-158. J’aurais également dû relancer sur *Les Corps conducteurs* (Simon, 1971).

²² La formulation est un peu abrupte et mérite d’être nuancée. Sarraute reconnaît l’importance de Freud; elle l’associe même à Joyce et à Proust pour leurs apports respectifs au romancier contemporain quant à la connaissance du psychisme : « le ruissellement [...] du monologue intérieur, le foisonnement infini de la vie psychologique et les vastes régions encore à peine défrichées de l’inconscient » (*L’Ère du soupçon* dans Sarraute, 1996, p. 1581). En revanche, elle est hostile aux normalisations de la psychanalyse et, plus largement, à tout système de classification, par essence réducteur, donc aux grilles d’interprétation et aux prétentions de « spécialistes » (voir *Portrait d’un inconnu* dans Sarraute, 1996, p. 76-78) qui ne seraient au fond que des Jivaros intellectuels, pour reprendre l’heureuse expression de nos amis Anglo-Saxons (*headshrinkers*). À ses yeux, la psychanalyse « masque beaucoup plus le monde intérieur qu’elle ne le révèle » (Sarraute, 1953), parce qu’elle relèverait d’un dogme nouveau : « L’œuvre de Freud n’a rien d’une science, il s’agit d’une croyance, on ne peut pas discuter avec les croyants de leurs actes de foi. » (Sarraute, 1983). Elle se place du côté du doute et d’un questionnement inquiet, qui n’est pas « dans le domaine scientifique », mais ressortit à l’« ordre poétique » (Sarraute, 1967, p. 288) : « Il me semble [...] qu’au départ de tout il y a ce qu’on ressent, le “ressenti”, cette vibration, ce tremblement, cette chose qui ne porte aucun nom, qu’il s’agit de

m’empêche pas de m’intéresser aux phénomènes de grouillement, de tâtonnement, qu’il y a chez elle, en même temps qu’une véritable pulvérisation et une épaisseur du langage. Un côté soupe primitive.

R.-M. A. : *Les sirops protoplasmiques*²³ dont parlait Sartre?

P. G. : Pourquoi pas? Même si c’est un peu écœurant. Chez Robbe-Grillet, j’avais été enthousiasmé par *Dans le labyrinthe*²⁴, son texte à mon avis le plus poussé, comme un objet littéraire absolu. Après vient *Souvenirs du triangle d’or*²⁵.

R.-M. A. : *À cause des rapports titrologiques et fantasmatiques avec La Toison et La Diane rousse*?

P. G. : Je ne pense pas. *La Diane rousse* a pour moi aujourd’hui un côté trop joyau, figolé, maniéré²⁶, fétichiste, plein d’esquives. En revanche,

transformer en langage. Elle se manifeste de bien des façons... Parfois d’emblée, par des mots, parfois par des paroles prononcées, des intonations, très souvent par des images, des rythmes, des sortes de signes, comme des lueurs brèves qui laissent entrevoir de vastes domaines... Là est la source vive. » (Sarraute, 1968, p. 4). En ce sens, la méthode sarrautienne « s’apparente davantage à la “schizo-analyse” à la Deleuze-Guattari, laquelle rejette les structures arborescentes et hiérarchiques freudiennes en faveur d’une sorte de “rhizome” où le langage ne décalque ni le monde phénoménologique, ni l’inconscient, mais y est connecté en tout point et les rejoint dans leurs lignes de fuite, dans cet inconscient que le langage lui-même produit. » (Jacomard, 2000; voir Deleuze et Guattari, 1980, p. 27). Et s’il fallait choisir, il est clair que Sarraute est plus proche de Lacan que de Freud (voir Diener, 2000).

²³ Allusion à la préface de Sartre pour *Portrait d’un inconnu*, de Sarraute (Sartre, 1947, p. 38).

²⁴ Voir Robbe-Grillet, 1959.

²⁵ Voir Robbe-Grillet, 1978a.

²⁶ Au flux proprement extravagant des phrases de Grainville, on pourrait sans doute appliquer les analyses stylistiques suivantes : « L’écriture classique exprime un effort pour équilibrer dans la phrase ce qui est central et ce qui est latéral, en maintenant très strictement une hiérarchie d’importance sémantique à partir du centre. On appellera maniérisme toute tentative pour perturber cet équilibre et cette hiérarchie en renforçant la latéralité au détriment du noyau central, ou en déséquilibrant la phrase par l’inflation d’une seule branche latérale qui détruit le centre de gravité » (Dubois, 1979, p. 144). Mais la définition est

sa beauté, c’est Héliante — le soleil évidemment²⁷ —, cette femme enterrée dans un écrin, un mausolée, une espèce de grand cercueil de verre qui permet de métaphoriser à l’infini l’objet de la perte²⁸. Cet objet a-t-il d’ailleurs jamais été possédé? C’est le grand A lacanien²⁹, qui n’est retrouvé que par les plis et replis de l’art, qui voilent et dévoilent en même temps, continuellement.

R.-M. A. : *Comme autant d’avatars, au sens propre du mot.*

P. G. : Exactement. En essayant de récupérer l’objet perdu, l’homme fait le tour du monde, de ses cycles et de ses métamorphoses. Le tour de la création. Mais cela, je l’ai fait spontanément, et je rationalise *a posteriori*. Finalement, on bâtit toujours autour du manque. Après, il y a plusieurs solutions élégantes qui permettent plus ou moins de louvoyer. Robbe-Grillet l’a très vite reconnu³⁰.

trop générale, car, formulée ainsi, elle vaudrait aussi pour les grandes phrases de Proust. Celles-ci reposent en effet sur la variation, le déploiement et l’agencement cyclique, les deux premiers traits ayant pour modalité principale une progression par schémas binaires (oppositifs, analogiques ou homologiques) qui, en s’accumulant et en se développant, le plus souvent du côté du second terme, entraînent également un mouvement décentré et un déséquilibre non moins éloigné de la syntaxe classique. L’abondance des expansions par subordination, par prolifération des compléments secondaires, renforce cette dynamique, sur le mode du glissement perpétuel (voir Milly, 1975).

²⁷ La *fleur* de soleil, qui s’épanouit dans la rencontre de plusieurs mythes et univers de croyance : « Cette nuit je suis Lazare ressuscité du sépulcre. Emmenez-moi, grands cygnes noirs. Là-bas, au pays d’Héliante et du Sphinx. » (Grainville, 1978, p. 32). Voir les propos autour du lotus dans Durand, 2008.

²⁸ Le mot « perte » est un des mots clés de l’entretien entre Durand et Grainville (*loc. cit.*) : l’écrivain l’y prononce pas moins de seize fois et utilise « perdu » à six reprises.

²⁹ Référence à la distinction lacanienne entre l’*autre*, que connaissent toutes les psychologies, et l’*Autre*, spécifique à la psychanalyse, qui est lieu de déploiement de la parole, dans lequel se constitue le sujet, et lieu d’origine du signifiant, lequel détermine l’imaginaire : « Ça parle dans l’Autre » (Lacan, 1966, p. 689). L’inconscient, structuré comme un langage, serait le discours même de ce grand Autre (*ibid.*, p. 16 et *passim*). Voir Lacan, 1978 et 2006.

³⁰ Très vite, pour le coup, c’est vite dit : Robbe-Grillet ne remet en cause les « rassurantes niaiseries » du structuralisme, ricardolien (Robbe-Grillet, 1978b, p. 3, repris dans Robbe-Grillet, 1984, p. 11), qu’après les avoir longtemps

R.-M. A. : *Duras aussi, quoiqu'elle restât en marge de toute dynamique de groupe.*

P. G. : Elle est tellement instinctive. Comment a-t-on pu en faire quelqu'un d'intellectuel? Elle a une forte cérébralité, schizophrénique et hystérique, et un génie instinctif pour l'exprimer au plus juste, par une phrase déstabilisée et détraquée³¹. Pour Marguerite Duras, la Normandie est magnifique³² parce qu'elle a trouvé le moyen d'y découvrir une région totalement adéquate à son univers mental. En particulier aux alentours de Honfleur, elle est parvenue à se découper une sorte de non-lieu, un espace de mares, de chantiers, de lisières, de choses défaites, de citernes, un espace qui baigne dans l'odeur du pétrole.

R.-M. A. : *C'est le Mékong des origines qui reflue et charrie les vestiges de la mémoire*³³.

P. G. : Tout à fait, et ce qui nous rapproche, au fond, c'est une affectivité passionnelle et lyrique. Elle a un phrasé, une musique, une émotion pas du tout apprêtés, ni affectés, parce que, fondamentalement, c'est une nostalgique. Curieusement, son œuvre m'a longtemps échappé... Pourtant, une chose nous réunissait : l'imaginaire; nous étions restés à la porte du symbolique³⁴.

R.-M. A. : *Vous êtes en train d'y arriver, au symbolique.*

P. G. : Oui, mais alors là, je vais mourir, car si j'accède au symbolique, je ne peux plus être écrivain.

favorisées, l'ambiguïté faisant parfois figure de ce que d'aucuns ont pu qualifier de palinodie (voir Robbe-Grillet 1976 et 1977). Voir aussi Bernal, 1964, et Stoltzfus, 1992, puisque la teneur d'ensemble du présent entretien s'y prête.

³¹ On se souvient de la formule à propos du *Ravissement de Lol V. Stein* : « [...] Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne. » (Lacan, 1965, repris dans Lacan, 2001).

³² Rappelons que Duras habitait à l'ancien hôtel des Roches Noires à Trouville.

³³ Allusion à *L'Amant* (Duras, 1984).

³⁴ Effectivement : « Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée. » (Duras, 1984, p. 35). Voir la citation de Lacan, *infra*, note 46.

R.-M. A. : *Tiens donc. Je ne voyais pas le symbole comme cela.*

P. G. : J’entends « symbolique » au sens de Lacan : un signe qui est séparation absolue et définitive³⁵. L’écrivain, lui, est quelqu’un qui cherche toujours à motiver ses signes et à se donner l’illusion qu’ils correspondent aux choses. Cratyle est de retour³⁶... D’où, chez moi, le travail sur les rythmes, sur les sons, et un langage corporel, charnel, chaleureux. J’adore Saint-John Perse pour cela — et pour bien d’autres raisons, d’ailleurs.

R.-M. A. : Amers³⁷, *amertume, amarrage, à maman?*

P. G. : Mon écriture est brute : quand je concasse, c’est que je suis moi-même concassé. Pas besoin d’aller brouiller les pistes. Étranges ces écrivains qui sont incapables de se mettre à parler directement, à s’écrire directement...

R.-M. A. : *On ne parle jamais directement, on ne fait que parler la langue qui nous parle, à travers toutes sortes de relais qui nous structurent*³⁸.

P. G. : Oui, mais l’élan? Comment peut-on se refuser l’élan, la spontanéité, l’émotion? Sauf à tomber dans une poétique par définition contraignante, un chantier perpétuel.

³⁵ Allusion au schéma R.S.I. de Lacan (*Séminaire XXII*), où Réel, Imaginaire et Symbolique sont intriqués dans le nœud borroméen qui, d’après lui, structure le sujet. Voir Lacan, 1982.

³⁶ Rappelons que pour Freud, la nomination est le noyau du totémisme (*Totem und Tabu*, IV, section 2; voir Freud, 1976, t. IX, p. 134). Une idée en appelant une autre, il est significatif qu’après avoir parlé de Barthes, Grainville renvoie au *Cratyle* (Platon, 2000), puis fasse bientôt référence à Proust (*infra*) dont l’intérêt pour la question de la nomination est bien connu (voir Barthes, 1953).

³⁷ Voir Saint-John Perse, 1970.

³⁸ Allusion au structuralisme philosophique. Dans le champ de la psychanalyse, on peut de nouveau citer Lacan : « [...] dès lors qu’il parle, le sujet est déterminé par son discours d’une façon qui ne peut qu’échapper à sa prise, puisqu’il est lui-même constitué comme effet du discours. Il y a enveloppement du sujet et de son rapport au monde, par le langage. » (Lacan, 1970, p. 103).

R.-M. A. : *Pourquoi pas? Les deux ne sont pas forcément incompatibles. Sinon, à quoi bon le rituel?*

P. G. : J’ai peu de rituels d’écriture, à part les manuscrits un peu tourneboulés, avec des rajouts et une genèse qui apparaisse matériellement. Qu’un brouillon ait l’air d’un brouillon, avec tout ce que cela suppose de chaotique, de travaillé, de mutilé, de refait, de trituré, de mal équarri, de mal dégrossi. Le mot « rituel » a quelque chose d’obsessionnel et de stéréotypé : une sorte de cérémonie, de reproduction du mythe à l’infini. C’est vrai que mon écriture est obsessionnelle — plus qu’obsédée, d’ailleurs. J’aime les phrases qui s’emplument, qui se chargent de mille choses, qui font la roue, qui accrochent un certain nombre de sensations et de réminiscences.

R.-M. A. : *Réflexions de la lumière dans les miroirs du paon.*

P. G. : C’est ça. Sauf que mes derniers textes sont plus incarnés, plus présents, plus vivants, plus intenses, dans la langue, dans la matière même des mots. Pour moi, ce n’est pas le vécu qui compte, mais les désirs et les fantasmes. Dans *Le Paradis des orages* et *L’Orgie, la neige*, telle femme, tel enfant, des choses violentes, bachiques, fusionnelles, symbiotiques avaient été perdus. Or le langage va les réanimer, les remettre en selle, et faire exister vraiment dans les mots quelque chose qui avait été vécu dans l’aveuglement³⁹. L’univers accède ainsi à la vie, dans des rapports de tons et de rythmes qui imposent leur propre logique. Proust l’a très bien montré. La vie serait alors une espèce de transcendance immanente dans le langage. Je ne rejette pas le vécu, mais, pour moi, c’est la mutation qui est intéressante. Le rapport que j’ai vécu est un rapport totalement de nostalgie et de perte.

R.-M. A. : *Rassurez-moi : la littérature, ce n’est quand même pas la vie?*

³⁹ Voir *supra*, note 18 et 20.

P. G. : Bien sûr, on n’écrit pas une passion en la vivant, on n’écrit pas le coït en le vivant. Les deux activités s’excluent par nature. Mais il y a dans la littérature un espace qui est du domaine de l’Atlantide⁴⁰.

R.-M. A. : « *J’ai longtemps habité sous de vastes portiques [§] Que les soleils marins teignaient de mille feux* »⁴¹...

P. G. : Cela dit, je ne crois tout de même pas avoir un rapport purement nostalgique au monde, justement parce que, lorsqu’on écrit, on écrit le monde toujours pour la première fois. On ne vit bien que ce qu’on écrit; l’écrivain, je veux dire; c’est la perversité presque tragique de sa condition, puisque l’écrivain, c’est quelqu’un qui ne vit pas et ne se situe pas dans le présent⁴². Il a toujours besoin de fixer, de rattraper, de récupérer, de construire sa vie dans le langage⁴³.

R.-M. A. : *La dimension tragique en moins, vous me faites penser de plus en plus à Mallarmé.*

P. G. : Pour moi, le texte de Mallarmé est ce qu’il y a de plus magnifique, pour son mélange oxymorique d’obscurité et de lumière.

⁴⁰ Cf. Allemand, 2005, p. 38-43.

⁴¹ Baudelaire, « La Vie antérieure » (1999, p. 62).

⁴² Proust, dont il est vient d’être question, dit ainsi : « La lecture est au seuil de la vie spirituelle; elle peut nous y introduire : elle ne la constitue pas. » (Proust, 1906, p. 35), car le « seul livre » qui vaut la peine d’être lu est notre « livre intérieur de signes inconnus », « le seul que nous ait dicté la réalité » (Proust, 1989, p. 458). Et l’on pourrait sans doute rapprocher l’idée de *seuil*, importante dans la *Recherche*, des considérations de Grainville, un peu plus haut, quand il affirme que Duras et lui sont « restés à la porte du symbolique » (voir *supra*, note 34 et les entours de l’appel correspondant).

⁴³ Là encore, la référence à Proust s’impose, qui écrit, par exemple, dans *Albertine disparue* : « L’homme est l’être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu’en soi. » (Proust, 1989, p. 30), et précise dans *Le Temps retrouvé* que la « grandeur de l’art véritable » est « de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d’épaisseur et d’impermeabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie. » (Proust, 1989, p. 474).

R.-M. A. : *Pour sa translucidité, en somme.*

P. G. : Oui : « Le transparent glacier des vols qui n’ont pas fui! »⁴⁴; c’est ouvert et fermé en même temps. Alors que, chez Saint-John Perse, il y a du mouvement, l’immobilité mallarméenne me pétrifie dans son éclat même, comme un objet immaculé, éblouissant, absolu. Le langage y est travaillé jusqu’à la quintessence.

R.-M. A. : *Et la poésie de prendre toute sa valeur alchimique. Jusqu’à « l’aboli bibelot d’inanité sonore »*⁴⁵.

P. G. : Parfaitement. Le symbolisme est de l’ordre du sublime; il ne fait rien voir, il est toujours frangé de néant, blanchi. Mallarmé, c’est l’éclat lumineux donné à l’absence, à « l’absente de tout bouquet »⁴⁶. Mais c’est quand même un peu froid, glacial, lilial. Moi, je suis plus fusionnel, plus mobile, comme la marée.

⁴⁴ Mallarmé, « Le Vierge, le vivace et le bel aujourd’hui » (1885)

⁴⁵ Mallarmé, sonnet en -yx (1887)

⁴⁶ Mallarmé, « Avant-dire au *Traité du Verbe* de René Ghil » (1886), repris dans Mallarmé, 1945, p. 858. Rappelons ce que Walter Otto dit de Dionysos : présent, il est absent; absent, il est présent (cf. *supra*, note 28). Étant donné ce que dit Grainville de la perte, on ne peut s’empêcher de penser à la sémiotique (voir Eco, 1972) et davantage encore au structuralisme de Lacan, qui, tenant le désir pour clé de voûte de l’inconscient, postule que la cause du désir manque et que l’objet du désir est perdu. De même, à l’image de *La Lettre volée* (voir Poe, 1956), qui est lettre « en souffrance » (Lacan, 1966, p. 53), « le signifiant est unité d’être unique, n’étant de par sa nature symbole que d’une absence » (p. 24), et « l’homme littéralement dévoue son temps à déployer l’alternative structurale où la présence et l’absence prennent l’une et l’autre leur appel. C’est au moment de leur conjonction essentielle, et pour ainsi dire, au point zéro du désir, que l’objet humain tombe sous le coup de la saisie, qui, annulant sa propriété naturelle, l’asservit désormais aux conditions du symbole. » (p. 49) L’expression « au point zéro du désir » fait lien avec *Le Degré zéro de l’écriture* (Barthes, 1953) et, si l’on ose, par recoupement, à la lecture symbolique de la *Sarrasine* de Balzac (voir Barthes, 1970 et Balzac, 1977). De la lettre (*littera*) à la rature (*litura*) et à la castration. Voir « Séminaire sur *La Lettre volée* » et « L’Instance de la lettre dans l’inconscient, ou la raison depuis Freud » dans Lacan, 1966, ainsi que « Lituraterre » et « Leçon sur *Lituraterre* » dans Lacan, 2001 et 2006.

R.-M. A. : *Et quelle est votre plage?*

P. G. : La mort, le repos, l’infini.

R.-M. A. : *Le bleu du midi?*

P. G. : La lumière de Ceylan⁴⁷ plutôt : les lacs, les lotus, l’azur, le chaud, le torride, les bouddhas immobiles. La voilà, la plage. L’éternité lumineuse, magnifique. Et les dâgobas⁴⁸, ces blocs mammaires, blancs, immenses, écrasants; comme des soleils de lait.

R.-M. A. : *Symboliquement, les dâgobas ne sont d’ailleurs pas sans rapport avec les chortens tibétains⁴⁹, dont la partie supérieure est une sorte de colonne vertébrale et phallique, et dont le socle renferme les cendres des grands lamas.*

P. G. : Juste, mais vous savez, Ceylan, c’est comme si j’avais entrevu les prairies infinies et lumineuses⁵⁰. Le Ciel. Cela m’a cruellement manqué et, à mon retour, j’ai eu un blocage de l’écriture qui n’a cessé que depuis peu. J’étais ébloui.

⁴⁷ Il est intéressant de constater que Grainville utilise toujours l’ancien toponyme du Sri Lanka (pourtant renommé ainsi en 1972). Sans doute faut-il y voir la prégnance d’une rêverie ancienne, la charge onirique d’un lieu riche d’Histoire et de mythes : Ceylan est généralement identifiée à l’Île d’or où est emmené Iamboulos (voir Diodore de Sicile, 2003, 55-60), ses premiers habitants sont les Veddas, les voyageurs arabes du Moyen Âge y faisaient souvent escale, elle a été successivement colonisée par les Portugais, les Hollandais et les Anglais. Sur le plan religieux, la tradition musulmane y situait le paradis terrestre et c’est un haut lieu du bouddhisme — c’est même le principal bastion du Petit Véhicule (Théravada).

⁴⁸ *Dâgoba* est l’appellation cinghalaise (en pâli) du *stûpa* indien (en sanskrit).

⁴⁹ Voilà ce qui s’appelle enfoncer une porte ouverte : *chorten* est en effet le nom tibétain du *stûpa*, dont il est une variante... Au-delà de l’onomastique et des formes architecturales particulières qu’elle recouvre (en demi-sphère, en cloche ou en bulbe), *stûpas*, *dâgobas* et *chortens* sont tout à la fois représentations aniconiques du Bouddha, symboles cosmiques et manifestations de l’élan spirituel.

⁵⁰ Allusion au paradis, bien entendu.

R.-M. A. : *Inutile de vous rappeler que c’est à Ceylan qu’on trouve les plus belles opales du monde.*

P. G. : Je n’ai pas voulu les voir, à cause de tout le commerce environnant, qui fait barrage à leur beauté. Une chose me frappe : il y a deux jours, j’ai précisément pensé à l’image de l’opale : la mer, ici, était calme; le soleil était comme une loupe, comme une lune à travers les nuages, et luisait doucement. La mer était nacrée, opalescente, très sereine, très lente. Les vagues se haussaient au dernier moment dans des lignes très douces, caressantes, et crépitaient d’écume. La respiration des vagues, leur montée très lente, puis leur fracas lorsqu’elles se brisent au ralenti. Alors la neige envahit la plage, brûlante, immaculée, transparente, minérale. Cristalline. C’est un moment de lumière extraordinaire, très doux, très suave, très uni. La mer est alors une espèce de globe laiteux et cosmique. C’est même dangereux, cette lumière-là.

R.-M. A. : *L’opale, c’est la pierre de l’hypnose. La neige semble vous fasciner. C’est elle qui vous a fait aimer Dans le labyrinthe ?*

P. G. : Ah, oui! Ce soldat qui apparaît et disparaît... Je le vois comme un homme noir se découpant sur la surface blanche de la neige. Mais je ressens la neige comme une abondance, une chaleur, un flux, comme quelque chose de profondément vital. Cela remonte à l’hiver 1962, en Normandie. J’allais chasser avec mon père. Le monde était transfiguré. Le bocage, qui est un espace cloisonné, séparé, parcellisé, se retrouvait soudain uni et aplani par la neige. À l’époque d’avant le remembrement⁵¹, les haies galopaient partout, s’échelonnaient, chenillaient dans toutes les directions, étaient entrecoupées de garennes. Il y avait tout dans cet univers bariolé, des ronciers en particulier. C’est sublime, un roncier : il pique, et fleurit en même temps. Il y a un rapport de mort et de vie dans les ronces fleuries. Les flocons recouvraient tout cela et j’aimais les grands froids qui venaient du Nord; ils apportaient une espèce d’ouverture et d’ampleur. Le père était là, la mère nous attendait,

⁵¹ Pour les Français d’aujourd’hui, le mot renvoie spontanément au regroupement des parcelles agricoles, et donc à l’arrachage des haies, au cours des années 1960-1980.

nous revenions avec les oiseaux que nous avions tués. Il y avait une espèce d’unité très forte et de présence animale, totémique. C’était alors un pays de providence et de cocagne, une Normandie enchantée où l’on passait de *Madame Bovary* à *Salammbô*. Je croyais au monde à ce moment-là, j’y adhérais, j’y participais. Les pluviers dorés montaient de la mer comme des petits paquets d’écriture. C’est une des choses les plus belles qui soient, une volée de pluviers : fine, rapide et solidaire en même temps, aussi déliée que le geste d’une main qui fait une épure⁵². Je n’ai retrouvé un tel sentiment de métamorphose qu’à l’été 1976, pour des modifications radicalement inverses : le soleil implacable, 50° de température, l’invasion des coccinelles, le ciel rouge. Quand j’allais à la pêche, l’eau était grise, mélancolique, sororale; les rivières étaient comme des chevelures⁵³. Moi qui étais très solitaire, les rivières me traversaient pendant des journées entières. Puis, brusquement, je sortais une truite, une truite saumonée, une fario : le ventre jaune, les points rouges, l’éclat. C’était le soleil qui surgissait du monde. C’était vraiment l’instant de la pure métaphore, chargée de plénitude, de mouvement, d’orgasme et d’extase. On m’a parfois reproché une écriture de la métaphore, proche de la joaillerie; mais elle est inscrite là-dedans : les pluviers dorés, les truites jaillissantes, les animaux qui sortaient de la forêt, un univers qui se dévoilait et qui était autre. C’est pour moi capital de recréer cela dans les mots et quand le langage me donne cela, il me comble. Je ne suis pas un minimaliste; je ne le pourrais pas. La phrase est une tentative d’orchestration de la prolifération, un rythme dans le foisonnement. Mais en France, il y a un tel héritage classique, une telle distance au langage, que les gens ne voient pas toujours l’orchestration et n’en perçoivent pas les lois. Ils croient à une simple exagération, à un trop plein mal maîtrisé, alors que le battement rythmique est la règle

⁵² Tout cela fait écho à *L’Orgie, la neige* : « Je retrouve la violence de mon adolescence. Je vois l’hiver. Je vois l’enfant. Je vois le monde intact et rayonnant de sauvagerie. Mais dès que la fatigue me fait lever la plume, c’est contre moi que je bute... Je suis sorti du grand hiver comme on sort de l’être, du cercle de l’éternité... Blanche est la neige aimée, ma belle amante morte... » (Grainville, 1990).

⁵³ Derrière le *topos*, une résurgence d’Ophélie (*Hamlet*, acte IV, sc. 7, dans Shakespeare, 1993, p. 900)?

même de la prolifération. Sans cela, c’est le chaos, le fouillis absolu — qui, néanmoins, est quelque chose qui me fascine.

R.-M. A. : *Je distinguerai deux grands types de labyrinthes : le labyrinthe circulaire et mystique de l’univers monothéiste, et le labyrinthe arborescent et mythique de l’univers polythéiste. Dans notre aire géo-culturelle, c’est l’opposition entre la cathédrale de Chartres et le dédale de Cnossos. En Extrême-Orient, c’est l’opposition entre le temple bouddhiste de Borobudur⁵⁴ et le temple hindouiste de Meenakeshi, qui tous deux se structurent dans la verticalité, l’un pour le parcours circulaire et ascensionnel qu’il faut accomplir pour aller de sa base à son sommet, l’autre pour les ramifications démultipliées de ses sculptures de façade. Quel est le vôtre?*

P. G. : J’ai écrit un roman, *Les Forteresses noires*, sur les tours de la Défense, avec ses miroirs, ses lumières, les grands cerveaux des ordinateurs, et j’ai imaginé par-dessous un labyrinthe avec un roi des rats. C’est assez proche du mobile monstrueux de Moretti⁵⁵. Au cœur du monde télématique, très prométhéen mais aussi mallarméen — les miroirs, les glaces, l’épuration —, il y a l’extraordinaire arborescence antithétique d’un monde souterrain⁵⁶.

R.-M. A. : *Les rats font des malheurs au pays des souris. Et le Minotaure ?*

P. G. : Il y en avait un, mais dédoublé entre un personnage spectral, fantomatique, pur, immaculé, frigide, virginal, et un personnage extraverti, énorme, meurtrier. Dans quatre ou cinq de mes romans, il y a ce duel-là : un être turbulent, dionysiaque, plus ou moins satanique et rabelaisien, qui se vautre dans l’univers, toujours face à son fantôme, à son spectre, à son double, à son fils⁵⁷. Alors le Minotaure, c’est cet

⁵⁴ Le site de Borobudur est un immense *stûpa*, démultiplié. Sur les labyrinthes, voir Santarcangeli, 1974.

⁵⁵ Voir le mobile fantastique sculpté par Élodie dans Grainville, 1982.

⁵⁶ Dans *Lumière du rat* (Grainville, 2008), le rongeur de Carine s’appelle Dante... Voir Luciani, 1975.

⁵⁷ L’aboutissement de l’énumération synonymique ne surprend guère, tant le discours psychanalytique est entré dans la *doxa*. Grainville illustre ici le fonctionnement du clivage du moi dans et par l’écriture. On sait que, d’après la psychanalyse, parce qu’il y a refoulement (*Verdrängung*), il y a division (*Spaltung*). Or, pour Freud — selon qui, structurellement, c’est la confrontation à

espèce d’ogre à deux visages, et je m’y reconnais tout à fait⁵⁸. Quant aux tours de verre, elles sont tellement nickelées, astrales, surnaturelles, nettoyées... Avec le verre, comme disait Baudrillard, il n’y a pas la mort puisqu’il n’y a pas la durée⁵⁹.

R.-M. A. : *Pourtant, dans votre œuvre, il y a des cercueils de verre.*

P. G. : Oui, mais le verre conserve intact, comme un talisman. C’est Blanche-Neige⁶⁰ ou la Belle au bois dormant.

R.-M. A. : *Sauf que, pour cette dernière, ce sont les ronces qui recouvrent les tours du château, qui la protègent... Vous êtes un peu comme ces ronces : siamois, ambivalent, une sorte de Janus priapique animé d’un double tropisme vers le chthonien et le céleste.*

P. G. : Entre l’aigle pêcheur et le cobra royal. Oui, je suis très jumeau⁶¹. Dans le roman que j’écris en ce moment, il y a un vieillard

la castration qui permet au clivage du moi de s’effectuer —, le romancier moderne se caractérise par le fait qu’il gère le caractère fissible de son moi par la multiplicité de ses personnages, qui seraient donc autant de personnifications des courants conflictuels de sa vie psychique (*Der Dichter und das Phantasieren* dans Freud, 1976, t. VII, p. 220-221). À l’inverse, la dépersonnalisation absolue ne conduirait qu’à l’aliénation, comme pourrait l’illustrer, en abyme, l’internement euphorique du personnage de Moscarda, à la fin de *Un, personne et cent mille* : « Je suis cet arbre, ce nuage. Demain je serai le livre ou le vent. Le livre que je lis, le vent que je bois. Extériorisé, [...] à chaque instant je meurs et je renaiss, neuf et lavé de souvenirs, dans mon intégrité et vivant, non plus en moi, mais en toutes les choses extérieures. » (Pirandello, 1995, p. 228-229).

⁵⁸ Dans *L’Atlantique et les amants* (Grainville, 2002), c’est sous le grand soleil du Pays Basque que Léna chevauche les vagues et qu’Éric est confronté au Minotaure à travers Orion (voir *supra*, note 20). Dans *La Joie d’Aurélié* (Grainville, 2004), la petite-nièce du personnage éponyme se prénomme Ariane. Façons de dire que l’écrivain est un Thésée?

⁵⁹ Voir Baudrillard, 1978, p. 58 sq. On sait que la pensée du sociologue repose sur le concept de virtualité du monde apparent.

⁶⁰ Voir *supra*, note 52.

⁶¹ Né le 1er juin 1947, Grainville est du signe des Gémeaux. Dans *La Main blessée* (Grainville, 2006), le thème de la dualité est incarné par la figure du centaure. Il n’est sans doute pas inutile de rappeler que c’est Otto Rank qui, en 1914, dans *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, a été le premier à

dont j’imagine à la fois qu’il est un bâtard d’Egon Schiele et un saint⁶². Ah, Egon Schiele! C’est une espèce de frère pour moi⁶³. Ce n’est pas du tout un écorché vif, contrairement aux idées reçues. En plus, avec sa sœur, c’est Isis et Osiris, enrichi d’une espèce d’androgynie : il se dessinait en homme et sa sœur en garçon comme une étreinte d’éternité gémellaire. L’œuf des Dogons, en somme⁶⁴. Je trouve cela magnifique.

R.-M. A. : « *La Nature est un temple où de vivants piliers [§] Laissent parfois sortir de confuses paroles; [§] L’homme y passe à travers des forêts de symboles [§] Qui l’observent avec des regards familiers.* »⁶⁵

Deauville, 15 avril 1993.

Bibliographie

- ALLEMAND, Roger-Michel. 2002, « Autofiction », dans Pascal MOUGIN et Karen HADDAD-WOTLING (dir.), *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, p. 60-61;
- . 2005, *L’Utopie*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et Études ».
- ANONYME. 1994, « Grainville (Patrick) », dans Jacques DEMOUGIN (dir.), *Dictionnaire des littératures française et étrangères*, Paris, Larousse, p. 648;

formaliser le thème du double en littérature, en le rapportant à l’inconscient (voir Rank, 1973). Sur les mythes gémellaires, Voir Zazzo, 1960, et Perrot, 1976.

⁶² Dans *Les Anges et les faucons* (Grainville, 1994), dont il est ici question, le vieil illuminé se nomme *Johann* et le guide de Notre-Dame s’appelle *Osiris*...

⁶³ Voir Grainville, 1998a.

⁶⁴ Chez les Dogons, l’œuf est un symbole cosmogonique d’où surgit la dualité, comme c’est le cas dans la mythologie de la plupart des civilisations. Pour se limiter aux occurrences pertinentes par rapport à cet entretien, citons l’œuf de Léda, qui donne le jour aux Dioscures — puisque Grainville a évoqué le cygne mallarméen —, ou encore l’œuf primordial du Shintô, qui se sépare en deux moitiés, dense (terre) et légère (ciel) — puisque Grainville parle des registres chthonien et ouranien (voir Grainville, 1984).

⁶⁵ Baudelaire, « Correspondances » (1999, p. 55).

- . 2002, « Grainville (Patrick) », dans MOUGIN, Pascal et Karen HADDAD-WOTLING (dir.), *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, p. 371.
- BALZAC, Honoré de. 1977, *La Comédie humaine*, Pierre-Georges CASTEX (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. VI.
- BARTHES, Roland. 1953, *Le Degré zéro de l’écriture*, Paris, Seuil;
- . 1964, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points »;
- . 1970, *S/Z*, Paris, Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles. 1999, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de poche ».
- BAUDRILLARD, Jean. 1978, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- BERNAL, Olga. 1964, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l’absence*, Paris, Gallimard.
- CHARPENTIER, Josane. 1980, *La France des lieux et des demeures alchimiques*, Paris, Retz.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. 1980, *Mille plateaux*, Paris, Minuit.
- DIENER Yann. 2005, « Une présentation du livre d’Erik Porge, *Transmettre la clinique psychanalytique* [Freud, Lacan, aujourd’hui]. Quelle a été l’influence du nouveau roman sur le style de Lacan ? », 8 novembre, http://www.acte-psychanalytique.org/pdf/diener_presentation_du_livre_de_porge.pdf
- DIODORE DE SICILE. 2003, *Bibliothèque historique. Tome II : Livre II*, traduit du grec ancien par Bernard BECK, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France ».
- DUBOIS, Claude-Gilbert. 1979, *Le Maniérisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes ».

DURAND, Christian et Patrick GRAINVILLE. 2008, « Patrick Grainville : les signes de la chair », *@analyses*, rubrique « Propos d’écrivains ».

DURAS, Marguerite. 1984, *L’Amant*, Paris, Minuit.

ECO, Umberto. 1972, *La Structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, traduit de l’italien, Paris, Mercure de France.

FAIVRE, Antoine. 1978, *Les Contes de Grimm. Mythe et initiation*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Circé ».

FREUD, Sigmund. 1976, *Gesammelte Werke*, Frankfurt-am-Main, S. Fischer Verlag, 17 vol.

GANDILLOT, Thierry. 2006, « Croupes, galbes et volupté », *L’Express*, 12 janvier.

GRAINVILLE, Patrick. 1972, *La Toison*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge »;

—. 1973, *La Lisière*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge »;

—. 1974, *L’Abîme*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge »;

—. 1976, *Les Flamboyants*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge »;

—. 1978, *La Diane Rousse*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge »;

—. 1980a, *Le Dernier Viking*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge »;

—. 1980b, *Le Paradis des orages*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge »;

—. 1982, *Les Forteresses noires*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge »;

—. 1984, *La Caverne céleste*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge »;

—. 1988a, *L’Atelier du peintre*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge »;

—. 1988b, « Robbe-Grillet : une somptueuse machinerie d’aveux », *Le Figaro*, 29 février;

—. 1990, *L’Orgie, la neige*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge »;

- . 1994, *Les Anges et les faucons*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge »;
- . 1998a, *L’Ardent Désir : Egon Schiele*, Paris, Flohic, coll. « Musées Secrets »;
- . 1998b, *Le Lien*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge »;
- . 2000, *Le Jour de la fin du monde, une femme cache*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge »;
- . 2002, *L’Atlantique et les amants*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge »;
- . 2004, *La Joie d’Aurélie*, Paris, Seuil, coll. « Cadre Rouge »;
- . 2006, *La Main blessée*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge »;
- . 2008, *Lumière du rat*, Paris, Seuil, coll. « Cadre rouge ».
- HEIDEGGER, Martin. 1986, *Être et temps*, traduit de l’allemand par François VEZIN, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie ».
- JACCOMARD, Hélène. 2000, « Tropismes alimentaires dans *Enfance* de Nathalie Sarraute », *Mots pluriels*, No. 15, September, <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1500hj.html>.
- JONES, Ernest. 1967, *Hamlet et Œdipe*, traduit de l’anglais par A.-M. LE GALL, Paris, Gallimard.
- JUNG, Carl-Gustav. 1993, *L’Énergétique psychique*, traduit de l’allemand par Yves LE LAY, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Références ».
- JURANVILLE, Alain. 1984, *Lacan et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France.
- LACAN, Jacques. 1965, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 52, Paris, Gallimard, p. 7-15;
- . 1966, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien »;

- . 1970, « Le Clivage du sujet et son identification », *Scilicet*, n° 2/3, Paris, Seuil;
- . 1978, *Le Séminaire, livre II. Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien »;
- . 1982, « Le Symbolique, l’Imaginaire et le Réel », *Bulletin de l’Association freudienne*, n° 1;
- . 1998, *Le Séminaire, livre V. Les Formations de l’inconscient (1957-1958)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien »;
- . 2001, *Autres écrits*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien »;
- . 2006, *Le Séminaire, livre XVI. D’un Autre à l’autre (1968-1969)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien »;
- . 2006, *Le Séminaire, livre XVIII. D’un discours qui ne serait pas du semblant (1971)*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien ».
- LUCIANI, Gérard. 1975, *Les Monstres dans “La Divine Comédie”*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Circé ».
- MALLARMÉ, Stéphane. 1945, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MILLY, Jean. 1975, *La Phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, Larousse.
- NICOLAS, Alain. 2000, « Patrick Grainville, *Le Jour de la fin du monde* », *L’Humanité*, 20 janvier.
- OTTO, Walter Friedrich. 1969, *Dionysos : le mythe et le culte*, traduit de l’allemand par Patrick LÉVY, Paris, Mercure de France.
- PERROT, Jean. 1976, *Mythe et littérature*, Paris, Presses universitaires de France.
- PETIT, Susan. 2001, « *Le Jour de la fin du monde, une femme me cache* by Patrick Grainville », *The French Review*, Vol. 74, No. 6, May, p. 1280-1282.

- PHAURE, Jean. 1993, *Introduction à la géographie sacrée de Paris. Barque d’Isis*, Paris, Borrego, coll. « Les Hauts Lieux de la Tradition ».
- PIRANDELLO, Luigi. 1995, *Un, personne et cent mille*, traduit de l’italien par Louise SERVICEN, Paris, Gallimard, coll. « L’Imaginaire ».
- PLATON. 2000, *Œuvres complètes*, t. V, 2^e partie : *Cratyle*, traduit du grec ancien par Louis MÉRIDIER, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France ».
- PLUTARQUE. 2003, *Œuvres morales*, t. V, 2^e partie : *Traité 23 - Isis et Osiris*, traduit du grec ancien par Christian FROIDEFOND, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des Universités de France ».
- POE, Edgar Allan. 1956, *Œuvres en prose*, traduit de l’anglais par Charles BAUDELAIRE, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, Marcel. 1906, « Sur la lecture », dans John RUSKIN, 1906, *Sésame et les lys*, Paris, Société du Mercure de France;
- . 1989, *À la recherche du temps perdu*, t. IV, *Albertine disparue - Le Temps retrouvé*, Jean-Yves TADIÉ (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- RACHET, Guy. 1996, *Le Livre des morts des anciens Égyptiens. Texte et vignettes du papyrus d’Ani*, Monaco, Éd. du Rocher, coll. « Champollion », « Introduction », p. 7-49.
- RANK, Otto. 1973, *Don Juan et le double. Études psychanalytiques*, traduit de l’allemand par S. LAUTMAN, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Science de l’Homme ».
- RICARDOU, Jean. 1970, « La Bataille de la Phrase », *Critique*, n° 274, mars, p. 226-256;
- . 1971, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1959, *Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit;

- 1978a, *Souvenirs du triangle d’or*, Paris, Minuit;
- 1978b, « Fragment autobiographique imaginaire », *Minuit*, n° 31, novembre, p. 2-8;
- 1984, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit;
- et Jean-Louis DE RAMBURES. 1976, « Comment travaillent les écrivains ? Alain Robbe-Grillet : “Chez moi, c’est la structure qui produit le sens” », *Le Monde des livres*, 16 janvier, p. 17;
- et Claude BONNEFOY. 1977, « Alain Robbe-Grillet : “Les procédés sont faits pour être détruits” », *Nouvelles littéraires*, 10-17 mars, p. 20.
- ROCHE, C. 1981, « Lecture mythique de *La Diane rousse* de Patrick Grainville », *Cahier de l’Université d’Angers*, n° 7, p. 89-97.
- SAINT-JOHN PERSE. 1970, *Amers*, suivi de *Oiseaux*, Paris, Gallimard.
- SANTARCANGELI, Paolo. 1974, *Le Livre des labyrinthes. Histoire d’un mythe et d’un symbole*, traduit de l’italien par Monique LACAU, Paris, Gallimard, coll. « Histoire des idées ».
- SARRAUTE, Nathalie. 1996, *Œuvres complètes*, Jean-Yves TADIÉ (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »;
- et Gabriel D’AUBARÈDE. 1953, « Instantané. Nathalie Sarraute », *Les Nouvelles littéraires*, 30 juillet, p. 4;
- et Bettina KNAPP. 1967, « Interview avec Nathalie Sarraute », *Kentucky Romance Quarterly*, Vol. XIV, No. 3, p. 283-295;
- et Geneviève SERREAU. 1968, « Nathalie Sarraute et les secrets de la création », *La Quinzaine littéraire*, 1^{er}-15 mai, p. 3-4;
- et François-Marie BANIER. 1983, *Le Monde des livres*, 15 avril, p. 16.
- SARTRE, Jean-Paul. 1947, [Préface], dans Nathalie SARRAUTE, 1996, *Œuvres complètes*, Jean-Yves TADIÉ (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 35-39.

- SIMON, Claude. 1960, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit;
- . 1967, *Histoire*, Paris, Minuit;
- . 1969, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit;
- . 1970, *Orion aveugle*, Genève, Skira, coll. « Les Sentiers de la création »;
- . 1971, *Les Corps conducteurs*, Paris, Minuit.
- SHAKESPEARE, William. 1993, *The Complete Works*, London, Magpie Books – The Works: Essential Classics, *Hamlet, Prince of Denmark*, p. 870-907.
- STOLTZFUS, Ben. 1992, « Lacan, Robbe-Grillet, and Autofiction », *International Fiction Review*, Vol. 19, No. 1, p. 8-13.
- VALÉRY, Paul. 1960, *Œuvres*, Jean HYTIER (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, « Tel quel ».
- ZAZZO, René. 1960, *Les Jumeaux, le couple et la personne*, Paris, Presses universitaires de France, 2 vol.

Khalid DAHMANY

Michel Butor : « Je me cerne moi-même avec difficulté. »

Michel Butor — son œuvre aussi foisonnante que déconcertante en témoin — restera un écrivain problématique dans les annales de l'histoire de la littérature française contemporaine. La complexité de son œuvre est consciencieusement liée à son désir insatiable de renouveler sans cesse la forme de l'écriture littéraire. Il en fait la gageure même de sa carrière tout entière. De ses recherches esthétiques audacieuses surviennent des textes qui fragilisent les repères conventionnels de lisibilité et... de classification. Car, comme le souligne à juste titre Roger-Michel Allemand, « l'œuvre de Butor s'affirme comme une activité ouverte, ludique et aléatoire, qui expose sa propre fabrication et transgresse en permanence les frontières des genres établis » (Allemand, 1996, p. 68). C'est d'ailleurs en poursuivant un projet expérimental « d'une *poiesis* qui multiplie les collages, joue de sa propre précipitation, exploite les possibilités de la typographie et de la mise en page » que « Butor s'impose comme l'un des plus grands novateurs du siècle [dernier] » (Allemand, 2002). Trublion attitré dans la République des Lettres, Michel Butor y occupe toutefois une bonne place parmi ses pairs.

Refusant de se cantonner dans une littérature génériquement prédéfinie et institutionnalisée par les intraitables « gardiens du temple », Michel Butor, après avoir cessé d'écrire des romans, préfère s'aventurer — seul et « à l'écart » — dans des zones de production non identifiables qui résistent, quant à leur(s) exégèse(s), aux grilles classiques de déchiffrement. L'écriture chez Butor participe, en effet, « de l'hétérogène, des différences, des résistances, et [...] elle travaille sur fond de réflexion quant à la création » (Calle-Gruber, 1998, p. 232). D'un texte à l'autre et de production en production, l'auteur ne cesse d'étonner le récepteur qui, bien qu'armé et averti, voit ses habitudes lectorales s'ébranler devant une conception subversive du faire littéraire. C'est sans doute en tant que traversée — du monde, de la bibliothèque et de soi — que cet ex-Nouveau Romancier appréhende et pratique l'écriture. À la fois quête et enquête, celle-ci emprunte des

passages interdits pour s'affirmer comme action du (dans le) verbe. Que cette action se veuille voyage permanent dans les abîmes abyssaux et insondables du *logos*, c'est ce à quoi Michel Butor souscrit volontiers (et non sans défi) dans l'espoir de trouver quelque part un certain Graal ou quelque pierre philosophale!

En novembre 2005, l'écrivain était invité en résidence à Marrakech pour animer, avec des artistes peintres, des ateliers de productions « scripto-picturales ». Dans la foulée, il nous a accordé l'interview suivante.

Michel Butor, vous êtes sans aucun doute un écrivain polygraphe. Vous avez beaucoup écrit et sans cesse diversifié vos registres et vos perspectives. Toutefois, en dehors des spécialistes, il est encore des gens qui continuent à voir en vous uniquement le romancier que vous n'êtes plus! À quoi donc est due cette restriction, à la nature complexe et compliquée de votre œuvre ou... à autre chose comme... la résistance, je dirais « instinctive », du public à ce qu'il n'a pas l'habitude de lire?

M. B. : Il y a évidemment une résistance à ce dont on n'a pas l'habitude... La vie est compliquée, donc nous avons l'habitude de classer les objets, les questions, les gens dans des catégories; et une fois qu'on est classé dans une catégorie, c'est très difficile de passer dans une autre, et c'est très difficile de changer ces catégories. Alors les journalistes puis les professeurs, au début, m'ont classé dans les romanciers, et c'est difficile pour eux de comprendre que, oui, j'ai écrit des romans, mais j'ai écrit aussi des essais, j'ai écrit aussi de la poésie et j'ai écrit toutes sortes de choses; ça les dérange! Peu à peu, les choses s'améliorent, mais évidemment il n'y a pas de miracle, de coup de baguette magique. La catégorie des romanciers, bon, je suis admis là dedans, puis il y a la catégorie des professeurs, des essayistes, etc. Peu à peu on a fini par s'apercevoir que, oui, j'avais écrit des essais et que j'étais un professeur. Et puis il y a la catégorie des poètes qui ont eu beaucoup de mal au début à admettre ma concurrence en quelque sorte. J'étais quelqu'un qui était déjà mis dans un dossier, et je venais les perturber. Heureusement, les poètes les plus intéressants, ceux que j'admire le plus, ont toujours été de mon côté, mais il y en a d'autres qui ne voulaient pas entendre parler de moi comme poète. Maintenant, je dois dire que c'est terminé, j'en suis très fier! Mais c'est

un peu de ma faute aussi, une faute que je revendique : c'est que j'ai du mal à parler de moi comme poète parce que c'est trop bien d'être un poète. Donc il faut que ce soient les autres qui disent qu'on est un poète. Écrire des romans, comme c'est le genre littéraire qui rapporte le plus d'argent (quand ça en rapporte!), alors là on peut dire : oui, j'ai écrit des romans et j'ai gagné ma vie en écrivant des romans. Moi je n'ai jamais gagné ma vie en écrivant des romans, mais enfin c'est quelque chose qu'on admet facilement. Pour la poésie, c'est beaucoup plus difficile, c'est pourquoi je n'avais pas envie de me battre pour faire reconnaître ma présence. Non! Il fallait attendre que cela vienne tout seul! Eh bien, j'ai attendu et puis c'est venu, peu à peu.

Vous avez commencé en tant que poète votre carrière d'écrivain, et, sous le poids de la formation philosophique que vous avez eue, vous avez bifurqué vers le roman pour tenter de rapprocher deux passions opposées : la poésie et la philosophie. Ensuite, vous vous êtes consacré à la confection d'« œuvres » inclassables du point de vue générique pour revenir finalement à ce que vous avez été auparavant : poète. Comment expliquez-vous ce long voyage de quête et de prospection qui, au lieu de vous emmener encore plus loin, vous a ramené, comme en boomerang, au point de départ?

M. B. : Mais je ne pense pas que ça m'ait ramené au point de départ parce que la poésie que j'écris aujourd'hui est très différente de celle que j'écrivais dans ma jeunesse. Bien sûr, il y a une continuité; les gens qui veulent étudier ça peuvent s'apercevoir qu'il y a des thèmes déjà présents dans les premiers poèmes de moi qu'on peut retrouver; mais tout de même je suis arrivé très loin de ce que je faisais à l'époque. Il me serait difficile d'analyser ça parce que je n'ai pas assez de recul sur moi-même pour parler de ce que je fais en ce moment; ça m'est plus facile de parler des œuvres, des livres que j'ai écrits il y a dix ans ou vingt ans; maintenant je me cerne moi-même avec difficulté. Donc j'aurais du mal à faire une comparaison entre la poésie de l'étudiant que j'étais et puis, la poésie du vieil écrivain que je suis maintenant. J'ai appris énormément de choses, heureusement pour moi! j'ai beaucoup voyagé, j'ai fait beaucoup d'essais dans tous les domaines; et tout ça s'est intégré dans la poésie que j'écris actuellement. C'est une poésie certainement assez particulière dans le domaine de la poésie française contemporaine; je suis vraisemblablement une exception, une

exception pour deux raisons. Premièrement, ma poésie est presque toujours une poésie de circonstance, c'est-à-dire j'écris de la poésie pour répondre à une demande, une demande d'amis peintres, photographes ou musiciens ou autres encore. À certains égards ce n'est pas une expression directe qui vient du fond de moi-même, non! Ça vient du fond de moi-même, mais indirectement, à l'aide de ces questions qui me sont posées par les autres : c'est un point qui est très important. Deuxièmement, j'essaie, surtout maintenant, de donner à ma poésie une sorte de tour populaire. On me considère souvent comme un écrivain très difficile; je reconnais qu'il y a des choses difficiles dans ce que je fais, parce que je manie beaucoup d'éléments culturels, et donc, dans certains cas, ça serait bien de mettre des notes pour expliquer un certain nombre de choses. Mais malgré ça j'essaie maintenant de plus en plus de donner un ton naturel, presque un ton de chanson populaire à ce que j'écris. Est-ce que j'ai réussi? Ça c'est une autre question, mais c'est quelque chose qui est aussi assez particulier. À la fois, il y a quelque chose de savant et, en même temps, il y a quelque chose de naturel, de direct : c'est du naturel savant!

Justement, dans votre poésie d'aujourd'hui, on trouve une sorte d'énumération d'objets, objets qui fonctionnent, me semble-t-il, comme des natures mortes, des vanités peut-être... Comment expliquez-vous cela?

M. B. : J'ai beaucoup travaillé sur les énumérations, les listes. En effet, c'est lié en partie à la peinture et à la contemplation des natures mortes. En mettant des objets les uns à côté des autres on en tire de la signification. Il y a beaucoup de mes textes dans lesquels les énumérations jouent un rôle très important, surtout à partir de *Mobile*, livre dans lequel de longues énumérations se croisent les unes les autres et, donc, qui jouent les unes avec les autres. Dans ce que j'écris maintenant il y a aussi souvent des énumérations, mais ces énumérations sont animées par autre chose. C'est quelque chose qui est très constant dans ce que j'ai écrit; je ne sais pas si on peut retrouver cela dès les premiers poèmes, je n'en sais rien! Mais dans tous les cas on peut trouver ça dans les romans, ça augmente progressivement, surtout à partir de *Mobile*. Mais dans la poésie que je fais depuis dix ans maintenant, il y a un élément qui est très important,

c'est que je suis revenu, si on peut dire, à une poésie régulière où j'utilise en particulier l'octosyllabe. J'écris beaucoup de textes qui sont en octosyllabes, et ça me vient tout naturellement. L'octosyllabe est le mètre par excellence de la poésie populaire en France. J'évite maintenant les alexandrins, pas... toujours mais, enfin, en grande partie. Ça a quelque chose de trop solennel pour moi et trop chargé dans la poésie classique française. Dans la prose française on se méfie des alexandrins, on a tendance à éliminer les alexandrins; j'ai aussi tendance à éliminer les alexandrins, c'est pourquoi je préfère des vers plus courts, les octosyllabes, mais aussi beaucoup des vers impairs...

Cela nous fait penser à Verlaine...

M. B. : Tout à fait : je préfère aussi l'impair. L'octosyllabe est un vers tout à fait pair et naturel, mais je suis content quand ça vient en heptasyllabe, en vers de sept syllabes, parce que ça a quelque chose de beaucoup plus aéré. J'utilise ces formes régulières; j'aime bien avoir des strophes régulières aussi, par exemple des strophes de huit vers ou des strophes de dix vers en essayant de varier les combinaisons. Je fais attention aux « e » muets à l'intérieur des vers, je m'efforce qu'il n'y en ait pas trop, je m'efforce de les mettre à la fin des vers pour qu'ils soient éliminés, qu'il n'y en ait pas trop pour qu'il n'y ait pas cette espèce de lourdeur de la diction qui vient des « e » muets sur lesquels on insiste. L'« e » muet a presque disparu dans la conversation; à l'intérieur de la poésie c'est toujours très gênant : est-ce qu'on le prononce? est-ce qu'on ne le prononce pas? Dans la poésie classique, il faut absolument le prononcer; dans la poésie actuelle, il faut s'arranger pour que ça devienne naturel. C'est une des raisons pour lesquelles d'ailleurs je préfère des mètres suffisamment courts parce que ça me permet d'éliminer beaucoup d'« e » muets à la fin des vers; et puis, de temps en temps, il y a des rimes qui viennent, c'est normal! Parce qu'il n'y a pas tellement de sonorités différentes en français; donc, de temps en temps des rimes viennent; à certains moments je les chasse parce qu'elles ne conviennent pas à ce que je veux faire entendre. À d'autres moments je les laisse parce que, justement, ça me permet d'insister sur quelque chose, ça me permet aussi de souligner un aspect de parodie. Ma poésie est une poésie qui joue avec les

formes anciennes de la poésie française, mais en gardant toujours une certaine distance. Voilà la différence, ou certaines différences, entre la poésie que j'écrivais quand j'étais étudiant et, puis, celle que j'écris maintenant

Outre la plume, on a l'impression que vous utilisez d'autres instruments — ciseaux, cutters, scalpels — pour réaliser vos textes. Cela m'invite à croire, comme beaucoup d'autres d'ailleurs, que votre œuvre est à bien des égards une ode au fragment. Expliquez-nous pourquoi!

M. B. : J'écris mes textes en utilisant des stylos des diverses sortes; je fais des esquisses, surtout pour les poèmes en utilisant des petits carnets. Puis je travaille ça sur l'ordinateur. Mais pour écrire mes textes, j'utilise rarement des ciseaux...

Je parle ici de manière métaphorique...

M. B. : Ça peut m'arriver de les utiliser, mais aujourd'hui avec les ordinateurs c'est tellement simple. J'utilise des ciseaux quand je fais mes cartes postales, pour mon courrier. Il y a là un petit artisanat, une petite manipulation qui me plaît; ça m'aide à faire tout ça! Dans mes textes, très souvent, je prépare des matières de textes; et puis à l'intérieur, en effet, je coupe et je fais des compositions avec ces différents éléments. Les coupures sont plus ou moins visibles, plus ou moins brutales. Je travaille beaucoup avec les extraits qui viennent d'autres auteurs, avec des citations. J'ai toujours travaillé avec des citations en faisant des essais, mais j'ai recommencé à beaucoup travailler avec les citations dans mon dernier roman, *Degrés* : là, comme on est dans l'enseignement, il y a un énorme ensemble de citations; ensuite *Mobile* : c'est un collage, un énorme collage fait de citations. Et jusqu'à maintenant j'utilise beaucoup de citations à l'intérieur de mes textes; j'utilise des citations qui me permettent de donner une couleur stylistique particulière. Parce que je prends ces citations de telle sorte qu'on reconnaisse la voix de l'auteur, c'est-à-dire que je ne vais pas chercher n'importe quel morceau. Pour moi la voix propre à l'auteur, il faut qu'elle se fasse entendre : c'est comme le timbre d'un instrument pour un musicien qui travaille avec un orchestre. Il faut qu'on entende ça et puis, en même temps, il faut que ça passe à l'intérieur dans mon

texte, c'est-à-dire qu'il faut que ça prenne ma voix aussi : il faut qu'il ait la voix de l'auteur et il faut qu'il ait ma voix aussi, qu'il réussisse à passer de l'un à l'autre. Je peux de temps en temps fabriquer des textes pour pouvoir les couper en morceaux et réaliser donc, je dirais, des espèces de cristaux de textes.

Mais le fragment est-il intéressant en soi ou par l'entrebâillement, l'hiatus, la césure, qu'il provoque à la proximité d'autres fragments?

M. B. : Lorsqu'on écrit un essai sur un autre écrivain, obligatoirement on va donner des citations de cet autre écrivain; donc l'essai a deux auteurs. Si Barthes écrit sur Michelet, eh bien ça fait un livre où les textes sont signés Barthes et Michelet, ça fait deux auteurs l'un à côté de l'autre, ou bien si, moi, j'écris un livre sur Montaigne, eh bien il y a Montaigne et, puis, il y a Michel Butor. On va sentir très bien la différence, surtout quand on parle d'un auteur ancien, car la couleur du texte est complètement différente. On peut citer les textes en les isolant le plus possible de leur contexte, c'est-à-dire en disant : voilà, ce que je vous donne suffit — c'est le principe des morceaux choisis dans les manuels scolaires —, vous n'avez pas besoin de lire le reste, je vous donne ce qui est important. Et puis on peut couper les textes ou choisir les textes de telle sorte qu'on dise : eh bien voilà, ce n'est qu'un fragment, essayez d'aller retrouver ça et vous verrez comme c'est intéressant! Dans mes essais je ne mets pas en note la place de la citation, je ne dis pas : « page 125 de l'édition de la Pléiade... » — et ça m'a été beaucoup reproché —, je ne le dis pas justement pour donner envie aux gens d'aller chercher ça et voir ce qui est à côté. Parce que quand on met la référence en note, alors le lecteur ou l'examineur peut vérifier tout de suite; je ne veux pas qu'il vérifie tout de suite, je veux qu'il se promène à son tour dans le texte pour qu'il voie la continuité, la communication qu'il y a. Donc, dans l'essai (sur un auteur) nous avons vraiment un texte avec deux auteurs et, puis, deux époques, etc. Dans d'autres on peut avoir des choses beaucoup plus complexes où on joue avec plusieurs auteurs; et, puis, soi-même on prend le ton soit de l'essayiste, soit d'un prophète, soit d'un chancelier, soit d'un journaliste, etc., etc. À ce moment-là, les morceaux de textes peuvent être arrangés de telle sorte que le contraste entre deux textes

soit aussi grand que possible ou bien, au contraire, que l'on passe presque insensiblement d'un texte à un autre, d'un auteur et, donc, d'une couleur à une autre. Dans *Boomerang*, j'ai utilisé le procédé suivant : *Boomerang* est un livre dans lequel le texte est écrit en plusieurs couleurs, il y a des pages qui sont imprimées en noir, des pages imprimées en bleu et des pages imprimées en rouge. Il y a un certain nombre de régions dans le texte — il y a sept régions en tout : il y a une région rouge, une région bleue, une région noire, une région bleue et rouge, une région rouge et noire, une région bleue et noire et une région où il y a les trois couleurs... En plus, dans chacune des régions, il y a un adjectif de couleur qui est en quelque sorte la note fondamentale. Par exemple, une région qui concerne l'Australie s'appelle « Le Courrier des antipodes », imprimée tout entière en rouge et il y a un adjectif fondamental de couleur, c'est le rouge. Le texte est formé de fragments qui se suivent les uns les autres selon un système un peu complexe, bien sûr. Et quand je passe d'un fragment à un autre il y a toujours l'adjectif « rouge ». À la fin du premier morceau il y a « rouge »; par exemple le texte se termine avec « la terre... » où j'ajoute l'adjectif « rouge » et, puis, sans autre ponctuation, il y a un autre élément qui arrive; ça fait une espèce de ciment, de lien entre les différents fragments, et ça rend la lecture assez surprenante parce que, vraiment, tout d'un coup on se retrouve dans un tout autre endroit que celui où on était. Voilà comment les choses se passent : il y a d'abord établissement de ces textes colorés, qui sont des textes de moi ou d'un autre, et puis il y a la construction à partir de ces éléments pour arriver à un certain nombre d'effets.

Votre rapport à l'Amérique est un rapport particulier qui procède d'un regard lui aussi particulier; et vous soutenez toujours que pour les intellectuels européens, français notamment, l'image des États-Unis n'est pas du tout la même avant et après la Deuxième Guerre mondiale. Pourquoi?

M. B. : Ce n'est pas seulement l'image des États-Unis en France qui a changé, c'est vraiment la situation des États-Unis à l'intérieur du monde, et c'est aussi l'image que les États-Unis ont d'eux-mêmes. D'abord il faut distinguer deux sens du mot « américain » en français : l'Amérique de tout le continent américain depuis le Canada jusqu'au

Chili et à l'Argentine, et puis les États-Unis d'Amérique; très souvent, en français, quand on dit l'Amérique ça veut dire les États-Unis, mais il ne faut pas confondre! Il y a beaucoup d'autres pays, ils sont en général de langue espagnole ou brésilienne, et puis ces autres pays nous mettent en communication, surtout certains, avec ce qu'il y avait avant l'invasion européenne. Aux États-Unis aussi il y avait des choses très importantes avant l'invasion européenne, mais ce qui avait été avant a été plus ou moins recouvert, plus ou moins occulté. En ce qui concerne les États-Unis, après la guerre de 1914, les intellectuels des États-Unis regardent encore vers l'Europe comme, véritablement, le pays de la culture : pour la littérature c'est l'Angleterre puisque c'est la même langue, mais pour la peinture et aussi pour la musique, la France joue pour eux un rôle fondamental; entre les deux guerres, tous les artistes américains sont passés par Paris, et la plupart des écrivains américains sont passés par Paris aussi. Les Américains des États-Unis avaient encore une conscience culturelle coloniale; il y avait des écrivains très intéressants aux États-Unis au XIX^e siècle (c'est très riche); pourtant, pour eux, les grands modèles c'étaient les modèles européens, c'était Shakespeare... À partir de la fin de la Deuxième Guerre mondiale, ça a changé : les États-Unis sont devenus un émetteur culturel très important. Non seulement ils avaient de bons artistes, mais ils ont estimé que la relation à l'Europe n'était plus la même. Alors que c'était indispensable pour un jeune artiste américain en 1920 — ou un jeune écrivain américain — de venir en Europe; après la Deuxième Guerre mondiale c'est un peu l'inverse qui s'est produit. Il y a encore beaucoup d'Américains qui sont venus en Europe bien sûr, mais il y a de plus en plus de jeunes Européens qui ont senti qu'il fallait aller aux États-Unis. Donc les rapports de force culturels ont profondément changé à ce moment-là, et évidemment il y a des gens qui ont senti ça plus vite que d'autres.

On entend parfois dire que Michel Butor est un écrivain qui ne s'est jamais assagi. De rupture en rupture et peut-être même de provocation en provocation, le public a de quoi être rebuté et déconcerté en fin de compte! Qu'en pensez-vous?

M. B. : Il y a des ruptures certainement, mais ce ne sont jamais des ruptures complètes. On peut dire que j'ai plusieurs périodes : une

période avant le roman, une période du roman, ensuite une période qu'on peut appeler les études, etc., et puis la période de la poésie que je fais maintenant; mais il y a une continuité à travers tout ça, et, d'autre part, il n'y a jamais eu chez moi un désir de provocation. J'ai essayé de m'expliquer le mieux possible, et ça a fait scandale. Il y a des moments — et je sens ça chez beaucoup d'autres artistes ou écrivains —, des moments où c'est tellement agaçant que les gens ne comprennent pas, que les gens vous prêtent des intentions abominables, etc., qu'on a envie de les provoquer et de dire : « eh bien, au moins, s'ils crient, eh bien ils auront une vraie raison de crier! » Mais ce n'est pas du tout mon tempérament; c'est beaucoup plus d'essayer de m'expliquer le mieux possible. Je m'efforce de répondre aux questions, ce qui n'est pas évidemment toujours facile parce qu'on fait ce qu'on peut; on ne fait pas toujours ce qu'on veut, on fait ce qu'on peut; on est obligé d'être obscur, et, après ça, des années plus tard on se dit : « ah si j'ai fait ça comme ça, c'est pour telle raison. » Et d'ailleurs certains critiques peuvent beaucoup vous aider à cet égard.

Vous qualifiez Mobile et d'autres textes du même genre d' « études ». Dans quel sens l'entendez-vous?

M. B. : J'ai gagné ma vie comme professeur; ce n'est pas par hasard; c'est un métier que j'aime et je crois que j'étais fait pour ça. Dans tout ce que je fais, il y a un côté pédagogique; d'où ce terme d' « étude ». Ce sont des livres pour apprendre à lire quelque chose, et il y a aussi une référence à la musique; les musiciens qui font des « études », qui composent des études pour que les jeunes pianistes réussissent à maîtriser un certain nombre de difficultés. Par exemple Chopin a écrit des « études », Debussy a écrit des « études »; et certaines de ces « études » sont des chefs-d'œuvre du piano, ce sont des œuvres musicales extraordinaires. Je voudrais faire ça; donc, je me suis efforcé d'écrire des livres pour apprendre à lire, pour apprendre à lire ces livres-là et pour apprendre à lire d'autres livres et, évidemment, la réalité tout autour. *Mobile*, c'est une « étude » pour essayer de parler des États-Unis, et puis tous les *Génie du lieu* qui ont suivi ce sont des « études » pour apprendre à voir et à lire le monde, en particulier, un certain nombre de régions qui me semblent particulièrement

importantes, et que l'on réussit à déchiffrer justement en les mettant les unes à côté des autres. Dans *Boomerang*, les couleurs de l'impression sont une métaphore des couleurs du texte; les régions du monde sont mises les unes à côté des autres pour faire ressortir à la fois les contrastes et les continuités, à la fois les différences et les ressemblances, et l'on s'aperçoit que les ressemblances ne sont pas celles qu'on croyait et les différences non plus.

Mais ce souci pédagogique, cette volonté et ce désir d'apprendre à lire ou de faire apprendre à lire passent dans vos textes par une recherche de la forme. C'est donc par le biais de cette dernière que l'apprentissage de la lecture peut se réaliser...

M. B. : Dans l'enseignement on utilise des recueils d'exercices, que ce soit l'enseignement de la musique ou celui d'une langue étrangère ou même de sa propre langue. Les exercices sont conçus pour maîtriser telle ou telle difficulté. La conception même de ces exercices implique l'analyse de la langue, des procédés, etc., tout ça va ensemble. Ce qu'on appelle la forme en littérature, ce sont des outils, les instruments d'une grammaire particulière, des instruments d'optique ou d'acoustique. En mettant les choses d'une certaine façon, ça permet de voir mieux telle région de la réalité. De même quand on fait de la biologie, quand on regarde dans un microscope, il y a des tas de choses qu'on ne peut voir que si on les colore d'une certaine façon, en mettant telle substance, ce qui va permettre de voir tels aspects de la cellule; si on en met une autre, c'est d'autres aspects que l'on va voir; de même si l'on utilise des octosyllabes ça permet de montrer telle chose; si on utilise des heptasyllabes, ça fait une autre musique et ça permet d'entendre autre chose. Si on utilise telle forme, ça permet de montrer ceci, telle autre forme permet de montrer cela.

Et si vous aviez à refaire votre carrière, emprunteriez-vous le même parcours, le même chemin?

M. B. : Si j'avais à refaire ma vie, j'apprendrais à conduire une voiture à dix-huit ans. En ce qui concerne ce que j'ai écrit, je n'en sais rien parce que ce que j'ai écrit ne dépend pas de moi seulement, je ne suis pas le seul auteur de mes livres. Ça a dépendu beaucoup des circonstances : ça dépend de la langue que j'ai utilisée, ça dépend de la culture que j'ai

réussi à obtenir à l'intérieur de cette langue et ça dépend beaucoup des circonstances. J'ai dit tout à l'heure que la poésie que je fais maintenant est une poésie de circonstance. Il y a des gens qui me sollicitent; on me demande de faire ceci ou cela. En général ça m'intéresse, en général ça marche, les gens sont contents, mais pas toujours! Si c'est un magazine élégant, je ne suis pas du tout sûr de réussir à faire ce qu'ils veulent; ça m'intéresse d'essayer, mais quelquefois ça ne marche pas; tant pis, je le publie ailleurs, je n'ai pas de problème de ce côté-là; donc c'est tant pis pour eux! Mais ils m'ont donné l'occasion de faire quelque chose. Donc si ma vie recommençait, il y aurait sûrement d'autres occasions, donc j'écrirais d'autres choses, ça irait dans le même sens, mais ce serait sûrement, dans le détail, tout à fait différent!

Marrakech, le 16 novembre 2005

Bibliographie

ALLEMAND, Roger-Michel. 1996, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, coll. « thèmes & études »;

—. 2002, « Butor (Michel) », dans Pascal MOUGIN et Karen HADDAD-WOTLING (dir.), *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, p. 139.

CALLE-GRUBER, Mireille. 1998, « The Blue Note ou les Anamorphoses d'une phrase, ou plutôt : le discours des chutes », dans M. CALLE-GRUBER (dir.), *Butor et l'Amérique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Trait d'union », p. 232-248.

Valérie Stiénon

Enjeux cognitifs de l'esquisse dans la littérature européenne du XIX^e siècle

C'est à l'apogée de la « révolution journalistique » marquant les deux décennies de 1830 et 1840 que se constitue ce que Martina Lauster repère et étudie comme un genre, dont on peut se demander s'il est vraiment littéraire et qu'elle nomme en anglais « sketch », à traduire par « esquisse ». En textes ou en images, ces esquisses se caractérisent par une production collective sérielle et s'appliquent à décrire les paysages urbains dans lesquels évolue une classe moyenne au seuil de la modernité industrielle. Les prolongements précoces ou tardifs de cette émergence de l'esquisse sont déjà partiellement connus chez plusieurs auteurs : art de la description chez Dickens et Balzac, poétique de la ville chez Baudelaire. Quant à la pertinence du regroupement, sous l'hyperonyme d'« esquisse », de cette série de réalisations textuelles et iconiques kaléidoscopiques, tour à tour proches de l'étude de mœurs, du panorama, de la physiologie, du portrait ou de l'encyclopédie, elle se justifie pleinement par l'interconnexion accrue résultant à cette époque du développement de la société médiatique et d'une plus grande collaboration de l'écrivain avec l'ensemble des professionnels du livre et, plus généralement, du support imprimé : illustrateurs, journalistes, libraires-éditeurs, imprimeurs.

Ces esquisses constituent un objet d'étude atypique et digne d'attention, judicieusement choisi par Martina Lauster comme clé de relecture de l'imposant corpus de la littérature panoramique et des écrits journalistiques connexes, qui ont de quoi dissuader plus d'un chercheur en raison de leur étendue, de la diversité de leur réalisations et de la multiplicité des approches qu'ils requièrent, situés qu'ils sont au carrefour de champs discursifs et de secteurs aussi divers que le journalisme, la littérature, le commerce et la science. S'il est vrai que l'objet d'étude de Martina Lauster est déjà au moins partiellement connu grâce aux récents travaux de Richard Sha sur le croquis dans le romantisme anglais, aux

sommes de Hans-Rüdiger van Biesbrock et de Nathalie Preiss sur les physiologies, à l'essai de Bernard Comment sur les panoramas ou encore aux études de poétiques d'écritures situées entre presse et littérature dirigées par Alain Vaillant et Marie-Ève Thérénty, l'approche de Lauster est néanmoins nouvelle en ceci qu'elle se veut comparatiste : il s'agit de rendre compte de la circulation internationale et des transferts interculturels de paradigmes et de types humains décrits et/ou illustrés, tels qu'ils se manifestent exemplairement dans l'esquisse, quitte, au passage, à démythifier Paris en tant que « capitale du XIX^e siècle », au profit d'un décentrement et d'un décloisonnement nécessaire à une étude équilibrée des esquisses parisiennes, anglaises, autrichiennes et allemandes, dans le souci d'un comparatisme de portée européenne qui ne néglige pas pour autant les identités régionales et nationales impliquées dans ces réalisations de l'esquisse.

Pour mieux cerner les enjeux de l'esquisse, l'auteur de l'essai s'intéresse à ce qu'elle nomme « a visual-cognitive culture » (p. 1), et son étude ambitionne de présenter l'examen le plus complet possible des qualités cognitives et épistémologiques de l'esquisse industrielle considérée comme une forme spécifique de connaissance, engagée dans une méthode pseudo-scientifique d'observation du corps social et de catégorisation en types, à l'origine d'une forme de proto-sociologie née de la rencontre des médias imprimé et optique.

Empruntant globalement son approche à la double source de la sémiologie et de la littérature comparée, à propos desquelles on aurait souhaité davantage de précautions et de réflexions méthodologiques, cette étude fouillée, précise et rigoureuse explore un corpus hétéroclite par un biais générique nouveau reposant essentiellement sur le repérage de motifs significatifs récurrents et l'élaboration de parallélismes éclairants, tel celui établi entre plusieurs réalisations de l'esquisse nationale : *England and the English* pour l'Angleterre, *Les Français peints par eux-mêmes* pour la France, *Berlin und die Berliner* pour l'Allemagne, *Wien und die Wiener* pour l'Autriche, *Los Españoles pintados por sí mismos* pour l'Espagne. Le coup de force d'une telle étude réside dans sa formulation d'une problématique globale et cohérente à partir d'un grand nombre de détails et de données factuelles disparates.

Entre une introduction et une conclusion denses et complètes, s'articulent soigneusement sept chapitres (dont les deux premiers et les deux derniers sont conçus en miroir), eux-mêmes subdivisés en sous-chapitres consacrés à des cas d'études sélectionnés dans les domaines anglais, français, allemand et autrichien. En raison de la considérable étendue du corpus, Martina Lauster choisit de privilégier quelques jalons significatifs autorisant l'étude détaillée d'un genre qu'elle qualifie d'amorphe et d'éphémère. L'apparent disparate des sous-chapitres est maintenu dans une certaine cohésion grâce au titre surmontant chaque chapitre, qui résume en une formule claire et efficace l'essentiel du propos. On se contentera ici de ne mentionner que quelques points importants de cette très riche étude.

L'introduction situe la production des esquisses dans leur contexte socio-historique, en rappelant la diversité des disciplines et des paradigmes dont cette culture de l'image et de l'imprimé est tout à la fois le produit et l'enjeu, en insistant sur le syncrétisme paradoxal qui les caractérise et qui consiste à allier observation et abstraction, éducation et divertissement, culture populaire et science, art et journalisme, visions totalisante et fragmentaire.

Trois idées de Martina Lauster sont à souligner avec une insistance particulière dans cette introduction. D'une part, selon elle, il est à regretter que les études menées antérieurement sur ces esquisses se soient employées à décrypter les stratégies sous-jacentes d'expression et de confirmation de l'idéologie d'une classe moyenne bourgeoise en pleine modernité industrielle, ce qui équivaut à refuser au genre de l'esquisse sa pleine dimension critique et autoréflexive qui l'empêche en réalité d'être l'expression lisse et fausement transparente de cette idéologie. D'autre part, faisant sévèrement le point sur l'héritage laissé par les études de Walter Benjamin, par l'entremise desquelles nous est restée, entre autres, l'étiquette de « littérature panoramique », Lauster montre en quoi l'acceptation inconditionnelle de cette critique idéologique a porté préjudice aux résultats des recherches sur la littérature panoramique. Ainsi, lorsque Benjamin érige et essentialise le flâneur en type social icône de la modernité, il occulte la dimension initialement réflexive du regard posé sur la société et sur le fait littéraire

par ce « flâneur », récusant d'emblée la dimension cognitive des esquisses des décennies 1830 et 1840 qui faisaient du flâneur non pas un précurseur du dandy, mais un observateur critique et un investigateur. Enfin, Lauster insiste sur la nécessité d'une lecture plurielle de ces esquisses urbaines, appelée par l'interaction complexe que celles-ci mettent en œuvre à partir d'une multitude de systèmes sémiotiques.

Les deux premiers chapitres posent les éléments d'une poétique du temps et de l'espace. Le premier considère quelques caractéristiques fondamentales de l'esquisse : sérialité du texte et de l'image, inachèvement de *work in progress*, statut de supports intermédiaires entre livre et journal, flexibilité, hybridité, etc. Est ensuite précisée, dans un passage bien documenté, l'importance de la gravure sur bois en tant qu'avancée technique sans laquelle l'industrie du croquis aurait été impensable, puisque ce moyen de reproduction de masse procède par l'insertion des images dans le texte, provoquant la coprésence des mots et des illustrations sur la surface imprimée, condition matérielle et sémiotique *sine qua non* d'apparition de l'esquisse. Autre phénomène important envisagé : les liaisons France-Angleterre, la première s'inspirant de la seconde dans sa pratique de l'esquisse. Enfin, sont examinés les prolongements allemands et autrichiens des croquis anglais et français, Lauster soulignant l'absence d'une dimension nationale dans l'esquisse allemande, en raison de l'obstacle constitué par l'absence de capitale nationale et, partant, de centre artistique et intellectuel apte à donner l'impulsion nécessaire au développement d'une esquisse nationale.

Le potentiel visuel des esquisses écrites ou illustrées fait d'elles des supports en compétition avec les médias pré-cinématographiques, raison pour laquelle le deuxième chapitre examine le rapport qu'elles entretiennent avec les médias optiques. L'étude se centre sur les types de mobilité de l'observateur et leur incidence sur les pratiques de l'esquisse. Pour ce faire, Lauster dégage des modèles connexes, tels le diorama et le panorama, deux systèmes sémiotiques réunis dans une démarche cognitive partiellement similaire.

Le troisième chapitre retrace l'influence des paradigmes physiologique, phrénologique, physiognomonique et zoologique sur la constitution de

types sociaux, avec cette hypothèse forte : c'est précisément la transnationalité du type social reproductible comme type illustré qui est à l'origine de l'impact de l'esquisse à l'échelle européenne. Outre leur rôle informatif particulier, ces esquisses jouent celui de mémoire des mœurs et de dévoilement de la face cachée de l'époque (vices, folies, contradictions). Le type est à distinguer du stéréotype, tous deux différant dans leur rôle cognitif : en tant qu'objet réunissant à lui seul la majorité des caractéristiques de tous les objets du même genre, le type est un instrument efficace de la connaissance, contrairement au stéréotype, dont la généralisation préconstruite fait obstacle au savoir. Lauster s'applique ensuite à un exercice aussi difficile que nécessaire, consistant à évaluer l'héritage théorique et scientifique reçu par les esquisses dans leurs cultures nationales respectives, ce qui nécessite un passage en revue des diverses disciplines scientifiques à l'origine d'un nouveau paradigme d'étude du corps social, notamment la physiologie sociale de Saint-Simon et l'anatomie comparée.

Le chapitre 4 examine le motif du diable dans ces esquisses et passe en revue diverses formes de représentation en lien avec les types dessinés et imprimés, tels les « cris de la ville » (*City Cries*). Est aussi considéré le rapport de l'esquisse à l'héritage moraliste et au spectacle populaire, avec ses aspects de « théâtre du monde ».

Ce sont diverses manières « anatomistes » pour les écrivains et illustrateurs d'observer les mœurs qui sont examinées dans le chapitre suivant, selon une transposition de l'étude du fonctionnement interne du corps humain à un mode d'observation du corps social. Le commentaire de Lauster aborde une série de motifs : le corps mort, la foule, les échoppes, les scènes de rues, etc. Elle réexamine également le type du flâneur, selon lequel l'observateur fait lui-même partie d'une culture de la foule dont il constitue le centre dynamique d'observation. À ce propos, on peut parfois regretter une certaine confusion entretenue par Martina Lauster entre la caractérisation de personnages d'observateurs peints ou décrits dans les esquisses et le paradigme d'observation selon lequel celles-ci se construisent.

Les deux derniers chapitres, en miroir, comme les deux premiers, mettent en évidence deux modes de représentation et deux instruments de connaissance : le panorama et l'encyclopédie, moyens de vulgarisation du savoir résultant d'une interconnexion particulière entre le « voir » et le « connaître ». Lauster les étudie comme modèles de (re)présentation ayant chacun ses propres principes poétiques et enjeux épistémologiques. À ce propos, elle classe les physiologies dans le groupe des esquisses encyclopédiques et, plus précisément, les qualifie de méta-systèmes encyclopédiques, tantôt en raison de leur parodie des esquisses obéissant à un ordre encyclopédique, tantôt parce qu'elles construisent un réseau d'autoréflexivité concernant leur propre caractère éphémère, commercial et inféodé aux pratiques journalistiques.

Enfin, la question de la modernité ne pouvait manquer de se poser en conclusion de l'étude de Lauster, qui considère l'esquisse comme un genre performatif et comme un système cognitif engageant un processus de spécialisation typique de la modernité, et de surcroît sur un support imprimé populaire capable de refléter son propre statut en raison de sa dimension parodique, critique et réflexive. Un autre apport majeur de cet essai est celui qui consiste à voir dans ces croquis l'élaboration d'une grammaire des codes sociaux et dans leur lecteur/spectateur un décodeur du social.

Accordant lui-même une grande place à l'illustration, par la présence d'une collection de vignettes et de frontispices empruntés à des œuvres de plusieurs pays, cet ouvrage stimulant, appuyé sur une solide et précieuse bibliographie, propose une lecture capable de décroiser les genres et les œuvres, en mettant en rapport des principes structurants qui innervent un vaste corpus tant littéraire que journalistique, non limité à ses réalisations françaises. Au fil d'une série d'observations et de descriptions dans le détail desquels on aurait pu se perdre, n'étaient la rigueur et l'ordonnancement de la démarche adoptée, Martina Lauster procède à une description fine et judicieuse, sans cesse réajustée à un objet pour le moins mouvant. Cette étude, qui pose déjà avec force et clarté des pistes de recherche et des repères fiables, gagnerait peut-être à être prolongée par une approche sémiotique et pragmatique plus réfléchie, mobilisant concepts et

ressources permettant de mieux baliser le corpus des esquisses et de les étudier en les rapportant à une même grille de lecture, ce qui fournirait des bases de comparaison facilitant le comparatisme et éviterait la dispersion résultant du choix d'une série de cas d'études.

Référence : Martina Lauster, *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its Physiologies, 1830-1850*, Palgrave Macmillan, 2007, 366 p.

Christian Vandendorpe

Todorov et les fins de la littérature

Publié dans une collection à vocation pamphlétaire, le dernier ouvrage de Tzvetan Todorov s'interroge sur les raisons qui ont imposé dans nos sociétés, et particulièrement dans les programmes scolaires, « une conception étriquée de la littérature ». Selon le diagnostic de l'auteur, ce rétrécissement du fait littéraire confinerait presque à l'absurde, l'enseignement faisant aujourd'hui une plus large place à des grilles théoriques qu'à la réflexion sur les textes et sur le sens qu'ils peuvent avoir pour nos vies. Ce constat mérite d'autant plus qu'on s'y arrête qu'il provient d'un penseur qui a été fortement identifié au structuralisme dans les années soixante, un courant qui est lui-même largement identifié au tournant formaliste qu'ont pris les études littéraires par la suite.

Conscient du risque de se faire accuser d'inconséquence, Todorov prend soin d'introduire sa réflexion par un bref retour sur son cheminement intellectuel. Né en Bulgarie en 1939, en plein régime communiste, c'est afin d'échapper à la censure idéologique qu'il s'est d'abord intéressé aux aspects les plus formels du texte littéraire. Arrivé à Paris pour y faire son doctorat, il y rencontrera Roland Barthes et se liera avec Gérard Genette. Dès lors identifié au courant structuraliste, il contribuera notamment à faire connaître en France les travaux des formalistes russes, mais poursuivra toujours comme objectif ultime de mieux éclairer « la compréhension du sens des œuvres » (29).

Il prendra du recul par rapport à cette période lorsqu'il constatera que la technicité des nouvelles méthodes exerce une fascination grandissante sur les auteurs des programmes de lettres, au point que l'enseignement, autrefois centré sur les œuvres, se déplace sur les méthodes d'analyse. Autrement dit, au cours des dernières décennies, le français est devenu une discipline — comme la physique —, au lieu de continuer à être étudié principalement pour son objet, comme

l'histoire (20). Ce déplacement du centre de gravité du cours de français a été généralement bien accueilli par les enseignants car il a pour avantage de fournir aux programmes du lycée des objectifs mesurables : grâce à des contenus disciplinaires précis, « [les enseignants] savent qu'ils doivent enseigner les "six fonctions de Jakobson" et les "six actants de Greimas", l'analepse et la prolepse, et ainsi de suite » (22). Mais à terme, une telle réduction du champ couvert par le cours de français s'avère désastreuse selon le critique et théoricien : outre qu'elle détourne les élèves de la lecture, cette conception de la littérature ne répond pas à leurs besoins fondamentaux, qui sont de mieux comprendre le monde et d'apprendre à se connaître.

Todorov identifie la source de cette dérive techniciste des programmes dans l'idée, aujourd'hui érigée en dogme, que « l'œuvre littéraire [est] un objet langagier clos, autosuffisant, absolu » (31). La littérature n'aurait dès lors rien à nous apprendre sur le monde et elle ne serait finalement rien d'autre que « l'illustration des moyens nécessaires à son analyse » (31). Les opinions professées par un écrivain dans une œuvre ne porteraient pas à conséquence et ne seraient pertinentes pour l'analyse que dans la mesure où elles reflètent l'espace clos d'une psyché qui s'expose au public. Le *formalisme* des approches se double ainsi inévitablement d'un *nihilisme* qui se combine lui-même à un *solipsisme* : ce sont là les trois piliers sur lesquels reposerait la conception dominante de la littérature.

Passionné par l'histoire des idées, Todorov ne s'en tient pas à ce constat et tente de retracer le moment où s'est produit le décrochage de la littérature d'avec le monde. On se souvient que George Steiner s'était posé la même question et qu'il attribuait à Mallarmé la responsabilité de la « rupture de l'alliance entre mot et monde » (*Réelles présences*, 121). Pour Todorov, le tournant décisif daterait du milieu du XVIII^e siècle, avec l'introduction du concept d'esthétique chez Baumgarten. C'est à partir de cette époque que l'on commence à voir se distendre le rapport entre l'œuvre littéraire et le référent, et que s'impose le précepte de « l'art pour l'art » chez Baudelaire puis chez Flaubert. La rupture décisive se produira avec Nietzsche et le

triomphe des avant-gardes au début du XX^e siècle. Force est donc de reconnaître que les maux dont souffre l'approche du phénomène littéraire viennent de loin et qu'ils relèvent d'un phénomène de civilisation que les programmes d'enseignement ne font que refléter.

Dans les deux derniers courts chapitres de ce petit volume, Todorov s'interroge sur ce que peut la littérature. Mettant celle-ci en contraste avec la philosophie, le critique voit l'intérêt fondamental de l'œuvre littéraire dans le fait qu'elle n'assène pas ses vérités de façon univoque mais les entoure d'un espace de jeu, de fluidité sémantique, qui laisse au lecteur un large travail interprétatif :

Par un usage évocateur des mots, par un recours aux histoires, aux exemples, aux cas particuliers, l'œuvre littéraire produit un tremblement de sens, elle met en branle notre appareil d'interprétation symbolique, réveille nos capacités d'association et provoque un mouvement dont les ondes de choc se poursuivent longtemps après le contact initial. (74)

Et il est vrai que, de toute antiquité, les récits que les sociétés se racontent ont d'abord été un lieu d'échange inépuisable sur la nature humaine et les défis de l'existence. Nombre de récits peuvent d'ailleurs se ramener à une sorte d'allégorie livrée au déchiffrement du lecteur et susceptible de lui servir de repère dans les moments importants de sa vie. La force de l'œuvre littéraire est de permettre une rencontre de l'intérieur avec de nouvelles personnes et la découverte de «nouvelles manières d'être» (76-77). Le théoricien aurait pu évoquer ici les pages que Marcel Proust a consacrées au phénomène de la lecture ou le plaidoyer de Bruno Bettelheim en faveur du symbolisme des contes de fées.

Todorov conclut en plaidant pour un élargissement du champ littéraire et en encourageant la critique à sortir de son «ghetto formaliste» : «L'analyse des œuvres à l'école ne devrait plus avoir pour but d'illustrer les concepts que vient d'introduire tel ou tel linguiste, tel ou tel théoricien de la littérature [...] sa tâche serait de nous faire accéder à leur sens » (85). Bref, la lecture des œuvres doit primer sur les grilles d'analyse. Et pour cela, « il faut encourager la lecture par tous les moyens » (78). Il n'y a donc pas lieu de mépriser les romans d'aventures comme Harry Potter, car

c'est par eux que l'enfant va d'abord prendre goût à la lecture et apprendre à satisfaire son besoin d'imaginaire.

Abondant dans le même sens que Todorov, je plaiderais pour que les genres du merveilleux et de la science-fiction soient reconnus comme participant pleinement de la littérature au lieu d'être rejetés dans ses marges. Sous les draperies chatoyantes et baroques de la *fantasy*, un livre de littérature jeunesse peut en effet aborder des questions d'une grande profondeur, en mobilisant l'attention de son lecteur durant des heures, sans être limité par les contraintes de normalisation et de javellisation propres aux industries culturelles. La récente trilogie de Philip Pullman, qui a été retirée de nombreuses bibliothèques d'écoles catholiques en Amérique, atteste de la force que peut encore exercer le livre et des craintes qu'il suscite chez les tenants de la pensée unique.

Ce plaidoyer pour un élargissement de la notion de littérature rejoint, sous un autre angle, celui des écrivains et critiques, de plus en plus nombreux, qui souhaitent que le concept de «littérature-monde» s'impose en lieu et place d'une vision étroitement nationale du fait littéraire (voir [ce compte rendu](#)).

Au total, on doit espérer que ce petit livre de Todorov sera lu par les rédacteurs de programmes, tant en France qu'au Québec, car c'est dans les officines des ministères que se décide le regard que la nouvelle génération portera sur la littérature.

Référence : Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007, 95 p.

Yvan G. Lepage

Christine de Pizan : du bon usage du deuil

Christine de Pizan (1364-1430), que d'aucuns considèrent aujourd'hui comme la première femme de lettres française (mais n'est-ce pas là usurper un titre qui revient de droit à Marie de France?), prend ainsi une douce vengeance sur les historiens de la littérature qui l'ont longtemps écrasée de leur mépris en la reléguant au rang des écrivains de seconde zone. On pense ici à l'incontournable Gustave Lanson, témoin par excellence de la misogynie qu'il était de bon ton d'afficher à la fin du XIX^e siècle. On ne saurait résister à la tentation de rappeler, après Jean-François Kosta-Théfaine (p. 110) ce qu'écrivait ce pontife des lettres, dans son *Histoire de la littérature française* :

Ne nous arrêtons pas à l'excellente Christine de Pisan [que l'on écrit aujourd'hui avec un « z »], bonne fille, bonne épouse, bonne mère, du reste un des plus authentiques *bas-bleus* qu'il y ait dans notre littérature, la première de cette insupportable lignée de femmes auteurs, à qui nul ouvrage sur aucun sujet ne coûte, et qui pendant toute la vie que Dieu leur prête, n'ont affaire que de multiplier les preuves de leur infatigable facilité, égale à leur universelle médiocrité. (p. 162-163)

Bien que généralement moins violents, les successeurs de Lanson n'en ont pas moins été infectés par le maître. La place, quand on lui en fait une, que Christine de Pizan occupe dans les manuels d'histoire littéraire et dans les anthologies scolaires de la première moitié du XX^e siècle est symptomatique à cet égard. Noyée au milieu des représentants canoniques de la nouvelle école poétique qui se met en place vers 1350, c'est tout juste si on consent à lui ménager un petit espace entre Guillaume de Machaut et Eustache Deschamps, d'une part, et Charles d'Orléans et Villon, d'autre part, réduisant bien souvent son œuvre à la trop célèbre ballade anaphorique *Seulete sui et seulete venil estre*. Si Castex et Surer consentent généreusement à accorder à « cette ardente féministe » le même nombre de lignes qu'à Eustache Deschamps, dont, tiennent-ils à préciser, elle « fut l'élève » (p. 74), Lagarde et Michard la relèguent dans les marges d'un bref

commentaire, où l'éloge le dispute au dédain : « Sa poésie nous touche par une vive *sincérité* et une *grâce* toute féminine. » (p. 199)

Devenue veuve à vingt-cinq ans, avec trois enfants à charge, Christine de Pizan n'eut d'autre choix que de travailler pour faire vivre sa famille. Elle entra alors dans ce que l'on pourrait appeler le cloître de l'écriture, d'où sortit une œuvre abondante et variée, en vers et en prose, touchant à tous les sujets : philosophie, morale, éducation, sciences, arts, administration, gouvernement, etc. Elle prit aussi une part active dans la fameuse querelle du *Roman de la Rose*, à laquelle son nom est resté attaché. Beaucoup de ses traités sont aujourd'hui accessibles, mais certains sont toujours inédits, et malgré l'immense attention qu'on lui a accordée depuis vingt ou trente ans, cette œuvre colossale reste encore globalement mal connue, si bien que l'image de l'auteure qui s'en dégage reste partielle et trouble. Ses prises de position, que l'on a qualifiées de « féministes », ont longtemps servi à la déconsidérer; elles font aujourd'hui une partie de sa gloire, et cela, grâce à Rose Rigaud, à qui l'on doit un petit volume audacieux, intitulé *Les Idées féministes de Christine de Pisan*, paru à Neuchâtel en 1911 (réimprimé en 1973).

Mais ce qu'il importe aussi de noter, c'est l'aspect résolument autobiographique de l'œuvre de Christine de Pizan. Cet autoportrait se dégage en particulier de traités comme *Le Chemin de long estude*, *La Mutacion de Fortune*, *L'Avison Christine*, de même que du *Livre des trois Vertus* et du *Livre de la Cité des dames*. Mais c'est bien sûr dans son œuvre proprement lyrique que l'on a le plus de chance d'entendre la voix de la veuve éplorée et de la femme aimante. C'est du reste par sa poésie lyrique que Christine de Pizan nous est le mieux connue, sans doute parce qu'elle a fait dès les années 1880 l'objet d'une édition en trois volumes, due aux soins de Maurice Roy, dans la prestigieuse collection de la « Société des anciens textes français ». Plus près de nous, signalons l'anthologie de Kenneth Varty, regroupant un choix de ballades, de rondeaux et de virelais (1965) et, surtout, l'édition des *Cent ballades d'amant et de dame*, publiée en 1982 par Jacqueline Cerquiglini, dans la « Bibliothèque médiévale » (10/18). D'autres œuvres poétiques, plus brèves, ont fait l'objet d'éditions, dont certaines signées par l'auteur du

présent essai. Voilà qui constitue une matière suffisamment abondante pour permettre à J.-F. Kosta-Théfaine de consacrer un petit livre au « chant de la douleur dans les poésies de Christine de Pizan ».

Ce thème n'est pas neuf, on s'en doute bien, inhérent qu'il est à la poésie, comme son antonyme « joie », avec lequel il constitue un réseau lexical caractéristique de la lyrique médiévale. J.-F. Kosta-Théfaine lui avait déjà consacré deux articles, cités dans sa bibliographie (p. 122-123). On signalera aussi à cet égard l'ouvrage de Jacqueline Cerquiglini (*La Couleur de la mélancolie*, 1993) et la thèse de Marie-Dominique Schock-Tabarlet (« La souffrance et la joie dans les "Cent ballades" et "Rondeaux" de Christine de Pizan : tradition littéraire et expérience personnelle », 1981). Apporter du nouveau dans ces conditions n'était pas chose aisée; du moins J.-F. Kosta-Théfaine pouvait-il ambitionner de nous offrir une synthèse, ce qu'il a effectivement tenté de faire dans les trois chapitres (curieusement appelés « parties ») qui composent son petit volume, auquel il a greffé une anthologie de ballades, virelais et rondeaux. Le lecteur peut ainsi se référer commodément à certains des textes cités dans l'étude, tout en regrettant de ne pas les avoir ainsi tous sous la main.

De quoi au juste est-il donc question dans cet ouvrage?

Le chapitre premier (p. 15-41), intitulé « Une écriture du deuil », est consacré à une rapide analyse des « poèmes de veuvage », Christine de Pizan ayant fait son entrée en poésie à la suite du décès de son mari, Étienne de Castel. Le corpus comprend vingt-quatre pièces : ballades, rondeaux et virelais, que l'auteur présente dans l'ordre chronologique de leur publication. La douleur et la souffrance qu'exhalent ces poèmes sont directement liées à la mort de l'être aimé. Ce drame, qui a fait basculer sa vie, Christine de Pizan le transmue en œuvre d'art. « Matrice de la création », selon la belle expression de J. Cerquiglini (*Cent ballades*, p. 14), la mémoire, issue du deuil, permet à la poétesse de réfléchir « sur son propre travail d'écrivaine » (J.-F. Kosta-Théfaine, p. 19), qu'elle éprouve le besoin de justifier. Ainsi s'explique qu'elle se mette volontiers en scène, dans ces œuvres où s'exprime tout naturellement la subjectivité de l'auteure et où s'expose sans vergogne

sa posture de veuve, « à travers un “je” douloureux » (p. 29). Comme le constate J.-F. Kosta-Théfaine, cette mise en scène du « moi » s’inscrit à la fois dans la tradition (et l’on songe ici à Rutebeuf) et dans la modernité contemporaine des XIV^e et XV^e siècles, dont Charles d’Orléans et François Villon devaient être les meilleurs représentants.

Une fois épuisé le thème du deuil proprement dit, J.-F. Kosta-Théfaine élargit son sujet en étendant son enquête aux diverses facettes de la douleur, telle qu’elle s’exprime dans le lyrisme courtois (p. 45-72). S’inscrivant dans une perspective humaniste, Christine de Pizan recourt aux allégories de la Fortune et de la Mort, suivant en cela l’exemple de son aîné Guillaume de Machaut, auquel Charles d’Orléans emboîtera le pas au XV^e siècle. Les misères du temps, ravagé par la Guerre de Cent ans, expliquent par ailleurs que Christine de Pizan, Italienne devenue Française, ait senti le besoin d’exprimer son patriotisme, en participant, grâce à ses œuvres, aux douleurs publiques. Outre un certain nombre de ballades de déploration, il importe de citer ici des œuvres comme *Le Livre de la paix*, *L’Epistre à la Reine*, la *Lamentation sur les maux de la France* et, surtout, le *Ditié de Jehanne d’Arc* (1429), que l’on peut considérer comme son testament. Quant à la thématique de la souffrance, éminemment courtoise, elle traverse surtout son œuvre lyrique, comme le montre J.-F. Kosta-Théfaine dans la dernière partie du chapitre II. Au grand chant courtois, qui se coulait dans des formes variées, Christine de Pizan préfère ce genre à forme fixe, tout à fait à la mode, qu’est la ballade. Et c’est dans ce moule, tout compte fait assez malléable, qu’elle expose, conformément à la tradition de la *fin’amor*, ses joies et ses douleurs d’amante comblée ou délaissée.

Le chapitre III (« Les images du “deuil” amoureux ») (p. 75-105) se concentre d’abord sur les topoï du chant courtois de Christine de Pizan, héritière en cela de la *fin’amor* : séparation des amants, description de la *domina*, désir, attente, résistance et, bien sûr, souffrance de l’amant. Mais elle innove également en faisant alterner, aussi bien dans les ballades que dans certains rondeaux, les voix féminine et masculine et en montrant que la femme peut elle aussi souffrir, renversant ainsi le motif traditionnel. Christine de Pizan

donne en effet à entendre « une voix féminine [...] qui, tout comme l'amant, souffre, se plaint, gémit et chante donc sa propre douleur » (p. 87). Tout comme son ami, la dame peut être triste, « tainte com moree,/Et toute descouloure » en cas de séparation. Elle aussi ressent la maladie d'amour, sombre dans le désespoir, souffre des médisances de son entourage et se montre parfois jalouse, quand elle n'appelle pas la mort de ses vœux, en cas d'infidélité de l'amant.

Cette étude, qui « ne porte que sur le chant de la douleur », pourrait faire croire que Christine de Pizan est une « pleurnicharde », mais comme tient à le rappeler J.-F. Kosta-Théfaine en conclusion, « la joie n'est pas non plus absente de ses poésies » (p. 112).

Présenté sous une jolie facture, avec une couverture rehaussée d'illustrations en couleur tirées des œuvres issues du « scriptorium privé » (selon l'heureuse expression de Sylvie Lefèvre, citée p. 11) de Christine de Pizan, ce petit livre n'est malheureusement pas exempt de coquilles, de fautes et d'erreurs, dont le nombre est plus grand que ce qui est normalement tolérable. L'ouvrage aurait demandé une relecture attentive. Ainsi, par exemple, la présence d'un « *op. cit.* » à la note 45, qui renvoie à un article cité pour la première fois; une fâcheuse confusion entre « pronom personnel », « pronom possessif » et « adjectif possessif », à la page 30, la reprise des citations (le vers « Je suis vesve, seulet et noir vestue », qui ouvre le rondeau reproduit à la page 143, est cité trois fois, p. 34, 36 et 39); répétition lassante du nom de Christine de Pizan (six fois aux pages 52 et 53); méprise sur la personne décrite dans la première strophe de la ballade XXI, où il ne s'agit pas de la dame, comme l'écrit J.-F. Kosta-Théfaine à la page 78, mais bien de l'amant, ainsi qu'il l'avait pourtant vu quelques pages plus haut (p. 62); etc. Mais ce qui gêne encore plus, c'est le manque de rigueur dans la définition du mot « douleur » et dans l'objectif poursuivi. Placé d'abord sous le signe du deuil personnel de Christine de Pizan, le sens du mot s'élargit brusquement, au chapitre suivant, pour prendre le sens traditionnel que lui avait conféré la lyrique des troubadours et des trouvères, comme motif courtois. Le lecteur est mal préparé à subir ce saut épistémologique. On comprend mieux alors que J.-F. Kosta-Théfaine ait choisi de diviser son étude en trois

parties plutôt qu'en trois chapitres, le lien qui les unit (la « douleur ») étant lâche, en raison de la polysémie du mot et de l'évolution qu'il a connue entre le XII^e et le XV^e siècle. Quatre siècles, que J.-F. Kosta-Théfaine n'hésite pas à aplatir, en comparant allégrement les œuvres de Christine de Pizan avec celles des poètes qui l'ont précédée, parfois de plus d'un siècle (Hélinand de Froidmont, Blondel de Nesle, Thibaut de Champagne, Rutebeuf, etc.), ou même suivie, tels Charles d'Orléans et François Villon, comme si tout ce beau monde avait été contemporain.

Cela dit, reconnaissons que le motif de la douleur — et en particulier du deuil — occupe une place importante dans la poésie de Christine de Pizan. Cela était connu, mais le mérite de J.-F. Kosta-Théfaine aura été de tenter de faire le tour du sujet. Il est temps, maintenant, de passer à autre chose et d'ouvrir de nouveaux horizons afin d'éclairer d'autres pans d'une œuvre encore en grande partie dans l'ombre.

Référence : Jean-François Kosta-Théfaine, *Le Chant de la douleur dans les poésies de Christine de Pizan, essai*, Nantes, Éditions du Petit Véhicule, coll. « Le Tunnel de Platon », 2007, 157 p.

Christian Vandendorpe

Le livre dans tous ses états

Même si la littérature est souvent considérée comme la plus belle réussite du livre, il lui a fallu longtemps pour acquérir un statut reconnu dans le domaine de la culture au Canada. On apprend ainsi, dans cette très riche *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, que le rapport de la commission Massey, publié en 1951, estimait encore que « parmi les grands moyens d'expression artistique de la nation canadienne, la littérature vient en second lieu et même assez loin après la peinture » (p. 39). Le même rapport, qui fut fondamental dans la formation du Canada moderne, ne consacrait pas une ligne à l'édition. Celle-ci est restée longtemps le parent pauvre de la scène culturelle. Pour preuve, en 1968-69, le Conseil des arts, fondé sur la recommandation de cette même commission, ne consacrait encore aux activités littéraires que 6 % du budget destiné aux arts.

La situation évoluera toutefois dans les années 1970, quand le livre et la littérature commenceront à être vus comme des « industries culturelles », susceptibles de faire l'objet d'une active promotion par les divers paliers de gouvernement, tels une semaine nationale du livre et des programmes d'aide à la traduction, à la promotion et à la publication, ainsi qu'à l'achat et à la distribution de livres d'auteurs canadiens. Au Québec, où les politiciens sont « plus enclins à se mêler de culture que leurs confrères anglophones » (p. 46), le livre bénéficiait déjà d'un soutien actif depuis les années 1920. À la suite de l'apparition des premiers salons du livre — à Québec en 1959, à Montréal en 1962 —, le Québec fera progressivement de la culture « une affaire d'État » (p. 49). Cette attention nouvelle accordée au livre se renforcera au cours de la décennie suivante et débouchera, sous l'impulsion des ministres Jean-Paul L'Allier et Denis Vaugeois, sur des politiques intégrées favorisant les diverses composantes du marché du livre, de la création à la distribution et à la lecture.

La double composante linguistique du pays devrait en principe favoriser les activités de traduction. Celles-ci sont pourtant rares avant 1920, où seulement « deux œuvres littéraires canadiennes sont traduites en français contre dix en anglais » (p. 54). La situation s'améliore quelque peu dans les années suivantes, où les chiffres sont respectivement de neuf contre trente-neuf pour la période allant de 1920 à 1960. Avec la création en 1972 du programme d'aide à la traduction, les échanges vont s'intensifier. Curieusement, si la traduction peut être considérée comme un « pont entre les cultures », ce pont est asymétrique, l'essai étant « le seul genre où le nombre de titres traduits de l'anglais au français surpasse celui des traductions faites du français à l'anglais » (p. 55).

Si la littérature, selon le mot de Roland Barthes, est ce qui s'enseigne sous ce nom, cette reconnaissance essentielle de la part de l'École ne viendra que tardivement à la littérature canadienne anglaise, qui « demeure un champ d'études mineur jusqu'aux années 1940 » (p. 58). Il en va autrement du côté québécois où, dès 1906, un important Congrès de l'enseignement secondaire « adopte la proposition d'inscrire la littérature canadienne au programme des examens du baccalauréat ès arts » (p. 59). Cette proposition entraînera l'année suivante la publication du célèbre manuel de l'abbé Camille Roy, qui sera constamment réédité jusqu'en 1962. En dépit de ce succès, « l'enseignement de la littérature canadienne au secondaire demeure marginal » (p. 59), car la formation est axée sur la littérature française. La situation commencera à changer en 1955 au Canada anglais, grâce au Rapport Massey et un peu plus tard au Québec, dans la foulée du Rapport Parent.

Le métier d'auteur est essentiel à la constitution d'une robuste industrie de l'édition. D'abord très flou, le métier d'écrivain tend progressivement à être défini par les associations professionnelles. Un tableau compilé par Josée Vincent est révélateur de l'évolution de la part respective occupée par les ouvrages de littérature, de sciences humaines et des autres genres chez les membres de la Société des écrivains canadiens (SÉC) entre 1936 et 1978 : alors que la production de littérature ne représente chez ceux-ci que 42 % du total pour l'année 1978, elle est pour la même année de 94 % chez les membres

de l'Union nationale des écrivains du Québec (UNÉQ). Une telle disproportion est représentative d'un glissement massif de la jeune génération vers la consécration par l'institution littéraire. Créée en 1936 pour cesser d'être subordonnée à la Canadian Authors Association, la SÉC sera incapable de s'adapter à la montée rapide du sentiment nationaliste au Québec et se verra marginalisée dès 1977 par la création de l'UNÉQ, sous l'impulsion de Jacques Godbout.

Le marché de la littérature verra s'ouvrir de nouveaux champs avec le genre du radiroman ou feuilleton radiophonique, qu'inaugure Robert Choquette en 1936 avec *Curé de village*. Quelques années plus tard, le téléroman fait son apparition : le premier à être adapté à l'écran sera le roman de Roger Lemelin sous le titre *La famille Plouffe*, qui sera en ondes de 1952 à 1959. Il connaîtra un tel succès que la CBC le diffusera en version anglaise dès 1953. Grâce à l'ONF et aux adaptations cinématographiques, l'écrivain voit se multiplier les possibilités de tirer un revenu décent de ses créations. Cette situation contraste avec l'expérience malheureuse de L. M. Montgomery, qui n'avait touché aucun droit d'auteur pour la version hollywoodienne d'*Anne of Green Gables* en 1934, ni pour la version de 1919 au cinéma muet.

La remarquable ascension de la littérature jeunesse n'est pas oubliée. Au Québec, le coup d'envoi est donné avec l'apparition en 1921 de la revue *L'Oiseau bleu*, patronnée par la SSJBM. Il en va tout autrement au Canada anglais où, jusque dans les années 1960, ce genre ne trouve que peu d'éditeurs spécialisés.

La section consacrée à l'édition pour le grand public propose une intéressante « étude de cas » sur la façon dont s'est bâti l'empire Harlequin. L'aventure commence en 1947 à Winnipeg, avec la famille Bonnycastle. Grâce à son flair pour les goûts du public, cette maison deviendra le spécialiste mondial du roman sentimental.

Dans un tout autre domaine, on lira avec intérêt l'étude de cas consacrée aux *Insolences du Frère Untel*, que publia Jacques Hébert aux Éditions de l'Homme le jour de la rentrée scolaire 1960 : « 17000 exemplaires s'envolent en dix jours; 100 000 exemplaires sont écoulés en quatre mois » (p. 220).

Quoique principalement située au Québec, l'édition francophone se développe aussi en Ontario. Trois structures éditoriales occupent d'abord le terrain : *LeDroit*, Le Centre catholique de l'Université d'Ottawa et Les Éditions de l'Université d'Ottawa. L'année 1973 voit la création des Éditions Prise de parole à Sudbury, événement qui, pour Robert Yergeau, « marque le véritable début d'une édition littéraire franco-ontarienne » (p. 223). L'Acadie et les provinces de l'Ouest se doteront elles aussi de structures éditoriales modernes à partir des années 1970.

Par les quelques informations qui précèdent, glanées au fil des pages, le lecteur ne peut se faire qu'une vague idée de la richesse de cette *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, qui réussit en une centaine de courts chapitres, rédigés par autant de collaborateurs, à faire le tour de cet objet complexe qu'est le livre : des aspects culturels au métier d'auteur et aux questions de fabrication, de l'édition grand public à l'édition spécialisée, sans oublier la distribution et la lecture. Ce volume s'inscrit dans une série issue d'un vaste programme de recherche dirigé par Patricia Lockhart Fleming et Yvan Lamonde, et qui a mobilisé des chercheurs de plusieurs universités. L'intégration des diverses contributions dans ce troisième volume est particulièrement réussie : au lieu de proposer des textes en parallèle, les directeurs Jacques Michon et Carole Gerson ont réussi le plus souvent à ce que les articles donnent une vision synthétique et contrastée de la situation dans les deux communautés linguistiques, témoignant d'un regard en surplomb sur l'ensemble de la réalité canadienne auquel les dernières décennies ne nous avaient guère habitués.

La réalisation est très soignée sur tous les plans. Le connaisseur appréciera le choix typographique du Cartier Book, police créée au Canada pour les fêtes du centenaire et qui a été rééditée en format électronique en 2000 : l'effet général est superbe et d'une grande lisibilité.

Référence : Carole Gerson et Jacques Michon (dir.), *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, vol. III, De 1918 à 1980, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, XXXII, 671 p.

Evelyne GAGNON

Pour une définition de la poésie fantastique

Dans la foulée de son étude intitulée *Le Fantastique* (Flammarion, 2006), Michel Viegnes publie un second ouvrage sur cette catégorie esthétique. *L'Envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)* s'adresse à un lectorat d'initiés, plongeant plus avant dans les questions de la poésie et du fantastique. Circonscrivant cette fois son étude autour d'un corpus poétique ciblé — alors que son ouvrage précédent s'intéressait tant à la poésie qu'au roman, au cinéma et à l'image, confrontant des auteurs d'époques et de nationalités différentes —, Viegnes se propose de considérer la poésie fantastique en tant que sous-ensemble de la poésie comme genre.

D'entrée de jeu, l'auteur annonce son entreprise :

l'intérêt véritable d'une théorie de la poésie fantastique n'est pas de juxtaposer deux grandes constructions théoriques, pour y chercher, et y déceler sans doute, des passerelles, voire des *briques* communes. Le postulat de départ, ici, est qu'un effort pour définir une poésie fantastique sera une contribution à l'effort de définition de la poésie et du fantastique. (p. 8)

Viegnes s'intéresse à identifier la spécificité du fantastique dans la poésie française, du romantisme à l'orée du surréalisme et, ce faisant, à définir dans une certaine mesure la poésie et le fantastique, l'association des deux termes opérant selon lui une révélation, alors que « [c]hacun contient, dans ses profondeurs sémantiques, une clé du domaine de l'autre » (*ibid.*). L'une de ces *clés* révélatrices, qui ouvre la porte à l'ensemble de l'étude, se trouve dans une visée propre à la poésie et au fantastique. Poésie et fantastique ont pour fonction commune d'inquiéter, de perturber le sens des choses, de remettre en cause les paradigmes sans s'éloigner totalement du réel. Leur quête de transfiguration, leur « tentative décalée de réenchantement du monde » (p. 13) n'est pas sans laisser une part d'ombre, d'inexpliqué, qui bouleverse la lecture :

poésie et fantastique ne sont ni désolidarisés du monde référentiel, sous peine de tomber dans l'affabulation ludique ou le merveilleux pur — ce que Caillou appelle la *féerie* — ni complices de l'illusion collective de la vie ordinaire. Ils sont, comme la Vénus d'Ille, des éléments de « turbulence » qui visent à troubler, à désordonner, à reconfigurer notre relation symbiotique avec les mots et les choses. « Belle fonction », disait Gide, « que celle d'*inquiéteur* » : poésie et fantastique procèdent de ce principe d'inquiétude, qui ne se confond pas nécessairement avec la peur. (p. 9-10)

Nous retrouvons dans ce point de convergence entre poésie et fantastique l'hypothèse majeure que défendra Viegnes au fil de son ouvrage, hypothèse qui renouvelle les travaux sur le fantastique. Comme son titre l'indique, le fantastique en poésie n'est pas « inquiétante étrangeté », expression de Freud reprise par les théoriciens, mais « envoûtante étrangeté ». Paradoxalement, l'inquiétude créée par le fantastique est positive en poésie; elle ne vise pas à terrifier, mais assume une fonction ambivalente : elle inquiète en même temps qu'elle exalte. Cette hypothèse lancée, Viegnes poursuit une réflexion en trois temps : traçant d'abord un état présent de la recherche sur les théories du fantastique et du genre poétique, il construit son étude autour de certains thèmes de cette poésie fantastique, puis autour de certaines figures du langage, toutes aussi révélatrices de cet *envoûtement*.

Dans son premier chapitre, « Poésie fantastique et fantastique poétique », Viegnes fait le point sur les différentes théories au sujet du fantastique et de la poésie, et remet à l'ordre du jour certaines vérités. Ainsi, il rappelle que « [l]e fantastique [...] n'est pas un *genre* mais une catégorie esthétique, au même titre que le grotesque, le tragique ou le comique » (p. 48). Si plusieurs théoriciens ont cru que le fantastique ne pouvait exister en-dehors du récit, le travail de Michel Viegnes consiste précisément à démanteler ce postulat, ce qui fait en grande partie l'intérêt de son étude. En prenant pour objet le fantastique dans la poésie, l'auteur s'inscrit à l'encontre de Tzvetan Todorov et d'Irène Bessières : le fantastique, selon Viegnes, n'est pas « *intrinsèquement* diégétique » (p. 45), il ne se réduit pas à un seul genre littéraire, mais dépasse les frontières génériques et se voit récupéré dans les variations infinies du langage et des représentations (dans la poésie, au cinéma,

voire en musique ou dans d'autres formes de discours). C'est que l'effet fantastique ne peut s'objectiver et se réduire à un ensemble de procédés et de motifs, car il est le résultat d'une attitude particulière, d'un certain regard, « un prisme qui sert à interroger les limites du réel » (p. 48). Ainsi, le fantastique prend non seulement forme dans le récit linéaire, mais aussi dans la poésie, qu'il habite plus aisément : libéré des contraintes de la linéarité, le poème peut facilement entretenir un flou énigmatique, une béance du sens.

Les chapitres « Motifs » et « Langage » constituent le corps de l'étude. Dans le premier, Viegnes fait l'étude de motifs récurrents, invariants, du fantastique, qui hantent la poésie de son corpus (chimères, ombres, lieux, ténèbres, voix) et exemplifie chacun d'eux par l'analyse de poèmes choisis. Dans « Langage », dernier chapitre de l'ouvrage, l'auteur adopte une formule analogue : à partir de trois constituants propres à la dimension sensible et matérielle du langage poétique (noms, métrique, transfigurations), l'auteur analyse plusieurs poèmes pour étoffer son propos. La forme du poème, ses figures rhétoriques, sa disposition, son rythme sont autant de traits du langage qui contribuent, comme les motifs, à l'avènement du fantastique : « [d]ans la poésie fantastique, le sentiment d'étrangeté ne peut être induit par les seuls outils que le récit utilise; interviennent également ces figures que l'œil déchiffre dans l'espace paginal et que l' "oreille absolue" traduit en échos » (p. 293). Bien que le choix des poètes soit riche et diversifié — les auteurs consacrés côtoient les *minores* — et que les figures relevées soient des plus pertinentes, le tout s'organise de façon répétitive, avec des analyses quelque peu rapides et cursives qui prennent bientôt la forme d'un inventaire plutôt que d'une étude suivie. Si les hypothèses lancées en début d'étude sont des plus intéressantes, malheureusement elles ne font que rester en germe dans ces deux chapitres d'analyses. Le fil est tout de même récupéré en conclusion. Viegnes rappelle que le fantastique en poésie fait rarement peur, qu'il remplit plutôt la fonction positive d'explorer les frontières de la raison. « Le propre de la poésie fantastique est de révéler une *envoûtante étrangeté*, de distiller une inquiétude féconde, qui incite à donner tout son crédit au rêve, et à comprendre pourquoi la raison ne saurait avoir toujours raison [...] [E]n tant que quête des suppléments

de sens, exploration des marges du dicible et vision transfiguratrice des choses, [la poésie] a *devoir de cité* dans le fantastique. » (p. 349)

Certes, cet ouvrage comporte quelques lacunes. Le premier chapitre, dans lequel l'auteur ourdit ses prémices théoriques, est quelque peu entravé par une exhaustivité qui alourdit inutilement le propos et crée un déséquilibre avec les chapitres suivants, dont les analyses textuelles manquent de profondeur. En outre, si l'auteur s'engage à définir la spécificité de la poésie du XIX^e siècle, son étude repose sur une conception anhistorique de la poésie. Viegnes ouvre par le fait même à une relecture intéressante de la poésie en général, sous l'angle de l'inquiétude, mais n'apporte pas de contre-modèle ou de nuance à cette fonction.

Toutefois, l'étude a le mérite de remettre en question les acceptions du fantastique et de revisiter cette notion, de l'extraire de son contexte diégétique pour en faire une catégorie esthétique applicable à la poésie. Si une grande partie de ses réflexions tournent autour de Hugo, Baudelaire et Mallarmé, Viegnes nous surprend par les analyses qu'il fournit de poésies comme celles de Joséphin Péladan, de Xavier Forneret, de Louis Le Cardonnell et de bien d'autres. Dans sa démarche, l'auteur ne prend pas seulement en considération le point de vue des théoriciens, mais accorde une place privilégiée aux discours des praticiens, poètes et romancier. Finalement, les comparaisons avec le récit et le roman, qui se multiplient au fil de l'ouvrage, enrichissent la réflexion et élargissent les perspectives, conduisent le fantastique en terrain « transgénérique ».

Référence : Michel Viegnes, *L'Envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Bibliothèque de l'imaginaire », 2006, 375 p.

Étienne-Marie LASSI

La francophonie moyen-orientale : de l'intérêt exotique à un regard littéraire

Le défi principal des littératures francophones du Moyen-Orient est celui de la réception. Écrivant dans une langue étrangère, l'écrivain de langue française est forcément un auteur marginal dans son pays d'origine. Il n'est pas pour autant mieux connu en dehors parce que le statut largement minoritaire du français, l'ignorance des raisons historiques de la présence de la langue de Molière ainsi que du rôle qu'elle a joué par le passé dans cette partie essentiellement arabophone du monde font que l'écrivain francophone du Moyen-Orient ne suscite généralement « qu'un intérêt exotique ou au mieux documentaire » (p. 16) en France et dans les autres régions francophones. L'ouvrage de Zahida Darwiche Jabbour, *Littératures francophones du Moyen-Orient*, part de ce constat et se fixe pour objectif de montrer comment la littérature en français s'est développée en Égypte, au Liban et en Syrie.

L'ouvrage est d'ailleurs subdivisé en trois parties consacrées chacune à l'un de ces pays. Bien que ces parties soient d'inégales longueurs, l'ampleur de la production littéraire en français étant variable d'un pays à l'autre, elles obéissent à la même structure interne : un bref aperçu du contexte sociohistorique axé principalement sur l'implantation et l'évolution du français dans le pays en question et qui fait office d'introduction partielle précède trois sections dévolues, dans l'ordre, à la poésie, au roman et au théâtre.

En Égypte, l'implantation du français remonte à l'expédition que Bonaparte y a menée en 1798. Cette langue se propagera ensuite grâce à l'admiration que l'aristocratie régnante et les familles bourgeoises ont pour la culture française et qui les incite à confier des fonctions éducatives aux missionnaires français et à utiliser le français dans les écoles. Par ailleurs, avec le caractère cosmopolite des villes

égyptiennes, le français s'impose comme langue de médiation. Cela favorise la création de journaux francophones qui serviront de tribune aux jeunes écrivains, jetant ainsi la base d'une littérature francophone. Il va de soi que ces écrivains sont de nationalités différentes, ce qui rend la définition de l'égyptianité de leurs œuvres problématique. La question sera d'autant plus délicate que les mouvements nationalistes, associant le français à l'élite oppressante, s'opposent à l'expansion de cette langue dès 1920 et acculent ses adeptes à la marginalisation et à l'exil. Nombres d'écrivains francophones qui ont commencé leur carrière sur les bords du Nil se retrouvent ainsi ailleurs, produisant une œuvre difficile à classer. Jabbour retient trois critères à partir desquels il constitue trois catégories d'œuvres littéraires égyptiennes : celles des écrivains nés en Égypte, celles produites en terre égyptienne par des étrangers (Français, Belges, Suisses) et, enfin, celles de « créateurs qui portent l'Égypte en eux comme une terre intérieure façonnant leur sensibilité, leur imaginaire et leur mode d'être au monde » (p. 18).

Avec de tels critères, divers courants et sensibilités littéraires sont représentés dans la littérature égyptienne francophone. En poésie, les œuvres publiées entre 1928 et 1938 sont influencées par les poètes français et se rapprochent du romantisme, du Parnasse ou du symbolisme. Entre 1938 et 1949, c'est vers le surréalisme que les poètes tels que Georges Henein et Edmond Jabès se tournent alors que les années 1950 sont dominées par Joyce Mansour, une poétesse à « l'écriture rebelle et révoltée qui donne la parole au corps et au désir féminin » (p. 41), et par Andrée Chedid, dont la poésie, qui célèbre les êtres et les choses et se détourne du lyrisme, est « une voie d'accès à l'essentiel et une ouverture à l'universel » (p. 47).

La production romanesque est tout aussi variée et Jabbour y décèle quatre tendances majeures. La première, qui regroupe la plupart des pionniers du roman francophone égyptien, conçoit le roman comme un document sociologique sur les mœurs égyptiennes. Les écrivains de seconde génération tels que Out-El-Kouloub ne rompent pas radicalement avec ces aînés. Leurs romans gardent une importante dimension sociologique puisqu'ils cherchent à déconstruire les stéréotypes de la vision occidentale de l'Orient en même temps qu'ils

dévoilent les dysfonctionnements dont souffre leur société. C'est avec la troisième tendance qu'une rupture nette se fait voir. Animée par des romanciers comme Albert Cossery, elle tourne le dos à la « "défense et illustration" de la civilisation arabe » (p. 57) pour s'orienter vers une écriture réaliste qui donne une place dans le roman aux petites gens et aux espaces malfamés et use de la dérision pour dénoncer les travers de la société. La quatrième tendance est celle des écrivains qui, ayant quitté l'Égypte encore adolescents, inscrivent leurs romans dans une quête des origines et de l'identité. Robert Solé et Gilbert Sinoué sont assez représentatifs de ce courant, qui opère une médiation entre deux langues et deux cultures.

La deuxième partie de l'ouvrage est consacrée au Liban, un pays où le français a fait son entrée depuis la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Mis à l'épreuve dans les différentes crises politiques que le pays a connues et sur lesquelles Jabbour revient en détail, le français reste quand même une langue d'enseignement et la langue de l'élite intellectuelle au Liban. C'est à ce titre qu'il est le médium privilégié de nombreux poètes, romanciers, essayistes et dramaturges. La poésie libanaise francophone est de facture néoclassique et romantique depuis ses débuts en 1890 jusqu'aux années 1920. Elle se renouvelle progressivement et affiche sa pleine modernité autour des années 1960. Aussi certains poètes comme Georges Schéhadé se situent-ils en dehors des courants et des écoles, composant en même temps avec le surréalisme, le romantisme allemand et la tradition mystique orientale. D'autres, à l'instar de Fouad Gabriel Naffah, se lancent dans une quête spirituelle et s'interrogent sur le langage poétique. Les années 1960 et 1970 connaissent une effervescence poétique, avec notamment le développement d'une poésie de la guerre qui s'inspire de la guerre civile libanaise déclenchée en 1975.

Au cours des premières décennies du XX^e siècle, seuls quelques romans sont publiés, mais quelques auteurs s'imposent à partir des années 1940 par la régularité de leur production. Vers les années 1980, la production romanesque s'intensifie et se diversifie. Jabbour relève deux tendances principales chez les auteurs : d'une part, le roman historique, dans lequel les auteurs « interrogent l'histoire dans

l'intention de démêler les causes profondes du drame (guerre civile) et de tirer les leçons du passé » (p. 129); d'autre part, le roman de guerre, avec une forte représentation féminine, qui va au-delà de la violence pour s'interroger sur les conditions du rétablissement de la paix et d'une société viable.

Le théâtre est un genre nouveau au Liban. Essentiellement représenté par Georges Schéhadé dans les années 1950, il connaît un essor particulier vers 1960 avec la fondation d'un théâtre et la création du Centre universitaire d'études dramatiques à Beyrouth. Il se forme alors un nombre important de dramaturges que l'éclatement de la guerre civile en 1975 acculera à l'exil. Gabriel Boustani, Abla Farhoud et Wajdi Mouawad se retrouvent ainsi au Canada et en France, où ils alimenteront le « théâtre de la "migritude" » (p. 168), caractérisé par le thème de l'identité.

Dans la dernière partie de son ouvrage, Jabbour aborde le répertoire de la littérature d'expression française en Syrie. Il s'agit d'un répertoire mince car, bien que le français se soit implanté dans le pays depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, il n'a pu s'étendre. D'abord parce que ses locuteurs sont en général des chrétiens et que la majorité des Syriens, musulmans, ne l'adoptent pas. Ensuite, parce que la fin du mandat français en Syrie a eu lieu dans une telle violence qu'aucun cadre d'échange culturel n'a pu être consolidé. C'est pourtant depuis 1920 que des Syriens écrivent en français. Si les premières œuvres sont pour l'essentiel poétiques, les auteurs contemporains marquent leur préférence pour le roman. Ces romanciers, comme ceux du Liban, recourent à l'histoire, soit pour célébrer un passé glorieux, soit pour retrouver des racines perdues.

L'ouvrage de Jabbour apparaît en définitive comme un jalon important dans l'étude des littératures d'expression française au Moyen-Orient. Certes, il aurait gagné en clarté si le genre de l'essai avait été étudié aussi systématiquement que les autres genres, au lieu d'être envisagé tantôt sous la rubrique poésie, tantôt sous le roman. Le lecteur en vient par exemple à se demander si les titres abondamment commentés d'Amin Maalouf ressortissent à l'essai ou au roman

historique. De plus, une conclusion générale établissant des parallèles entre les trois pays étudiés aurait permis de broser un tableau d'ensemble de la région et de dépasser l'impression de cloisonnement qui se dégage des trois parties de l'ouvrage. L'une des visées importantes que l'auteur assigne à cet ouvrage reste la vulgarisation et sa démarche méthodologique semble tout à fait conséquente : en alliant anthologie et monographie dans ce livre, il permet en même temps une saisie globale du paysage littéraire de chacun des trois pays et permet de découvrir quelques écrivains majeurs.

Référence : Zahida Darwiche Jabbour, *Littératures francophones du Moyen-Orient*, Aix-en-Provence, ÉDISUD, coll. « Les Écritures du Sud », 2007, 208 p.

Christian VANDENDORPE

À la recherche de Ferdinand de Saussure par M. Arrivé

Si Saussure n'occupe plus tout à fait aujourd'hui la place qu'il avait dans les années soixante au sein de l'espace culturel, son *Cours de linguistique générale* (CLG) n'en reste pas moins un jalon important dans l'histoire de la réflexion sur le langage, et qui continue à susciter débats et recherches dans les domaines tant de la linguistique et de la sémiotique que de la philosophie du langage et de la psychanalyse. En témoigne le dernier ouvrage de Michel Arrivé, qui propose en un peu moins d'une dizaine de chapitres un tour d'horizon des principales questions suscitées par les divers champs de recherche du maître de Genève. Reconnu pour ses travaux de grammaire et de linguistique, Arrivé était d'autant mieux placé pour écrire cet ouvrage qu'il explore depuis plus de vingt ans, dans des ouvrages internationalement connus, les rapports entre le langage et l'inconscient. Comme il est aussi sémiologue et éditeur de textes, on pourrait certes lui appliquer le titre qu'il donne au premier chapitre de cet ouvrage à propos de Saussure : «Une vie dans le langage».

Les capacités exceptionnelles de Ferdinand de Saussure (1857-1913) se manifestèrent très tôt. Issu d'une famille d'écrivains, de savants et d'artistes, il faisait déjà des observations de grammaire comparée à l'âge de 15 ans et fut admis à la Société de linguistique de Paris à 18 ans. Son volumineux *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*, publié alors qu'il n'a que 21 ans, lui vaut d'emblée une audience internationale. Nommé maître de conférences à l'École pratique des hautes études, il décide en 1891 de retourner s'installer à Genève, où il donnera le cours de linguistique générale à partir de 1907.

Pendant longtemps, on n'a connu des travaux de Saussure que le CLG, qui est une compilation faite en 1916 à partir des notes prises par trois de ses étudiants : Bally, Sechehaye et Riedlinger. Or, on le sait, des notes de cours prises à la volée peuvent présenter des divergences par rapport

au discours réellement tenu par le maître. Ce n'est que plus tard que paraîtront des éditions critiques, avec Tullio de Mauro (1972), Engler (1968 et 1974) et Komatsu (1993). Mieux encore, c'est seulement en 2002 qu'on apprendra que Saussure avait entrepris de «donner la forme d'un livre à ses réflexions sur le langage» (p. 34) et cet ouvrage devait s'intituler *De l'essence double du langage*. Il est donc tout à fait pertinent d'interroger la pensée du *CLG* en regard de celle qui se dégage de ce manuscrit. Mais son domaine de recherche ne se limitait pas à la linguistique. On sait depuis la parution de l'ouvrage de Starobinski (1971) que Saussure a mené durant la plus grande partie de sa vie une recherche sur les *Anagrammes* dans la poésie latine et que cela constitue la partie la plus volumineuse de ses manuscrits. Enfin, un troisième domaine de recherche porte sur la légende germanique du *Nibelungenlied*, un travail qui n'a commencé à être connu qu'à partir de 1957 et dont l'édition intégrale date de 1986. L'intérêt du livre de Michel Arrivé est de croiser ces différentes sources pour cerner au plus près les positions de Saussure sur nombre de questions fondamentales.

Dans le chapitre intitulé «modeste essai de relecture du *CLG*», Arrivé met en garde contre les glissements interprétatifs qui ont affecté la compréhension du texte saussurien. Après avoir mis l'accent sur un certain nombre de distinctions fondatrices, notamment entre langage, langue et parole, il consacre une importante section à la notion de «signe». Dans la conception saussurienne, ce dernier résulte de la combinaison indissoluble d'un «concept» et d'une «image acoustique», ou en termes modernes d'un *signifié* et d'un *signifiant*. Le référent est notoirement absent de ce modèle. Le signe est régi par deux principes. Le premier de ceux-ci est la notion d'«arbitraire», qui affecte sans contestation possible «la relation entre les deux faces du signe» (p. 47). Ce premier principe permet d'établir une intéressante distinction entre «signe» et «symbole», le premier étant par définition arbitraire alors que le second «a pour caractère de n'être jamais tout à fait arbitraire» (*CLG*, 102), ce qui l'exclut du système de la langue. Il est à noter malheureusement que «cette opposition terminologique n'est pas observée dans les autres textes de Saussure [qui] emploie *symbole* [...] avec le sens conféré dans le *CLG* à *signe*» (p. 47). Pichon et Benveniste ont noté chez Saussure un glissement inconscient du signifié à la

chose. Et un tel glissement se vérifie aussi chez les divers exégètes qui ont repris cette question, les arguments en faveur de l'arbitraire du signe tendant inévitablement, semble-t-il, à faire intervenir le référent. Considérant les divers avatars des démonstrations évoquées, Arrivé en déduit que ce principe doit en fait être considéré comme un postulat (p. 55). Bizarrement, il n'est jamais fait mention ici des cas d'homophonie, où l'existence d'une multiplicité de signifiés pour un même signifiant (par ex. *ver*) me semblerait pourtant suffisante pour écarter les fantômes du cratylisme et confirmer le principe de l'arbitraire du signe.

Les ambiguïtés et les difficultés d'interprétation seraient encore plus grandes en ce qui a trait au «caractère linéaire du signifiant», qui est le second principe régissant le signe. Michel Arrivé croit voir une difficulté majeure dans le texte saussurien : «En un point le signifiant est donné comme linéaire pour la seule raison de sa matérialité. Mais en un autre il est donné comme non-matériel» (p. 60). Personnellement, j'avoue n'avoir pas trouvé dans le *CLG* d'indice permettant de parler de la «matérialité» du signifiant. Au contraire, le caractère incorporel du signifiant est maintes fois réaffirmé. Cette immatérialité n'est en rien contradictoire avec la notion d'une étendue dans le temps. En fait, la notion d'étendue est déjà présente et bien visible dans le choix de l'expression «*image acoustique*», qui désigne un événement mental placé sous le signe de la représentation et non du concept. De la même façon, lorsque Saussure formule son axiome de départ «La langue est comparable à une feuille de papier : la pensée est le recto et le son le verso» (*CLG*, 157; p. 65), il faut attribuer au mot «*son*» un sens virtuel plutôt qu'une valeur physico-acoustique. En effet, lorsqu'on fait fonctionner la langue sous la forme du monologue intérieur, il est bien évident que les signes existent toujours sous leur double face de signifié/signifiant, même si ce dernier n'est pas vocalisé.

Ce deuxième chapitre se termine par des réflexions sur la notion de valeur, la positivité du signe, les rapports syntagmatiques et associatifs et la distinction classique entre synchronie et diachronie.

Le chapitre suivant interroge les rapports entre sémiologie et linguistique dans la pratique de Saussure. Dès 1894, ce dernier avait proposé de désigner «la science des signes» par le terme de «sémiologie», dont la linguistique serait un «système particulier» (p. 86). Comme sa recherche sur la légende du *Nibelungenlied* a fait l'objet d'un cours dès 1904 et qu'elle s'est poursuivie durant des années, on aurait pu s'attendre à ce qu'elle soit traversée par les préoccupations linguistiques du *CLG* et qu'à son tour, elle influence ces dernières. Or, il n'en est rien. On constate une nette dissymétrie entre ces deux domaines de recherche : «sauf erreur ou oubli, le travail sur la légende n'est *jamais* allégué quand, dans le *CLG*, il est question de sémiologie» (p. 88).

L'étanchéité établie entre ces deux domaines de recherche affecterait même les concepts fondamentaux, tel le signe. En effet, les personnages sont décrits comme des unités de base de la légende et ont le statut de «signes» ou de «symboles», au même titre que les mots de la langue (p. 90). Or, on ne peut ignorer qu'il y a une différence essentielle entre ces deux sortes de signes. Les mots de la langue sont des unités à deux faces qui sont considérées par le linguiste comme étant sans rapport avec leurs référents; les mots de la légende, au contraire, sont étudiés dans leur ancrage avec un terroir particulier. Le critique en conclut à bon droit que «la sémiologie légendaire [...] est totalement déviante par rapport à la linguistique» et il voit là «l'indice textuel d'une difficulté théorique majeure» (p. 92).

Les rapports entre *parole*, *discours* et *faculté du langage*, qui font l'objet du quatrième chapitre, ont suscité nombre de controverses et de contresens. Selon une certaine doxa, Saussure aurait d'emblée écarté de sa réflexion linguistique le vaste domaine de la parole et des réalisations concrètes de la langue en action. Michel Arrivé considère qu'il s'agit là d'une «rumeur» non fondée, tout en reconnaissant que les concepts de «langue discursive et de langage discursif», qui permettent la prise en compte de la parole, ne sont abordés que «de façon assez fugitive» (p. 102). Examinant ensuite le statut respectif des trois termes, il invoque «la formulation authentique du 3^e Cours» pour proposer que ce qui est opposé à la «langue» n'est pas la «parole», mais «la faculté et l'exercice du langage chez l'individu» (p. 109). Mais il

reconnaît tout de suite après que cet emploi de «faculté du langage» n'est pas constant. Et il admet au terme de ce chapitre que Saussure n'a pas dépassé «le stade d'un programme au plus haut point séduisant et prometteur, mais non abouti» (p. 116).

Le chapitre consacré au «Temps dans la réflexion de Saussure» sera sans doute le plus sujet à discussion. L'auteur en est conscient, qui énonce en préambule que c'est sans doute le sujet le plus difficile à traiter. D'entrée de jeu, il pose cependant que «le Temps [...] est au centre de la réflexion saussurienne» (p. 120), s'écartant ainsi radicalement de la conception courante, ici qualifiée de «doxa», telle qu'elle est représentée notamment par Benveniste. Commenant par rappeler le «caractère linéaire du signifiant», Arrivé enchaîne en posant que le texte du *CLG* établit une «équivalence absolue [...] entre les deux expressions *caractère temporel* et *caractère linéaire*». Il s'appuie ensuite sur l'autorité de Hjelmslev, qui affirme que «le syntagmatique est en jeu pour le signifié au même titre que pour le signifiant» (p. 124). Et il en conclut que «le temps de la linéarité n'affecte pas seulement la parole, mais aussi la langue» (p. 125). Le point faible de tout ce raisonnement réside dans l'équivalence posée entre linéarité et temporalité. Si une telle équivalence peut se vérifier dans certains cas, ce n'est cependant pas une donnée constante. En effet, le caractère linéaire d'un système ne possède une valeur temporelle que lorsqu'il est actualisé dans un processus et non lorsqu'il est considéré en lui-même, sous le regard de l'esprit. Quand elle est représentée de façon visuelle, une ligne ne relève aucunement de la durée; elle en possède une, en revanche, quand elle est exécutée par le dessinateur ou s'il s'agit d'une ligne mélodique jouée par un instrument et appréhendée par le canal auditif. Il en va de même si l'on décrit le jeu d'échecs : le système en est constitué de règles et de fonctions rattachées à des pièces, et le temps n'intervient que lors de la mise en jeu.

En séparant la linguistique de la grammaire historique pour mettre à nu le système et le jeu des différences qui caractérisent le fonctionnement de la langue, Saussure a effectué un coup de force inaugural, une coupure épistémologique. C'est en montrant la possibilité d'une approche non temporelle des systèmes de

signification qu'il a pu servir de maître et d'inspiration au mouvement structuraliste. On se souvient ainsi que, dans son article programmatique sur l'analyse du récit, Barthes envisageait de ramener tout récit à une trame intemporelle, se donnant pour but de «déchronologiser le continu narratif et [de] le relogifier» (1966 : 26). Greimas et Courtés sont tout aussi formels et subordonnent le chronologique au logique : «on peut considérer, du point de vue de la théorie sémiotique, que les structures sémiotiques profondes sont achroniques, alors que les structures discursives, plus superficielles, appellent la temporalisation» (1979 : 2). En éliminant la dimension du temps pour mettre en valeur le *système* de la langue, Saussure se situe dans le courant le plus novateur de la science en ces débuts du XX^e siècle. Il n'était d'ailleurs pas seul à frayer ce chemin. En physique, Einstein proposera dès 1905 de considérer le temps comme une illusion qui masque l'immuabilité des lois fondamentales; en psychanalyse, Freud affirme l'aspect proprement atemporel de l'inconscient, tel qu'il se révèle notamment dans le rêve.

En revanche, dans son travail sur la légende, Saussure ne parvient pas à maintenir la même radicalité de point de vue sémiotique. Peut-être a-t-il été victime du corpus qu'il avait choisi d'étudier, qui était trop profondément enraciné dans son terroir natal pour qu'il puisse dégager le récit de sa gangue spatio-temporelle. C'est du moins ce que semble indiquer cette réflexion publiée de son vivant à propos de l'onomastique des lieux : «[Si l'origine burgonde de ces toponymes était validée], on aurait à se demander quelle part l'Helvétie burgonde peut avoir eue dans la genèse et la propagation de la légende épique des *Nibelungen*» (p. 87).

En revanche, son travail sur les anagrammes offre un cas exemplaire où le système même du signifiant, en principe des plus linéaire, est examiné en dehors de toute linéarité. Prenant acte de ce «régime de fonctionnement strictement atemporel» (p. 143), Arrivé le voit comme une exception aux règles de la sémiologie. Pour moi, il faudrait plutôt le voir comme l'aboutissement extrême chez Saussure d'une remarquable faculté de cruciverbiste, apte à manipuler la structure signifiante indépendamment de ses règles normales de linéarité et de temporalité.

La recherche sur les anagrammes est également abordée dans le chapitre intitulé «Saussure aux prises avec la littérature». Faisant part des diverses «perplexités» que cette question suscite chez lui, Arrivé confirme d'emblée que «[l]a notion de littérature occupe dans le *CLG* une place très marginale» (p. 145). Le travail sur les textes anagrammatiques, qui se caractérisent par leur «attachement à la lettre», semble confirmer chez Saussure «le lien indissoluble du *littéraire* et du *littéral*» (p. 162). Il ne saurait donc y avoir pour le linguiste genevois de «littérature orale». De façon constante, la langue littéraire est chez lui «liée à l'écriture, et par là à l'*artificiel*, au *factice*, à l'*externe* [...] en opposition avec le caractère *naturel* de la *langue vulgaire*, la seule à relever du *système interne*» (p. 147). Très curieusement, Saussure en vient ainsi à exclure le *Don Quichotte* du champ de la sémiologie littéraire parce que cet ouvrage serait selon lui «éternellement fixé, sans possibilité aucune de socialisation ni d'évolution diachronique» (p. 161). Voilà qui ne manquera pas de surprendre toute personne quelque peu familière avec les thèses de l'herméneutique, qui vont précisément dans le sens opposé.

Questionnant le rapport de Saussure avec l'inconscient, Arrivé s'appuie sur Lacan et notamment sur le célèbre essai intitulé «L'instance de la lettre dans l'inconscient». Ici aussi, je marquerai ma dissidence envers l'analyse proposée. Le fait que l'inconscient soit «structuré comme un langage» ne saurait impliquer que le linguiste qui a mis au jour les lois de la structure puisse être considéré comme «un découvreur de l'inconscient». Même si Saussure réfère parfois à des processus inconscients, il ne s'agit pas chez lui de l'instance freudienne, mais d'un inconscient tel qu'il était alors exploré en psychologie par les recherches sur les automatismes, notamment chez James (1892), Bergson (1900) et Janet (1910). En revanche, Arrivé note très justement que «des manipulations littérales auxquelles Saussure se livre sur le matériau verbal [dans les anagrammes] évoquent très précisément celles que Freud pratique, à peu près à la même époque que lui, sur les mots du rêve» (p. 177). De là, toutefois, à admettre que «Saussure, sans le savoir, formule, comme Freud [...] les lois de l'inconscient» (p. 169) ou qu'il y a chez lui «l'ébauche d'une théorie de l'inconscient langagier» (p. 174), il y a un pas que je ne franchirais pas.

Le huitième chapitre brosse à grands traits l'héritage saussurien, tel qu'il a été repris et développé par Roland Barthes et A.J. Greimas. Ayant été en contact suivi avec ce dernier, Michel Arrivé peut éclairer de quelques anecdotes et témoignages un pan de l'histoire intellectuelle d'une période fascinante, tout en revenant avec finesse sur les glissements qu'ont connus chez Barthes les concepts de métalangage et de connotation.

L'ouvrage se termine par un hilarant chapitre intitulé «Crépitèmes et crépitômes, perdèmes et perdômes? Ou comment se “parlaient” les crépitants. Une note inédite de Ferdinand de Saussure». Ce pastiche — déjà publié dans *De Perec etc. derechef* (Paris, 2005) — est attribué à un certain «Adalbert Ripotois», patronyme sous lequel un adepte des anagrammes pourrait déchiffrer les mots «parodie» et «sotie», entre autres. Il s'agit là d'une façon humoristique et bien «gauloise» d'explorer une idée de Saussure selon laquelle l'organe phonatoire n'était pas indispensable au langage. Pour qui serait étonné de trouver un tel texte dans un ouvrage savant, il faut savoir que Michel Arrivé est un spécialiste d'Alfred Jarry et qu'il est aussi l'auteur de plusieurs romans, dont le premier mettait déjà en scène un certain «Ripotois».

Très soigneusement édité dans la collection dirigée par Anne Hénault, cet ouvrage offre une bibliographie ciblée à la suite de chaque chapitre. Cela permet de constater que l'auteur a tenu compte, dans cet ouvrage passionnant, des travaux les plus récents sur les divers points abordés.

Référence : Michel Arrivé, *À la recherche de Ferdinand de Saussure*, Paris, PUF, coll. «Formes sémiotiques», 2007, 230 p.

Bibliographie

Barthes, R. (1966), «Introduction à l'analyse structurale des récits», dans R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon (1977), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. «Points», p. 1-57.

Bergson, Henri. (1900), *Le rire*, Paris, P.U.F.

Greimas, A.J. et J. Courtés. (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

James, William. (1892), *Psychology*, New York, Holt and Company.

Janet, Pierre. (1889), *L'automatisme psychologique*, Paris, Alcan.

Isabelle LACHANCE

Jacques-Auguste de Thou : faire et écrire l'histoire

Actes d'un colloque organisé en 2006 à Paris par le Centre V. L. Saulnier, *Jacques-Auguste de Thou. Écriture de condition robine* offre un complément de perspectives diversifiées et fouillées à l'ouvrage d'Ingrid de Smet, responsable du colloque, *Thuanus. The Making of Jacques-Auguste de Thou* (Droz, 2006), ainsi qu'à la traduction et à l'édition critique de l'autobiographie néo-latine de cet historien, poète et voix essentielle du gallicanisme sous Henri IV, récemment présentée par Anne Teissier-Ensminger sous le titre *La vie de Jacques-Auguste de Thou* (Honoré Champion, 2007). Cet ensemble de travaux récents non seulement témoigne d'un intérêt marqué pour l'auteur de l'une des premières sommes d'importance sur les guerres de religion, l'*Historia sui temporis*, mais s'inscrit dans la tradition des études sur le néo-stoïcisme et ses grandes figures — que l'on pense à Du Vair (*Guillaume du Vair : parlementaire et écrivain*, textes réunis par Bruno Petey-Girard et Alexandre Tarrête, Droz, 2005), à Lipse (*Iustus Lipsius Europae lumen et columen*, textes réunis par Gilbert Tournoy *et al.*, Presses universitaires de Louvain, 1999) ou à De l'Hospital (Denis Crouzet, *La sagesse et le malheur : Michel de l'Hospital, chancelier de France*, Champ Vallon, 1998).

Ce collectif donne un accès de première importance au parcours autant socioprofessionnel que géographique de l'un des plus illustres représentants de la classe robine du XVI^e siècle finissant, tout en s'attardant à son cheminement littéraire et intellectuel, et notamment aux œuvres de jeunesse de celui dont l'histoire retient communément qu'il négocia l'Édit de Nantes aux côtés d'Henri IV. D'une part, la contribution de Robert Descimon sur les « chemins de la haute robe » empruntés par De Thou trace une généalogie à la fois soignée et synthétique des De Thou. L'étude jette sur cette famille un regard d'autant plus intéressant que l'auteur se propose de « considér[er] les De Thou comme n'importe quelle autre famille notable parisienne du XVI^e siècle », choix qui sait préserver la recherche de l'influence de la

persona publique forgée à la fois par l'auteur — il en sera question plus loin — et les institutions littéraires, judiciaires et politiques. Cette méthode permet en outre de mettre au jour comment Jacques-Auguste rompt avec la robe traditionnelle pour diriger la lignée vers une identité sociale plus proche de l'aristocratie. D'autre part, les études biographiques de Jean Balsamo sur l'« expérience italienne » de De Thou ainsi que celles de Jean Brunel sur ses relations poitevines et de Laurence Augereau sur ses années passées en Touraine nous transportent sur les chemins parcourus par l'auteur. Son séjour en Italie (1572-1576), motivé à la fois par un intérêt professionnel — accompagner le diplomate Paul de Foix — et par l'italianisme qui marque, dans la seconde partie du XVI^e siècle en France, l'appartenance à l'élite sociale et culturelle, permet au jeune De Thou d'enrichir son apprentissage des affaires publiques tout en satisfaisant une curiosité typiquement humaniste pour les arts et les lettres, préoccupations autour desquelles cette expérience peut être comparée à celle de Montaigne. Encore sur le plan strictement biographique, on apprend que, même s'il ne séjourna pas pendant de longues périodes à Poitiers, le magistrat entretenait une correspondance abondante avec deux illustres citoyens de cette ville : le poète Scévole de Sainte-Marthe et l'avocat Nicolas Rapin, qui collabora à la *Satire Ménippée*. Plusieurs événements importants de la vie de Jacques-Auguste de Thou peuvent être mieux saisis par l'étude de cette correspondance, notamment les motivations personnelles de son voyage italien et ses mariages avec Marie de Barbanson-Cany (1587) et Gasparde de La Châtre (1603), avec qui il aura six enfants.

Parallèlement à l'angle biographique de première importance par lequel ce collectif veut saisir le personnage auquel il s'intéresse, qui fut, en raison de sa bibliophilie réputée, maître de la librairie du roi (1593-1617) avant de devenir président du parlement de Paris, puis conseiller aux finances après l'assassinat d'Henri IV, le travail de Jérôme Delatour sur « l'impossible héritage » du magistrat se penche quant à lui sur ses héritiers immédiats, et surtout sur les conséquences qu'eut sur eux l'identité sociale et textuelle contraignante que s'était lui-même construite Jacques-Auguste de Thou. Héritiers biologiques : ses propres fils, François-Auguste (1607-1642), qui hérite de la fonction

de maître de la librairie royale, condamné à mort sur l'ordre de Richelieu pour avoir collaboré avec Cinq-Mars en vue de la restitution à l'Espagne de Philippe IV des villes conquises par Louis XIII, et Jacques-Auguste II (1609-1677), abbé de Saint-Florentin de Bonneval, qui participa à la cabale des Importants et à qui l'histoire attribue une « responsabilité directe dans la faillite de sa famille ». Héritier spirituel : Pierre Dupuy, historien, responsable de l'édition de l'*Historia sui temporis* et que De Thou, déjà cinquantenaire au moment de son second mariage, avait choisi pour « instruire ses enfants lorsqu'il ne serait plus là », assurer la conservation de sa bibliothèque ainsi que son accessibilité aux savants. Mais De Thou n'est pas le seul responsable de cette construction identitaire : en effet, dans son étude de « l'herméneutique d'une majesté historiographique », Bruno Forand emprunte lui aussi une voie parallèle à la biographique thuanienne à proprement parler pour tracer la fortune post-mortem de cette figure sur les plans autant textuel qu'iconographique (médailles, statuaire, portraits). Cette contribution réussit à rendre compte brillamment de la manière dont chacun des horizons d'attente de l'œuvre et de la figure thuanienne a reconstruit celles-ci selon ses critères (éthiques, esthétiques, politiques, etc.) et ses besoins propres. Et ce, malgré quelque lourdeur terminologique. En effet, qu'est-ce qui distingue « l'histoire de l'intelligence de représentation » d'une simple histoire des représentations, en l'occurrence, ici, d'une figure d'historien qui, d'époque en époque, en vient inévitablement à servir les nécessités du moment ? Si B. Forand nous fait notamment saisir comment les Lumières ont fait de De Thou « la figuration d'une marche courageuse en avant des idées de son siècle face aux injures et aux censures », la lecture du bref avant-propos de Frank Lestringant au collectif, « De Thou stoïque », témoigne parfaitement de cette continuelle récupération du personnage, que l'on y présente d'ailleurs comme une sorte de double des participants au colloque parisien pour qui le stoïcisme inspiré par l'objet de leurs travaux aurait fait endurer patiemment « les violences d'un autre âge » qui ont secoué le Paris universitaire de 2006 !

D'un point de vue moins anecdotique, la plupart des études contribuent de façon directe ou indirecte à une meilleure connaissance

des influences de la pensée néo-stoïcienne chez les penseurs de l'automne de la Renaissance et des solutions qu'apportait ce réinvestissement de la philosophie du Portique durant et après la période des troubles. Elles font majoritairement état du fait que, malgré les rapides changements de condition auxquels il a fait face au cours de sa vie — et peut-être à cause d'eux —, De Thou s'est toujours construit délibérément en « figure de constance et de stabilité » (voir la conclusion générale de I. de Smet, où l'on trouve notamment l'état des études thuanienues et les pistes offertes par une œuvre encore « en jachère »). A. Teissier-Ensminger, dans une contribution synthétisant son parcours d'éditrice de la *Vita*, insiste sur l'importance de ne pas « aplatir » l'autobiographie de De Thou au point d'en faire une lecture strictement documentaire; il convient plutôt d'« éclairer les tenants et aboutissants d'une stratégie d'écriture dont on commence à mesurer l'habileté » et qui se rapporte à la jurislittérature en tant que « maîtrise de la littérature qui porte l'empreinte spécifique de l'*habitus* juridique » et qui, dans cette autobiographie, contribue directement à la construction de la *persona* thuanienne. A. Tarrête, se penchant spécifiquement sur le « stoïcisme dans la pensée de Jacques-Auguste de Thou », insiste moins quant à lui sur les qualités proprement discursives de l'œuvre qu'il ne s'attarde à la manière dont elle témoigne de l'héritage d'un stoïcisme chrétien conçu comme une « sagesse active » et que l'œuvre hérite notamment des écrits et de l'exemple de Michel de l'Hospital. Un examen de la correspondance familière de l'historien ainsi que de la représentation de sa propre famille que donne à lire sa production — notamment en ce qu'elle s'applique à en faire un exemple de constante recherche du bien public — constitue les voies empruntées par A. Tarrête pour aborder De Thou, dont il souligne par ailleurs comment, bien que n'ayant jamais délaissé l'Église catholique, il a su reconnaître chez ses contemporains protestants non seulement un modèle de constance dans l'adversité, mais surtout « le signe des ressources de la nature humaine, capable de résister à tous les supplices ».

En revanche, les études d'Amy C. Graves et d'I. de Smet s'attardent moins à l'inscription de l'œuvre dans l'histoire des idées qu'elles ne mettent au jour la fonction qu'y tiennent certains procédés littéraires,

respectivement « l'art du portrait » (et plus précisément l'éthopée en tant que partie de la prosopographie) et l'usage de « la figure de Job », par ailleurs constamment mise de l'avant à l'époque des guerres de religion. Par « art du portrait » est entendue ici la manière dont, sous la plume de De Thou, les acteurs de l'histoire deviennent des « “caractères” dont la peinture morale reflète la conviction [...] que les événements éprouvent la vertu des hommes », cette vision antagoniste de l'histoire ressortissant à la conception néo-stoïcienne d'une histoire qui se présente essentiellement sous les traits d'un agent fragilisant — par exemple l'ambition personnelle — auquel l'individu doit résister afin d'atteindre une plus haute fin : le bien public. La mêlée peut également se dérouler à l'intérieur même de l'individu et ainsi mettre aux prises les qualités et les défauts de sa propre nature, le procédé de représentation faisant ainsi participer la personnalité elle-même à la marche de l'histoire. L'exemple de la peinture d'Henri III que procure l'*Historia sui temporis* est à cet égard éloquent et répond véritablement au programme d'une *historia magistra vitae* s'adressant aux princes. Le point de vue porté par I. de Smet sur les écrits thuniens, plus large, se propose, en partant du *Jobus* — œuvre en vers ayant remporté un certain succès et s'inscrivant non seulement dans la tradition des paraphrases du Livre de Job, mais aussi des paraphrases bibliques qui marquent la production littéraire de l'automne de Renaissance — « d'analyser [...] en quelle mesure et de quelle façon la figure de Job a intéressé, voire fasciné, le public lettré du dernier tiers du seizième siècle français ». Cette lecture gagne certainement en intérêt du fait qu'elle réussit à combiner la lecture d'un courant littéraire à l'analyse d'un travail littéraire comportant un ancrage très personnel; en effet, dans cette paraphrase biblique comme dans ses autres écrits, De Thou réussit à centrer le discours sur une représentation de soi et de son entourage immédiat, soit, dans le cas présent, le deuil de son père, Christophe de Thou (1508-1582), premier président du parlement de Paris et conseiller d'Henri II, de Charles IX et d'Henri III.

Référence : Frank Lestringant (dir.), *Jacques-Auguste de Thou. Écriture et condition robine*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Cahiers V. L. Saulnier » n° 24, 2007, 236 p.

Tristan VIGLIANO

La faute et le désir. Du péché originel dans l'art et les écrits de la Renaissance

La Parole d'Ève, le corps d'Adam, de Lise Wajeman, analyse les représentations textuelles et iconographiques du péché originel à la Renaissance, depuis l'*Adam et Ève* de Dürer (1504) jusqu'à l'*Adamo* d'Andreini (1613). Les trois domaines envisagés sont l'Italie, sur laquelle se maintient au XVI^e siècle la suprématie de l'Église romaine, l'Allemagne où se déploie la Réforme, et la France enfin, terre d'antagonismes interconfessionnels.

La faute : nature

Quand Pétrarque décide de remanier ses *Vies des hommes illustres* pour leur donner une tournure plus biblique, il ne cache guère le pensum que l'entreprise représente à ses yeux : comment fera-t-il briller ce premier homme à qui l'humanité doit tout son malheur ? Aussi abandonne-t-il rapidement. Par contraste, Adam et Ève vont occuper dans les images et dans les textes du XVI^e siècle une place essentielle, car la Bible devient un objet d'études et de lectures historiques. Parler de la faute, c'est parler de l'événement dont procèdent tous les autres : c'est parler de l'histoire, justement. Les représentations picturales du chapitre troisième de la *Genèse* acquièrent une autonomie nouvelle. Auparavant intégrées à l'entière narration de la vie d'Adam et d'Ève, ou encore à la vie du Christ, elles se détachent peu à peu des épisodes qui leur servaient traditionnellement de cadre. Inversement, à l'écrit, le thème semble plutôt s'ancrer dans son contexte. Rares sont en effet les œuvres qui ne traitent que de la vie paradisiaque et, par conséquent, de la tentation, puis de la faute. Mais l'hétérodoxie affleure dans les deux cas. Le texte, parce qu'il se disperse dans ce contexte, s'orne de motifs extérieurs qui, parfois, sont empruntés à l'univers profane : les poètes paraissent alors s'excuser, allèguent leur bonne foi, s'efforcent

de se retrancher dans une écriture fondamentalement digressive. Les peintres, quant à eux, peuvent prendre prétexte de la nudité primitive d'Adam et d'Ève pour travailler librement sur l'anatomie de l'homme et de la femme, que peu d'autres sujets leur auraient permis de traiter. L'horizon religieux s'éloigne.

Absente dans la Bible, la notion de péché originel apparaît en fait sous la plume de saint Augustin. Elle amène les chrétiens à envisager principalement la faute dans ses conséquences : comme cette macule qui, génération après génération, souille l'ensemble du genre humain et par laquelle se justifie la venue du Christ rédempteur. Ainsi s'explique peut-être une certaine difficulté à définir la nature du péché proprement dit. On sera plutôt enclin à souligner son caractère pluriel (orgueil, désordre des sentiments, convoitise, etc.) et à classer les péchés multiples qui se trouvent par conséquent réunis dans le geste coupable. Sur ce point, le clivage est assez net entre les théologiens romains, qui insistent sur l'antériorité de l'orgueil, et les théologiens protestants, pour qui l'infidélité est première. Les conclusions formulées par le Concile de Trente montrent pourtant qu'on s'est employé à maintenir un flou sur la nature de la faute originelle. D'autres problèmes, relatifs aux modalités de sa transmission, à l'efficacité du baptême dans sa rémission, ou encore à l'Immaculée Conception, sont à l'évidence trop brûlants pour qu'on soulève inutilement celui-ci. On craint en outre que ne se pose cette question curieuse : pourquoi Dieu a-t-il permis le péché originel ? Un mystère dont saint Augustin a depuis longtemps montré qu'il outrepassait les facultés de la raison humaine. Aussi la faute d'Adam et d'Ève reste-t-elle, selon l'expression de Lise Wajeman, un point central, mais aveugle.

Un flou analogue entoure la nature du fruit défendu, lequel est traditionnellement représenté comme une figue ou comme une pomme, mais ni les théologiens, ni les peintres, ni les écrivains ne semblent avoir cherché à l'identifier plus précisément : il est vrai que la transgression de l'interdit est ainsi représentée avec plus de force, dans toute sa généralité abstraite. Tous ne cherchent cependant pas à dramatiser cette transgression. Si, pour certains poètes, la mort apparaît au moment du péché (un exemple saisissant apparaît dans *La Palermitana* de Folengo), d'autres se souviennent qu'elle est plutôt

survenue avec le crime de Caïn : ils en tirent argument pour déplacer le moment de la rupture tragique, pour adoucir la faute des parents en rappelant celle de leur fils. Dans certaines représentations, le péché semblerait même dérisoire : c'est qu'il peut être envisagé comme une paradoxale promesse de vie, comme cette *felix culpa* qui a permis la rédemption par le Christ. Le thème, bien sûr, demeure ambivalent : d'un côté, la naissance du Sauveur marque un temps nouveau, différent de celui que la faute a inauguré; de l'autre, le salut ne pourra venir que plus tard, dans un temps encore différent, et la scène de la tentation ne cesse de se rejouer en nous.

La faute : fonction

Du péché naît le corps ou, du moins, un corps dépouillé de sa perfection originelle, de son incorporelle perfection, aimerait-on dire. Un corps traversé d'affects divers, complexes, marqué par l'empreinte de l'âge et l'imminence de la mort, incomplet, qu'enlaidit à dessein le pinceau d'un Michel-Ange : un corps souffrant. Mais de cette incarnation douloureuse à l'acte de chair et à ses jouissances, le passage est aisé. De la faute naît aussi la sexualité. L'activité reproductrice devient concupiscente et, par suite, bestiale. Elle déshumanise l'homme en même temps qu'elle fait son humanité. Corneille Agrippa et Paracelse iront même jusqu'à décrire cette concupiscence comme la cause du péché, et non plus comme sa conséquence : la faute d'Adam et Ève consiste alors dans l'accomplissement de l'acte sexuel. Cette interprétation reste certes très marginale. Rares sont en effet les peintres qui s'en inspirent. Ils se contentent en général de rapprocher la tentation de l'acte charnel. Poussés à cela par l'équivoque de *fico* et *fica*, les artistes italiens font de la figue un symbole du sexe féminin; dans d'autres représentations, la pomme évoque les organes de l'homme ou, plus communément, le sein de la femme. Virilité, féminité : avec la faute s'ouvre ainsi le temps de la différence sexuelle.

Le premier homme, au chapitre premier de la *Genèse*, est un être double, aux caractères tout à la fois masculins et féminins. En une époque imprégnée de néo-platonisme, cette ambiguïté générique

évoque nécessairement le mythe de l'androgynie. Reste que l'analogie n'est pas toujours développée dans la même intention : Scève insiste sur la permanence de traits communs, quand Léon l'Hébreu souligne au contraire la disjonction des sexes, consécutive à la faute. Nuances qui participent d'un débat beaucoup plus vif, autour de cette question : la culpabilité de la femme et celle de l'homme sont-elles de même nature ? Pour le plus grand nombre, la réponse est évidemment non : la femme est principalement responsable de la Chute. Une construction iconographique répandue, depuis la première décennie du XVI^e siècle, veut au demeurant qu'à l'heure de la tentation, Ève se trouve debout et qu'Adam soit assis. L'activité de l'une et la passivité de l'autre sont ainsi nettement signalées. Mais certains peintres, rétablissant une symétrie, indiquent au contraire que les torts sont partagés. Michel-Ange et Hans Holbein osent même inverser les positions. Et une bonne partie de ce qui fut rétrospectivement appelé « la querelle des femmes » consiste justement à calculer leurs responsabilités respectives, à elle et à lui, dans la Chute. On ne résiste pas au plaisir de citer en particulier cet argument, invoqué par Corneille Agrippa dans sa déclamation *De nobilitate et praecellentia foemini sexus* : si l'urgence avait été de racheter les femmes, le Christ ne serait pas né de sexe masculin ; Ève était donc moins coupable qu'Adam, ce qu'il fallait démontrer...

La tradition misogyne s'appuie, quant à elle, sur une pensée de saint Paul et sur le commentaire de celui-ci par saint Augustin, qui pourrait être ainsi résumé : Ève fut séduite par le serpent, mais Adam ne fit que l'accompagner dans la faute ; elle porte donc une responsabilité plus lourde que lui. Du reste, l'iconographie médiévale aime à représenter le serpent sous des traits féminins : le même est attiré par le même ; la culpabilité d'Ève se manifeste plus clairement encore. Mais, à la Renaissance, le thème évolue. Le péché originel procède davantage du désir de l'un pour l'autre. Chez Du Bartas, Ève échangerait presque avec le serpent un dialogue amoureux ; les peintres maniéristes représentent volontiers le serpent sous des traits masculins. Et ce désir peut être parfois exalté : Jean Cousin, figurant Ève en première Pandore, se souvient aussi de la sensuelle Cléopâtre. La faute se transforme en un beau mal. Elle résulte d'un désir néfaste, mais enfin d'un désir. Ou faut-il dire qu'elle est un mal désirable, mais un mal quand même ?

De la perte au désir (et retour)

Le monde d'après le péché sourd de signes devenus opaques, par lesquels s'ouvre l'ère de la crise herméneutique. L'être a divorcé du paraître : à la Parole de Dieu, le diable oppose une contre-parole voilée. Ève, à son tour, parce qu'elle comprend sa faute, se met à mentir. Elle farde la vérité comme elle essaie de couvrir sa nudité. Car la feuille de figuier ne sert pas seulement à dissimuler des parties soudainement honteuses. Elle figure aussi cette erreur qui fait obstacle à la primitive transparence du monde et qui introduit le doute dans la foi. Bien avant l'épisode de Babel, une confusion linguistique et sémiologique s'est installée, dont les hommes ne pourront s'extraire seuls.

Le discours de la tentation n'est pas un banal mensonge, évidemment contraire à la vérité de la parole divine. Le diable est plus subtil dans ses ruses. Le dramaturge allemand Valten Voith, qui le fait parler, lui prête une sincérité désarmante : son serpent ne cherche pas à cacher le sentiment de vengeance ni la *libido dominandi* qui l'animent. Mais c'est qu'il veut dire le vrai pour faire le faux. Cette étrange sincérité, si l'on peut ainsi l'appeler, lui permettra de réaliser son dessein pernicieux. Elle trouble le lecteur, mais ne perturbe pas forcément ses attentes : il n'est pas inhabituel, dans le théâtre de la Renaissance, que les diables assument leur rôle funeste et soient cependant les dépositaires d'une leçon, d'une forme de vérité. Le jésuite Peyrera remarque quant à lui que le serpent dit vrai et faux en même temps. Soit ce mot susurré à Ève : « vos yeux s'ouvriront ». Il sonne comme la promesse d'une connaissance, mais annonce en fait cette honte qui s'emparera d'elle, lorsqu'elle aura pris conscience de sa faute. L'amphibologie domine. L'interprétation est réversible. Le diable est pour Peyrera le premier des sophistes. Mais, pensera le lecteur de Lise Wajeman, Pascal n'aurait-il pas vu en lui le premier... des jésuites? La direction d'intention dont abuseront les casuistes fonctionne, après tout, sur un modèle assez semblable.

Ce trouble se manifeste aussi dans les actes d'Ève et dans ceux d'Adam, au moment de la tentation, puis dans les suites immédiates de la faute. Ils agissent comme en somnambules. L'improbable logique qui les pousse à cacher une misérable partie d'eux-mêmes sous un

rameau dérisoire, ou encore à croire qu'ils pourront se dérober au regard de Dieu, procède du rêve. À moins qu'il ne faille voir ici la raison d'un désir sur lequel la raison ne peut rien : Adam consent à une faute dont il n'est pas dupe. C'est peut-être aussi la fonction de tout art mimétique que d'induire ce consentement lucide à l'erreur. Et de fait, comme la mort, comme le corps, l'art naît après la Chute. Telle est du moins la conclusion qu'il faut tirer des propos de Folie, dans l'*Éloge* que lui consacre Érasme et où il se confirme, une fois encore, que le péché originel est une *felix culpa* : il empêche la Parole de se manifester dans sa transparence et l'étouffe sous un amas d'écritures qui auraient auparavant été bien superflues, mais il donne naissance à l'art. Adam et Ève, parce qu'ils ont voulu faire comme Dieu, sont à l'origine de toute mimesis. Mais les singes qui les accompagnent, dans telles gravures d'Holbein ou d'Altdorfer, signalent l'impiété de cette imitation. Il s'agit d'un mal désirable, mais d'un mal quand même.

Pour un Paracelse, qui croit à la lisibilité du monde et l'impute paradoxalement à l'accomplissement de la faute, combien sont-ils qui doivent constater l'impossibilité du savoir ? Pour eux, le signe reste intransitif. Il mène à la seule conscience de l'ignorance. Les tentatives de la raison, sans le secours de la grâce divine, ne sont que curiosité impie : cette même curiosité qui a poussé Ève à écouter le serpent. Le désir de connaissance demeure à jamais inassouvi. Bien entendu, les réformés préféreront insister sur l'inassouvissement ; les poètes d'inspiration néo-platonicienne, sur le désir. Un devisant du *Colloquium Heptaplomeres*, attribué à Jean Bodin, avancera même cette idée : Dieu interdit à Adam l'arbre de la connaissance pour le pousser à la transgression. On imagine quelles maximes subversives pourraient découler d'une pareille morale. En effet, la perte et le désir s'appellent l'un l'autre, sans fin.

Troubles à venir

Le langage du poète, dans la mesure où il est issu du péché originel, est nécessairement faillible. Pour compenser cette faiblesse, il se réclamera d'une parole inspirée ou, parfois, insistera sur la ressemblance entre son acte créateur et l'acte par lequel Dieu a fait le monde. Par une inversion des termes de la comparaison, il semble alors que la Création

puisse se représenter sur le modèle de l'art : l'écrivain, tout souillé qu'il soit par la faute, accède ainsi à une forme d'autorité qui légitime son geste. Une étude des signatures chez Dürer rappelle que les peintres eux aussi prétendent, et plus nettement encore, regarder à nouveau le paradis perdu. Textes comme images n'ont plus seulement pour fonction d'imiter la langue première. Il s'agit plutôt d'inventer des idiomes nouveaux, perpétuellement mouvants. Être caméléon plutôt que perroquet, dirait Du Bartas. S'il ne paraît pas imaginable de contredire la lettre de la Bible par la fable, il n'est pas interdit cependant de tenter un écart avec les Textes, d'en combler les espaces vides, malgré l'empreinte de la faute, ou pour mieux dire : en assumant toutes ses conséquences. Au contemplateur ou au lecteur de fixer le sens de l'œuvre, évidemment problématique.

Le destinataire devient dépositaire de la vérité. Comme le suggère Lise Wajeman en une séduisante analyse, le *Péché originel* d'Albertinelli pourrait bien s'inspirer de la scène dans laquelle le Christ renvoie à leurs propres péchés les Pharisiens alors qu'ils condamnaient déjà la femme pécheresse : Ève, de face, s'expose à notre regard inquisiteur, mais l'index pointé par Adam nous invite discrètement à réfléchir sur le vice de notre propre nature. De même, au théâtre, Andreini, dans son *Adamo*, fait un biais d'injonctions à la deuxième personne pour appeler le spectateur à se ressouvenir de la faute. Dans de tels textes, l'intention de l'auteur ne fait pas de doute. Mais une mauvaise lecture, qui ne serait pas dirigée par la foi, reste toujours possible. Signant l'échec de l'écriture, elle nourrit diverses réflexions sur la manière de la contrer. Or, s'interroger sur l'effet produit, c'est aussi poser cette question : n'est-il pas dangereux qu'une œuvre, une image en particulier, soit trop séduisante ? Ne risque-t-elle pas de retenir le regard ? Les protestants surtout formulent cette crainte. La forme dramatique leur paraît un moyen de s'effacer devant le seul langage incorrompu de Dieu. Certains artistes, qu'influence par exemple la Contre-Réforme, se servent en revanche de l'effroi et, par conséquent, du plaisir qu'il procure, comme d'un instrument pédagogique. Mais le plaisir comporte un risque toujours renouvelé de séduction profane, particulièrement net en peinture, où la pulsion scopique s'épanouit à son aise.

Avec prudence, Lise Wajeman ouvre finalement cette piste de réflexion, qu'il n'est pas inutile de citer, puisque c'est vers elle que tend son propos : « il semblerait [...] que la peinture fonctionne plutôt comme une invitation à la jouissance, tandis que les textes se tiendraient du côté d'une mise à distance » (p. 238). C'est aussi par là que se justifie le titre de l'ouvrage. Les écrivains qui traitent du péché originel insistent davantage sur l'exemple d'Adam, qui leur permet de susciter l'effroi chez le lecteur, quand les peintres figurent plus volontiers en Ève la séduction qu'ils recherchent et par laquelle nous sommes amenés à revivre la tentation, en même temps que la faute. Car l'image, contrairement au texte, ne s'inscrit pas dans une temporalité. Elle fait l'objet d'une perception immédiate. Aussi le désir et la faute sont-ils représentés simultanément, ce qui ne peut manquer de provoquer un trouble dans l'interprétation. Et ce trouble est encore redoublé par un érotisme latent, des positions abandonnées et des symboles parfois obscènes, brouillant le contenu religieux de l'œuvre ou l'ouvrant en tout cas vers d'autres horizons, qui sont loin de tous diriger le regard du destinataire vers Dieu. Le texte s'immisce, mais l'image s'offre à la polysémie : dans le déséquilibre des corps, chez Dürer, Palma ou Raphaël, se figurent tout à la fois l'imminence de la Chute et le vacillement du sens.

La Parole d'Adam, le corps d'Ève se place à la croisée de la littérature comparée et de l'histoire de l'art. Sur un thème aussi complexe qu'important, Lise Wajeman propose une étude ambitieuse, à la fois par le nombre et la diversité des œuvres abordées. Les analyses de détail sont toujours très bien renseignées, et la thèse d'ensemble est défendue avec un souci convaincant de la nuance.

Référence : Lise Wajeman, *La Parole d'Adam, le corps d'Ève. Le péché originel au XVI^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Les seuils de la modernité » XI, 2007, 280 p.

Raoul BOUDREAU

Richesse et diversité de la littérature franco-ontarienne et de sa critique

Perspectives sur la littérature franco-ontarienne est une édition revue et augmentée d'un ouvrage collectif publié en 2000 sous le titre, *La littérature franco-ontarienne. État des lieux*. On peut supposer que l'ouvrage a connu un certain succès pour justifier ainsi une réédition. Dans sa nouvelle présentation, l'ouvrage apparaît plus exclusivement comme un recueil d'articles de critique universitaire, alors que la première version comprenait des textes qui relevaient plutôt du témoignage d'écrivains. Son orientation est ainsi mieux ciblée, comme sont allégées l'introduction et les notices biobibliographiques, qu'on a rendues plus neutres et objectives. L'ajout d'un article sur l'institution littéraire et de deux articles sur le théâtre renforce l'ouvrage et le rend plus complet.

Pour le meilleur et pour le pire, la critique littéraire a très souvent recours, depuis quelques décennies, à l'ouvrage collectif, actes de colloque ou autres, pour traiter de diverses questions. Il est certes plus facile et plus rapide de travailler collectivement pour faire connaître, en particulier, des littératures qui souffrent d'un déficit de visibilité, comme les littératures francophones du Canada. Le recours à l'ouvrage collectif a cependant ses désavantages, dont le principal est généralement le manque d'unité. Cette multiplicité des points de vue semble avoir été reconnue d'emblée par les directeurs de cette publication qui lui ont donné un titre qui renvoie à une vision plus diversifiée qu'unitaire de la littérature franco-ontarienne. Ces « perspectives » varient beaucoup quant à leur envergure : certaines embrassent effectivement l'ensemble de la littérature franco-ontarienne et tentent d'en dégager des lignes de force générales, alors que d'autres s'attardent plutôt à quelques auteurs et ne visent pas à généraliser leurs conclusions à l'ensemble de cette littérature. Il va sans dire que les articles plus englobants semblent à la fois plus intéressants et plus instructifs pour quiconque cherche à s'initier à une littérature qu'il connaît peu. Mais il n'en demeure pas

moins que, dans son ensemble, le livre donnera une idée juste de « l'état des lieux » de cette littérature et que ses concepteurs ont réussi à en couvrir les principales dimensions.

Ainsi, sur les 14 articles du recueil, un présente une perspective générale, trois portent sur l'institution littéraire, dont un examine les rapports avec l'institution littéraire québécoise, deux portent sur la poésie, deux sur le théâtre; deux portent sur le discours critique, mais dans une perspective très différente : le premier s'intéresse exclusivement au discours universitaire, alors que le deuxième remet en question l'ensemble du discours critique. Chacun des autres articles porte sur le roman au féminin, sur la nouvelle, sur les écrivains migrants et sur le rapport à la langue. On aurait certes pu souhaiter que le roman occupe plus de place et, en particulier, un romancier aussi important que Daniel Poliquin. On peut déplorer que les deux articles sur la poésie ne fassent aucune place à des poètes comme Michel Thérien, Robert Dickson ou Patrice Desbiens, ce dernier étant heureusement récupéré par le texte de Louis Bélanger sur la critique. Sans être parfaitement équilibrée, la distribution des sujets dans le recueil est variée et elle permet, comme on l'a dit, de donner une idée générale de la situation de la littérature franco-ontarienne et des principales questions qui y sont débattues.

Dans l'ensemble de l'ouvrage, la question qui revient le plus souvent et, parfois, avec un agacement non dissimulé, est celle de l'opposition entre une littérature dominée par la perspective identitaire et une littérature vouée à la recherche esthétique ou formaliste. Divers auteurs déplorent que la littérature franco-ontarienne ait été trop souvent et trop longtemps attachée à la défense d'une identité collective et que ses qualités proprement esthétiques aient été négligées par la critique. Toutes les interventions vont dans le même sens et tous souhaitent l'abandon de pratiques littéraires « fortement liées à la question nationale, donc non spécifiques », comme le dit Pascale Casanova, pour accéder à une « autonomie proprement

littéraire »¹. Il n'est pas étonnant que cette question soit aussi prégnante et véritablement obsédante dans les discussions sur la littérature franco-ontarienne puisque c'est le propre des littératures émergentes d'osciller entre ces deux pôles. J'ai regretté que, dans les diverses occurrences de cette question, on considère trop exclusivement l'exemple de la littérature franco-ontarienne. Il me semble que l'agacement très sensible des auteurs à certaines occasions pourrait être réduit si on prenait un peu de recul pour constater que ce dilemme est général dans les petites littératures et qu'il ne peut être atténué par une simple action volontariste. Les littératures naissent en mettant de l'avant une identité nationale spécifique : c'est leur raison d'être. Les plus récentes, dominées par les grandes littératures hégémoniques, ne peuvent facilement se défaire de ce discours d'origine qui leur a permis d'exister, car exiguës dans tous les sens, elles n'ont pas les moyens de se faire entendre. La recherche esthétique, la fabrication de la modernité et de l'avant-garde sont des prérogatives jalousement gardées par les grandes littératures qui ne peuvent être grandes qu'à condition qu'il y en ait des petites, injustement réservées au régional, au national, au communautaire. Je crois que si on avait tenté de situer cette question dans une perspective beaucoup plus large et générale, cela lui aurait donné un tout autre éclairage qui aurait permis d'en analyser plus froidement les causes et les effets, au lieu de traiter ce phénomène comme une tare spécifique.

Le deuxième point sur lequel l'ouvrage n'évite pas une certaine confusion, est la question du rapport entre le social et le textuel. La tendance de la plupart des auteurs est d'opposer irréductiblement les deux en exigeant d'opter pour l'un ou pour l'autre. Or, il me semble qu'il aurait mieux valu suivre la directive d'Élisabeth Laserre, qui aborde cette question sous l'angle de la « sociativité », en montrant de manière exemplaire qu'un texte ne peut pas se couper de son contexte et que, même pour les œuvres de « faible sociativité », les formes trahissent le contexte de production de l'œuvre. Qu'il le veuille ou non, l'écrivain affiche son identité par la manière dont il choisit de

¹ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, coll. « Philosophie générale », 1999, p. 265.

raconter, par la langue, par le genre, par la situation narrative qu'il met en scène. Dans certaines discussions qui surviennent dans l'ouvrage, par exemple sur l'importance du genre poétique en Ontario français, ces considérations ne sont pas suffisamment prises en compte et tendent à donner une vision trop étroite de la situation. Les genres privilégiés dans les petites littératures et les transformations qu'on y apporte sont étroitement liés au besoin de différenciation par rapport aux pratiques des littératures dominantes : le reconnaître, c'est tenir compte du contexte de production.

Le flottement entre ces deux positions apparaît clairement dans la problématique du colloque organisé par Lucie Hotte et François Ouellet, « La littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques », citée par quelques auteurs de l'ouvrage. Les organisateurs du colloque affirment d'abord que leur objectif est « d'évacuer toute référence à la dimension identitaire dans laquelle les œuvres ont été produites » pour « faire accéder la littérature franco-ontarienne au rang des discours du savoir ». Mais ils se corrigent aussitôt et cette rupture radicale fait place à un rapport : « [...] il s'agissait pour nous de relier la problématique identitaire à l'enjeu esthétique dont elle participait. »

L'article d'Élisabeth Laserre est une excellente introduction à l'ensemble de l'ouvrage, tant par les thèmes abordés, qui sont effectivement ceux qui ressortent de l'ensemble, que par la clarté et la solidité théoriques de son commentaire où l'on reconnaît l'adepte des théories pragmatiques et énonciatives et de l'analyse du discours, qui ont, me semble-t-il, beaucoup à apporter à l'étude de nos petites littératures, notamment pour sortir de cette pseudo-opposition entre identité et esthétique. Un des points soulevés dans ce premier article est celui des écrivains de souche ou migrants et, à la lecture de l'ouvrage, j'y ai reconnu aussi une caractéristique marquante de la littérature franco-ontarienne. Cette cohabitation ne semble pas toujours harmonieuse puisque Laserre parle de soupçon, de rejet et de réalité conflictuelle, situation que l'ouvrage reflète d'ailleurs, sinon de manière explicite, du moins dans les choix des écrivains commentés dans certains articles. Laserre montre bien les différences entre les deux groupes qui peuvent expliquer les tensions. Cependant, la littérature franco-ontarienne peut aussi tirer avantage de

cette critique interne, confrontation qui peut être « source de renouvellement » et d'ouverture.

Le texte de Jacqueline Beaugé-Rosier porte spécifiquement sur cette question, qu'elle choisit d'aborder de manière plus tangente et en prenant une certaine altitude. Il en résulte une étude remarquable de cette grammaire de la différence tirée de l'écriture migrante. Il est difficile, pour un tel article, de ne pas puiser dans les idées générales sur l'ouverture et la diversité; en revanche, l'auteure ne renonce pas à poser de vraies questions et à faire état de l'invisibilité de l'écrivain migrant. Je crains cependant que la tonalité tout à fait métaphysique et abstraite de son discours ne réduise l'impact de ses interrogations. Est-ce un signe que le sujet est encore tabou et qu'il est préférable de l'enrober du métalangage théorique?

La part la plus importante de cet ouvrage dirigé par Hédi Bouraoui et Ali Reguigui porte sur l'institution littéraire : en plus des articles de Yergeau, Hotte et Melançon, qui y sont directement consacrés, celui de Beddows porte sur l'institution théâtrale et les textes de Paré, Bélanger, Laflamme et Mainville, et même celui de Tessier, débattent de questions qui y sont rattachées.

Robert Yergeau fait preuve d'audace et de courage en abordant la question des rapports entre l'institution littéraire franco-ontarienne et l'institution littéraire québécoise par le biais d'une étude de réception critique comparée. Il adopte un ton direct et quelque peu polémique qui détonne fort heureusement par rapport aux discours universitaires, souvent trop polis pour être honnêtes. Yergeau dévoile la complexité des rapports entre les deux institutions littéraires mentionnées en montrant la circulation des agents de l'une à l'autre, mais toujours sous le contrôle de l'institution qui détient les moyens de diffusion, qui choisit les porte-parole légitimes et qui découpe les frontières à sa guise. Il affirme sans ambages que « l'hégémonie québécoise sur la littérature canadienne-française persiste », et il en montre quelques-unes des ramifications. Son étude comparée de la réception critique est tout à fait probante dans le premier cas, celui de *French Town* de Michel Ouellette. Les points de vue sont si opposés qu'ils révèlent comment

la malléabilité de l'œuvre peut servir les partis pris et les intérêts de chacun : la critique nous en dit parfois plus sur celui qui l'écrit ou sur le lieu dont il parle que sur l'ouvrage critiqué. Dans le second cas, il assume pleinement l'exiguïté de l'institution dont il est partie prenante en étudiant la réception critique d'un ouvrage dont il est l'éditeur et en soulignant que le commentaire particulièrement ironique d'un critique/auteur québécois lui est personnellement adressé en raison de ses rapports tendus avec cet individu! Néanmoins, la tempête soulevée par la publication sous pseudonyme de *Les Franco-Ontariens et les cure-dents* a montré que la question identitaire et l'autocritique sont des domaines extrêmement sensibles dans les petites communautés incertaines de leur propre existence. Dans son ensemble, l'article fait bien ressortir les conditions particulières de réception et donc d'écriture dans les petites littératures.

Chacune à leur manière, Lucie Hotte et Johanne Melançon contribuent à faire le portrait général de l'institution littéraire franco-ontarienne. La première s'arrête sur la fonction normative, régulatrice, prescriptive de l'institution en ayant bien pris soin de distinguer l'institution comme ensemble d'appareils idéologiques (éditeurs, critique, universités, etc.) et l'institution comme système de valeurs qui conditionne la production et la réception de la littérature. Elle montre comment les choix institutionnels peuvent varier dans les milieux minoritaires par rapport aux milieux majoritaires et, à partir de ce constat, réexamine la question des choix génériques en Ontario français en faisant toute la place aux nombreux paramètres qui l'informent. Elle souligne le potentiel d'innovation et donc de transformation générique des petites littératures condamnées à innover pour exister. En somme, l'institution littéraire peut être squelettique dans les petites littératures, mais elle n'en est pas moins extrêmement complexe, car les œuvres doivent souvent répondre à des normes superposées provenant des divers cercles institutionnels (franco-ontarien, québécois, français de France) auxquels elles doivent répondre.

Johanne Melançon, pour sa part, tente de mesurer le parcours accompli par l'institution littéraire franco-ontarienne en posant un certain nombre de questions très pertinentes, notamment sur ses frontières temporelles. Elle résume avec beaucoup de précision les

différentes positions sur cette question. J'aurais aimé cependant qu'elle souligne que cette question se pose dans toutes les littératures émergentes et que la fixation des origines d'une littérature relève d'un parti pris stratégique visant à l'acquisition d'un maximum de prestige. On sait que les grandes littératures tirent l'essentiel de leur prestige de leur ancienneté : de ce point de vue, René Dionne, qui veut faire remonter les origines de la littérature franco-ontarienne à la Nouvelle-France, se montre beaucoup plus conscient des enjeux liés à cette origine que les tenants d'une naissance de cette littérature au XX^e siècle. Paradoxalement, les grandes littératures tirent de leur longue tradition le droit de définir la modernité. Il ne faut jamais perdre de vue qu'il ne s'agit pas ici de saisir une réalité qui existerait en dehors du discours qui la constitue, mais bien de construire par le discours cette réalité. La constitution d'une institution littéraire est donc en grande partie le résultat d'effets de discours par ceux-là même qui en font partie et qui ont tout intérêt à l'imposer.

L'article de Johanne Melançon fait un tour d'horizon très complet des nombreuses réalisations qui sont à mettre au tableau de l'institution littéraire franco-ontarienne et celles-ci témoignent certes d'une consolidation remarquable. Cependant, l'existence de colloques, anthologies ou dictionnaires ne peut être en elle-même la preuve de la solidité d'une littérature, car on sait très bien qu'il s'agit là d'entreprises volontaristes qui ont justement en bonne partie pour but de montrer l'existence de cette littérature. Il n'est pas nécessaire de revenir sur les fins opposées des anthologies dans les grandes littératures (rassembler des auteurs consacrés) et dans les petites littératures (faire connaître des auteurs inconnus). Cependant, une approche plus constructiviste de l'évolution de l'institution littéraire en Ontario français aurait permis de mettre quelque peu à distance la fonction de « défense et illustration » que remplissent peu ou prou tous les commentateurs de littératures en manque de visibilité.

L'article est aussi révélateur d'un certain flottement autour de la notion d'*autonomie* dans les petites littératures. L'auteur commence par affirmer qu'en 1973, avec la fondation des éditions Prise de parole, l'institution littéraire franco-ontarienne était désormais devenue

autonome. Dans la suite de l'article, cependant, on alterne entre *autonomie* et *autonomisation*, pour, vers la fin, parler d'une institution littéraire en voie d'autonomisation. On doit donc se référer à des sens différents d'autonomie, qu'il aurait été bon de préciser puisque ceux-ci sont nombreux et ambigus. Ainsi, Jean-Marie Klinkenberg, dans une conférence prononcée à Moncton en 2003, affirmait que « la littérature québécoise, de toutes les littératures francophones, est celle qui est la plus avancée sur la voie de l'autonomisation ». De cette affirmation, il faut déduire, que cette littérature n'est pas encore autonome. Que faut-il penser alors des autres littératures francophones du Canada?

L'article de Louis Bélanger qui, à l'instar de Robert Yergeau, ne mâche pas ses mots, a particulièrement attiré mon attention. Si on aurait pu souhaiter un peu plus de distance critique chez certains des auteurs de l'ouvrage, le texte de Bélanger corrige à l'extrême cette lacune en remettant radicalement en cause l'ensemble du discours critique, qu'il présente comme une construction sociale, comme un véhicule de fictions sociales. La thèse est intéressante par son caractère décapant et la démonstration — qui s'appuie sur la réception critique de Patrice Desbiens — est convaincante. Le problème avec ce genre de déconstruction, qui remet bien sûr en cause tout ce que l'on vient de lire dans le reste de l'ouvrage, c'est qu'elle peut toujours être retournée contre celui qui la mène. Dans son article, il me semble que L. Bélanger fait un peu trop confiance à une définition de la littérature canonique proposée par L. Hesbois, définition qui est, elle aussi, le produit d'une construction sociale et qu'on ne saurait employer comme norme pour l'opposer à cette autre vision de la littérature, produit de la croyance. L'auteur de l'article ne nous donne pas non plus de raisons de penser que son propre discours critique se situerait en marge de toute fiction idéologique : Derrida a insisté sur la nécessité de déconstruire la déconstruction... Néanmoins, malgré ces quelques réserves qui n'en sont pas, l'approche de Louis Bélanger est non seulement salutaire, mais indispensable pour relativiser un discours critique tellement lié à son objet qu'il finit par s'y substituer.

Les articles portant sur les genres — poésie, roman, nouvelle — posaient certes un défi de taille, car il n'est pas facile de donner une idée

d'ensemble d'autant de publications très diverses. François Ouellet a choisi de se limiter à un aspect du roman et il propose sur le roman réflexif au féminin une étude fort pertinente qui débouche, comme dans de nombreux autres articles de l'ouvrage, sur la question de l'opposition entre le roman de l'identitaire collectif et le roman de l'écriture. Les thèses de Pascale Casanova sur le passage du politique au littéraire n'auront décidément jamais été aussi bien illustrées qu'en littérature franco-ontarienne. Michel Lord présente une synthèse très solide de la nouvelle en Ontario français, qui lui donne l'occasion d'établir une catégorisation originale à la fois des écrivains et des styles. Il conclut sur l'hétérogénéité, la diversité et l'universalité de la nouvelle. Dans son article sur la poésie, Lélia Young insiste sur le voyage, l'ouverture, la diversité et le dépassement des frontières du territoire. Cependant, il n'est jamais facile d'établir des liens entre des œuvres aussi diverses et de donner une idée d'une œuvre poétique en se limitant à quelques brèves citations. L'autre texte sur la poésie rassemble des portraits déjà présentés dans une autre publication et la transplantation ne se fait pas sans laisser de trace. L'auteur ne répugne pas à citer des détails de la vie personnelle des poètes; le ton est celui de la complicité, sinon de la complaisance et la critique se fait aussi rare que l'éloge est abondant. Malgré ce parti pris, qui détonne avec le reste de l'ouvrage, empreint de l'apparente objectivité du discours universitaire, le texte donne une foule de renseignements précis sur les poètes retenus.

Comme à son habitude, François Paré nous livre un texte de très grande qualité qui retrace le rôle de l'université dans le développement de la littérature franco-ontarienne. D'abord hésitante, l'université a eu pour fonction de normaliser le corpus de la littérature franco-ontarienne. Paré note aussi le passage d'un discours critique nourri de la perspective identitaire à un autre, répondant à des critères plus esthétiques et il unit sa voix à tous ceux qui réclament une prise en compte plus globale du texte littéraire, qui ne le réduise pas à son aspect politique.

Jules Tessier aborde la question centrale de la langue d'écriture dans la littérature franco-ontarienne en s'appuyant sur des textes de Jean Marc Dalpé et de Louise Fiset. Cette question me paraît tellement importante

que l'ouvrage eût été incomplet si elle n'y avait trouvé sa place. La présence d'éléments exogènes dans la langue des écrivains des littératures marginales me paraît plutôt la norme que l'exception, ne serait-ce que par l'obligation à laquelle est confronté tout écrivain, qui est de créer sa langue dans la langue. Comme le genre ou les procédés narratifs, la langue n'est jamais un acquis définitivement établi que l'écrivain n'aurait qu'à emprunter : au contraire, le fait de simplement s'en servir modifie l'idée que l'on se fait de la langue littéraire pour une littérature donnée. Jules Tessier a le mérite de montrer la complexité des enjeux qui déterminent les choix linguistiques et de produire un texte d'une précision exemplaire sur la question.

Les deux textes qui ferment le recueil et qui sont des ajouts par rapport à la première édition sont du plus haut intérêt. Celui de Joël Beddows propose une analyse d'une très grande finesse des rapports entre l'institution théâtrale franco-ontarienne et son pendant québécois. J'ai particulièrement apprécié le fait qu'il ait tenté des comparaisons avec le théâtre en Abitibi-Témiscamingue et avec les rapports entre la Belgique et la France. Il me semble que tous les articles auraient bénéficié de cette mise en contexte plus large qui permet de relativiser les caractéristiques dégagées de l'étude d'une littérature.

L'enquête sociologique menée par Simon Laflamme et Sylvie Mainville me semble exemplaire à tous les points de vue. La mise en contexte théorique est tout à fait utile et éclairante. Elle introduit à une étude qui constitue à ma connaissance une première dans les littératures francophones du Canada en dehors du Québec. Cette étude est remarquable par la manière dont elle est menée, mais aussi par la complexité des résultats auxquels elle aboutit et qui défont plusieurs idées reçues par rapport aux consommateurs des produits culturels. Il est à souhaiter que des études semblables soient effectuées sur le lectorat des littératures aussi bien franco-ontarienne qu'acadienne ou de l'Ouest. À la fin de son article, Johanne Melançon note que nous ne savons à peu près rien des lecteurs, sur lesquels nous n'avons que des questions sans réponse.

Comme on le voit, cet ouvrage a suscité chez moi de nombreuses réflexions et bien plus encore que celles qui apparaissent ici. Dans ce sens, son objectif le plus important est atteint car il serait illusoire de penser qu'il visait à fixer de manière définitive les traits d'une littérature en constante évolution, tout comme le discours critique qui lui est associé. Il faudra sûrement refaire cet ouvrage dans dix ans et on pourra à ce moment-là le concevoir dans une plus grande unité, comme un texte unique réalisé à plusieurs auteurs. Il est encore plus difficile de juger si l'ouvrage permettra à la littérature franco-ontarienne de transcender les frontières nationales et internationales comme le souhaitent les directeurs de la publication dans leur introduction. L'important, à mon avis, c'est qu'il permette aux Franco-Ontariens de mieux se connaître par leur littérature et de réaliser que même en écrivant des livres qui ne parlent pas au premier degré de l'Ontario français, ils expriment aussi leur identité.

Référence : Ali Reguigui et Hédi Bouraoui, *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2007, 468 p.

Kouky J. FIANU

L’ambassadeur dans les lettres

C’est au sein de l’équipe de recherche « Écriture et histoire », basée à Angers, qu’est né *Récits d’ambassades et figures du messager*. L’ouvrage rassemble dix contributions, précédées d’un avant-propos signé G. Jacquin et L. Gourmelen. Les œuvres étudiées placent l’entreprise dans la longue durée, du V^e siècle avant Jésus-Christ au XIX^e siècle, et se répartissent également entre Antiquité (quatre contributions), Moyen Âge (trois contributions) et période moderne (trois contributions). Les langues des récits analysés sont le grec, le latin, le gotique et le français (pour la moitié des contributions).

L’étendue temporelle et la variété linguistique confèrent de prime abord un caractère hétérogène à l’ensemble de l’ouvrage. Cet éclatement est cependant nuancé par l’avant-propos, qui met adroitement en évidence l’intérêt de la comparaison en soulignant similitudes d’approches et « constantes » dans l’étude des récits d’ambassades. Le regard littéraire, d’une part, permet à la plupart des contributions de s’attacher à la place de la relation d’ambassade pour en montrer l’influence et le rôle actif, voire fondateur, dans les œuvres historiographiques étudiées. C’est le cas par exemple des chroniques de Villehardouin étudiées par G. Jacquin. D’autre part, l’attention portée au narrateur et à son travail littéraire révèle la manipulation ou la réécriture de l’information, rappelant qu’il n’y a pas de « texte neutre » et que le récit d’ambassade est une construction littéraire à la terminologie soigneusement choisie. L’article de C. Noille-Clauzade est à cet égard très éclairant.

La question de la langue des messages et des messagers, essentielle à l’étude des ambassades, est au cœur de deux contributions, les plus stimulantes, nous semble-t-il. Il s’agit dans les deux cas d’études portant sur l’Antiquité tardive et sur des œuvres liées à la christianisation, phénomène historique primordial pour le thème retenu puisque l’évangélisation repose sur la propagation du message

divin et sur la croyance en son ambassadeur Jésus-Christ. Dans son analyse des *Institutiones divines* de Lactance (250-325), B. Colot explore la dimension historique qui figure dans cette « première somme de théologie morale chrétienne en langue latine » (p. 65), en particulier dans le livre IV, centré sur le Christ messager. Elle montre comment l'architecture de l'œuvre a pour fonction d'amener les païens à entendre, puis à accepter, le message chrétien. D'autant que Lactance insiste, par le vocabulaire qu'il choisit, sur les différents rôles du Christ, désigné comme messager et envoyé de Dieu, docteur et maître. L'emploi du terme *nuntius*, doté d'une forte résonance chez ses contemporains, permet à Lactance de leur faire entendre la voix du dieu chrétien. L'auteur lui-même agirait comme ambassadeur en quelque sorte. C'est également le cas de l'évêque goth Wulfila (311-383) lorsqu'il traduit le Nouveau Testament. L'article que lui consacre F. Daviet-Taylor met en évidence de manière convaincante une langue gotique « messagère, ambassadrice de sens » (p. 98). L'étude de trois messagers bibliques (leurs caractéristiques, le contenu et la fonction de leurs messages, leur réception par la communauté) est enrichie par l'observation de leur traitement dans la traduction gotique. En effet, l'utilisation de la particule *ga-*, élément de liaison logique entre deux événements (par exemple entre perception et action), fournit les moyens d'une interprétation originale du rôle des messagers bibliques, à la fois élus pour révéler et dotés de messages volontairement obscurs. Le morphème mène ici à la révélation.

Si le thème des messagers n'est pas nouveau en littérature, il bénéficie d'un regain d'intérêt que traduit la publication en 2006 de ce collectif et de l'ouvrage de J.-C. Vallecalle (*Messages et ambassades dans l'épopée française médiévale : l'illusion du dialogue*, Champion). Le collectif de G. Jacquin en fournit un utile tour d'horizon, susceptible de recouper les intérêts (et d'éclairer) d'autres chercheurs, notamment des historiens. Par leurs fonctions de rapporteurs (donc d'auteurs) chargés d'une communication entre peuples (donc maîtrisant en principe les codes linguistiques et sociaux), ambassadeurs et messagers sont au cœur de relations politiques et diplomatiques, plus généralement de pouvoir. Le fait n'a pas échappé aux historiens. Pour preuve les travaux menés récemment par exemple en histoire médiévale sur les

réseaux et les agents de la communication politique (voir le collectif *Information et société en Occident à la fin du Moyen Âge*, Publications de la Sorbonne, 2004). Là où l'historien décode la pratique sociale de transmission des nouvelles, le littéraire s'attache au contenu et à la forme de la relation. L'un et l'autre ont tout à gagner d'une approche croisée qui placerait un récit dans son contexte historique tout en exposant le caractère construit (manipulé ?) de l'information.

Référence : Gérard Jacquin (dir.), *Récits d'ambassades et figures du messenger*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, 196 pages.

Vincent MASSE

Constantes et variantes de la figure du Géant

Ce collectif ne visant pas à couvrir de manière exhaustive la topique du gigantisme à travers les siècles, il serait déloyal d'en décrier les lacunes. Mentionnons néanmoins l'omission des occurrences rabelaisiennes, dont on peut en fait se réjouir, puisque Marianne Closson et Myriam White-Le Goff, en contournant des lieux souvent fréquentés par la critique, ont fait le choix de la diversification plutôt que du ressassement. Il pourrait paraître vain, en effet, de répéter l'ouvrage que Walter Stephens a consacré à Rabelais et à ses sources (*Giants in Those Days: Folklore, Ancient History, and Nationalism*, University of Nebraska Press, 1989) et qui vient d'être traduit en français par Florian Preisig (Honoré Champion, 2006). Malgré le parti pris d'éclectisme des auteurs, l'introduction réussit à exposer des idées et des enjeux clairs sur la question et rend bien compte des approches chronologique et thématique privilégiées par les auteurs du collectif. Des premières mythologies — gigantomachie gréco-romaine et genèse biblique — et de sa péjoration médiévale jusqu'à sa réhabilitation (XV^e et XVI^e siècles) et à son instrumentalisation en métaphores poétique, politique et nostalgique, on y rencontre le Géant comme signe d'altérité, de sauvagerie originelle, élémentaire et organique, ou comme rescapé d'un monde ancien, disparu ou en voie de l'être.

Au contraire de nombreux recueils d'études thématiques préoccupés par la contemporanéité, on s'intéresse ici à la longue durée : onze contributions couvrent une période allant de l'herméneutique des Pères de l'Église aux géants désacralisés, « encourtisanisés » du XVII^e siècle; sept se vouent aux nostalgiques XIX^e et XX^e siècles. Entre les deux : un trou de la taille du XVIII^e siècle.

Jean-Marc Vercruysse ouvre la discussion, en abordant l'herméneutique des Pères de l'Église, des géants du texte biblique, particulièrement ceux des versets Gn 6, 1-4, dont le laconisme a engendré nombre de débats théologiques et exégétiques et qui

intéressent le rapport humain/divin, l'histoire providentielle, la morale, et le rapprochement du christianisme et de la mythologie grecque. Jean Céard — qui signe la contribution suivante — soutenait en 1978, dans un article devenu canonique, que les discussions relatives à l'existence des géants sont liées au problème du vieillissement ou de l'éternité du monde (« La querelle des Géants et la jeunesse du monde », *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 1978, vol. VIII, n° 1, p. 37-76). Il complète sa réflexion d'alors en proposant cette fois une lecture de la *Dissertation sur les Geans* de Dom Augustin Calmet (1720), qui prête à la Bible un sens littéral : les Géants ont bien existé et les fables païennes ne font que mythifier cette vérité, par ailleurs démontrée par la découverte d'ossements. Il n'en rejette pas moins la thèse lucrétienne de l'épuisement progressif du monde : leur disparition s'explique plutôt par la chasse et les variations de fécondité.

Olivier Szerwiniack, à travers une lecture de la *Description de l'Irlande* de Giraud de Barri (XII^e siècle) et de ses sources (notamment les *Étymologies* d'Isidore de Séville), expose une acception médiévale du géant défini par son enfantement par l'élément terrestre plutôt que par sa taille : les géants Fomóires, habitants primordiaux de l'Irlande, y « apparaissent comme des émanations personnifiées de la terre qui se venge contre ses agresseurs ». Le géant « pré-humain, inférieur à l'humain, symbolique de la préhistoire », apparaît également dans la lecture du roman *Perceforest* (XIV^e siècle) qu'offre Catherine Rollier. Pourtant, plus qu'une simple épreuve épique adressée au héros chevalier, cet envers de l'homme est également son miroir, et le personnage du Géant ou de la Géante peut alors s'accompagner d'un effet comique. Sophie Albert s'intéresse également au *Perceforest* : le héros chevalier, tuant le Géant et libérant la terre et la femme de ce dernier, entreprend de civiliser les lieux et d'humaniser la Géante et sa fille, dont les descendants réapparaîtront dans le cycle de la quête du Graal. Figure de l'altérité en demande de domestication, le Géant surgit ensuite, au tournant du XVI^e siècle, dans l'Amérique vue par l'Europe, qui se peuple de géants pratiquant le cannibalisme et la sodomie; Nicolas Balutet en suit la progression, de 1553 à 1644, et le géant y apparaît comme un monstre contre-nature, bouc émissaire porteur de peurs sociales, *exemplum* salutaire adressé aux fidèles et

argument de conquête.

Au XVII^e siècle, ainsi que l'expose Marie-Agnès Thirard, Madame d'Aulnoy est l'initiatrice d'une mode du récit féerique, récupérant l'Ogre des contes populaires et le Géant de la mythologie savante en un amalgame digestible aux lecteurs de la cour de Versailles. Cette transmutation mondaine affecte principalement la Géante, personnage coquet, voire libertin, autrement plus évolué que son homologue masculin, resté bête et méchant. Retour au siècle précédent : Anne-Pascale Pouey-Mounou présente l'« écrabouillement de cervelle » appliquée, dans l'œuvre de Pierre de Ronsard, aux révoltés de la gigantomachie; cette image épique mêle la violence héroïque à l'horreur et le Géant y est « représentant d'un imaginaire de l'informe qu'il partage avec les Cyclopes, les monstres et les mollusques », et qui illustre la verticalité rabaissée et la résurgence cyclique du chaos. Au contraire d'une esthétique antiquisante, le Géant dans l'œuvre de Charles Sorel, écrit Cécile Cerf-Michaut, est représentatif, à travers les romans de chevalerie, d'une « petite littérature », voire d'une « mauvaise littérature » pourtant plaisante : « la qualité littéraire des romans serait inversement proportionnelle à la taille de leurs protagonistes ». Cela n'empêche pas l'apparition du personnage et son emploi comme support à une « réflexion linguistique, sur la transcription du réel, le style, le plaisir du lecteur et de l'auteur ».

Sébastien Mullier analyse la présence de la géante dans la poésie de Baudelaire, figure qui réunit érotique et plastique afin de symboliser une démarche esthétique de circonscription de l'illimité : « enclore "l'infini dans le fini" pourrait être la formule même de la poétique de Baudelaire ». Même personnage, autre emploi : si La Boétie, dans son *Discours de la servitude volontaire*, recourt à la figure du Géant pour désigner le Tyran, ce n'est pas afin de perpétuer l'illusion de son pouvoir, explique Alexandre Tarrête, mais plutôt afin d'en démontrer les faiblesses cachées; telle la statue creuse du Colosse de Rhodes ou le géant aux pieds d'argile du prophète Daniel, le Tyran est « toujours près de basculer ». L'image du colosse anthropophage et « mangepeuple » jeté à bas connaîtra un grand succès chez les polémistes réformés des guerres de Religion.

Claudine Nédélec livre l'une des contributions les plus intéressantes du collectif, quoiqu'un peu rapide : à l'aide de trois corpus a priori disparates — querelle de 1613-1618 autour de la découverte d'os gigantesques; mazarinades; travestissements liés au mythe antique de la gigantomachie —, elle démontre une désacralisation et une instrumentalisation constantes du Géant à travers les sciences objectives naissantes, le pamphlet politique et la dévalorisation burlesque. Pourtant, grâce à son esthétisation dans les gravures et les sculptures, la perte de la dimension proprement mythique du Géant n'est pas complète.

Le XIX^e siècle fournit des exemples d'usage du Géant personnifiant les acteurs et les forces historiques. Ainsi que le montre Julie Anselmini, dans les romans historiques d'Alexandre Dumas peignant la Révolution, le Géant prend une dimension populaire, en s'associant aux héros révolutionnaires et au peuple lui-même, géant dans sa multitude, robuste, sain et naturel face à la délicatesse et à la pâleur aristocratiques. Conducteur d'épique et de merveilleux, le Géant est une force cosmique démontrant la nécessité de la Révolution et exonérant la violence des particuliers. Anne-Sophie Morel expose, quant à elle, la contribution de Chateaubriand à la figuration de Napoléon en géant, illustrant ainsi tant la grandeur de ses succès et la violence de sa chute que son despotisme : à travers la conscription, il erre tel un ogre, affamé de jeunes hommes pour ses guerres. Malgré ces griefs, l'image du Géant pare l'Empereur de grandeur ainsi que de démesure, et l'oppose à la médiocrité d'un présent prosaïque, d'où l'héroïsme a fui. Nostalgie que l'on retrouvera au XX^e siècle : Jaël Grave, à travers l'œuvre de Samivel, livre en effet un portrait de derniers géants, gardiens montagnards et mythiques du sacré, repoussés vers l'imaginaire par l'urbanisation progressive, le tourisme, etc. Pourtant, explique Anne Besson, le Géant se fait rare en *fantasy* actuelle, genre « d'essence nostalgique » où pullulent néanmoins les Nains; cet effacement pourrait être imputé à l'œuvre de J. R. R. Tolkien, à travers laquelle lui survivent néanmoins des cousins : l'Ent végétal et le Troll minéral. C'est principalement en *fantasy* pour la jeunesse et en réécritures arthuriennes qu'on le retrouve, mêlé

d'Homme Sauvage médiéval, survivant stéréotypé d'ères révolues.

Mais le Géant, au XX^e siècle, n'est pas simplement un « dernier refuge contre une modernité amoindrie ou comme expression de la nostalgie d'une littérature ancienne » : au contraire — ainsi que le suggère Isabelle Roussel-Gillet par sa lecture de l'imaginaire de J. M. G. Le Clézio —, il est susceptible de participer aux bouleversements de la modernité. Et susceptible de réécritures, évidemment : le collectif se clôt sur une lecture, par Isabelle Dangy, du *Vaillant petit tailleur*, roman d'Éric Chevillard (2003), « réécriture distanciée » du conte de Grimm où se mêlent démolition du genre du conte et, grâce au Géant, émergence de la figure de l'écrivain.

Rares sont les chercheurs qui s'intéresseront à la totalité de l'ouvrage, mais rare également celui qui ne trouvera pas son profit d'une ou d'une autre contribution. La piètre qualité matérielle de l'ouvrage invite d'ailleurs à la lecture décousue, puisque ses pages tombent rapidement d'entre les mains...

Référence : Marianne Closson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Les Géants entre mythe et littérature*, Artois Presses Université, 2007, 240 p.

Roger-Michel ALLEMAND

Claude Simon chrono-photo-bio... phono-graphe

Fort de l'accueil réservé aux ouvrages de Peter Janssens (1998), puis de Mireille Calle-Gruber (2004), et prenant acte de la fécondité des recherches sur le dernier récipiendaire français, en date, du prix Nobel de littérature, le comité éditorial « Lettres et Arts » des Presses universitaires du Septentrion a eu l'heureuse idée de vouer à cet écrivain une collection à part entière, dirigée par Philippe Bonnefis et Dominique Viart. L'entreprise vaut déjà d'être saluée : les monographies ainsi rassemblées formeront, en parallèle avec les recueils *Claude Simon* animés par Ralph Sarkonak, une source d'informations précieuse à tout chercheur désireux de se tenir au fait des plus récentes avancées en la matière.

La parution simultanée des deux premiers volumes de cette collection témoigne à la fois de la fermeté de sa programmation et d'une convergence d'intérêt, puisque tous deux portent sur les rapports de Claude Simon à la photographie, relations dont l'importance est devenue patente aux yeux du grand public cultivé à la publication de *l'Album d'un amateur* et de *Photographies 1937-1970*. Pour autant, dès *Orion aveugle* (Simon, 1970), le sujet avait retenu l'attention de la critique (voir par exemple Leonard, 1983, et Rogers, 1985). Depuis, plusieurs études ciblées lui ont été consacrées, notamment par Janssens (2000) et par Calle-Gruber (1993 et 2002) justement (voir Ortel, 2004, et Gaultier, 2005).

Claude Simon moments photographiques

Irene Albers a néanmoins été la première à dédier une monographie à la problématique. Son ouvrage, initialement publié en allemand (Albers, 2002), part donc du constat que les « romans de Claude Simon renvoient sans cesse [au] médium » photographique (p. 16), ce qu'elle a pris soin de faire précéder de considérations très éclairantes sur « les rencontres signifiantes entre littérature et photographie » (p. 13) depuis

le XIX^e siècle. Parmi les écrivains français, elle identifie un basculement majeur du regard, au tournant du siècle suivant : « la réflexion sur la “photomimesis” » (p. 15) est remplacée par « la “photomnémonique” » (selon les mots de McQuire, 1998). Dès lors, nul étonnement à ce que l’auteur ait choisi comme parangon de la substitution l’œuvre de Proust, surtout *À la recherche du temps perdu*, il va de soi.

Dans le contexte simonien, où « la réflexion sur les médias est toujours également une réflexion sur la langue » (p. 20), « la poétique de la “description dynamique” [...] doit être appréhendée à partir du lien étroit qu’elle entretient avec une esthétique du choc élaborée en référence à la photographie, et à partir de sa visualité traumatique et désintégratrice ». C’est l’idée-force que la critique développe depuis le début de ses travaux sur la question; la section intitulée « “Le choc des photos, le poids des mots” : images-souvenirs photographiques dans *La Route des Flandres* » reprend d’ailleurs les observations naguère publiées dans un article en anglais (Albers, 1998). Ce faisant, elle introduit — voici l’originalité du propos — une perspective novatrice qui, tout en les articulant les unes aux autres, place au premier plan, non plus les « qualités *mimétiques* ou *mnémoniques* » (p. 20), mais les « qualités *sémiotiques* opposées des deux médias ». S’engage ainsi la prise en compte simultanée de « “l’aventure de la perception” » et de « “l’aventure de l’écriture” ». En fonction de quoi la photographie est posée « comme métaphore et figure conceptuelle dans la poétique de la mémoire » (p. 23), alors que « les instants photographiques [...] décrits dans les romans de Simon » ressortissent à « l’“archive familiale” » (voir Dällenbach, 1988). « En cela semblable à l’écriture, la photographie est “à la fois métaphore et médium de la mémoire”. » (pour la citation incluse, voir Assmann, 1999).

Le déroulement même de la démonstration s’organise de façon pédagogique. Le premier chapitre rappelle les théories de la photographie formulées par Kracauer et Benjamin, puis engage le dialogue entre l’œuvre de Simon et son intertexte proustien. Le deuxième, qui forme le cœur du volume, s’attache à certains romans en y analysant les spécificités de la représentation pelliculaire, depuis *La Corde raide* jusqu’à *Le Palace*, en passant par *Le Vent*, *La Route des Flandre*,

La Bataille de Pharsale et *Triptyque*. C'est dire que la progression chronologique est respectée, avec discernement, les livres étudiés correspondant à des étapes importantes de la production simonienne, sans pour autant négliger les autres, vers lesquels sont lancées des passerelles de bon aloi. Notons aussi que les quelque vingt dernières pages de ce deuxième ensemble extrapolent avec justesse les remarques énoncées auparavant (Albers, 2006). Le pont virtuel entre la photographie et la narrativité filmique n'est pas manqué, donnant lieu à des références philosophiques bienvenues, spécialement à Bergson et à Merleau-Ponty. Les réflexions esthétiques de Barthes sont en outre régulièrement convoquées. Le troisième chapitre s'intéresse aux deux recueils publiés par Simon en tant que photographe : présenté comme une « Digression » (p. 135), agrémenté de cinq reproductions, dont quatre grand format, c'est le moins dense de l'ouvrage. Pour l'essentiel, il synthétise les travaux produits antérieurement par d'autres chercheurs.

Les deux derniers chapitres sont, à nos yeux, les plus intéressants. L'un tient davantage de l'essai, qui ausculte les phénomènes de superposition et la dynamique de répétition, et montre le rôle joué par l'imaginaire photographique dans l'élaboration de la "théorie" simonienne de la description. Ouverte par une célèbre citation de Valéry (2001, p. 90), qui déplaçait l'enjeu de la description à l'*inscription*, cette partie renvoie de nouveau aux écrits théoriques de Barthes, puis effectue un détour par Duras (1984) — sans toutefois mentionner *Logique du sens* (Deleuze, 1969, p. 50-56, et voir Allemand, 2004, p. 216-218) —, avant de déboucher sur une mise à jour des ressources fournies, en vertu même de l'étymologie (voir Butor, 1977), par « "l'essence métaphorique" de la langue, son aptitude au "transport" de sens » (p. 165 et sq.). Développant à nouveau Albers, 2006, les considérations sont fort convaincantes. Quant au chapitre final, il fait un sort attendu, mais non dénué d'autorité, aux « Descriptions de photographies dans les "romans familiaux" de Simon » : les clichés de famille dans *L'Herbe*, les cartes postales et la photo de l'atelier dans *Histoire*.

L'ensemble est complété par une solide bibliographie, une table des illustrations et un *index nominum* qui attestent, avec les notes de bas de

pages, l'érudition de cet ouvrage, où la qualité scientifique ne le cède en rien à la clarté de l'exposé.

Claude Simon chronophotographie

L'étude d'Aymeric Glacet réaffirme sous un autre angle le rôle joué par la photographie dans la représentation du temps simonien. *Photographies 1937-1970* n'a pas été préfacé par Denis Roche pour rien (Roche, 1992; voir aussi Roche, 1978, 1982, 1985, 1988, 1991, 2007, Allemand et Mora, 2001). Car non seulement Simon s'est intéressé de très près à cet art avant de se vouer à l'écriture, et après ce choix, mais il déclarait volontiers en tant que romancier : « Grâce à [la photographie], on fixe l'instantané, cette coupe dans le temps. Je ne vois pas tellement les choses en mouvement, mais plutôt une succession d'images fixes. Ajoutez à cela une particularité [...] de ma vision : les images persistent longtemps sur ma rétine. » (Simon, 1967) L'intérêt de Glacet pour la chronophotographie est donc des plus légitimes, la « production [...] d'images prises à des intervalles de temps exactement mesurés, et qui permet, à partir d'un unique cliché, l'analyse du mouvement par photographies successives » (prière d'insérer), fournissant à l'écrivain « la technique indispensable à son écriture, au développement de son œuvre comme à l'organisation singulières de ses thèmes ». Séduit, quoique non surpris, par cette approche liminaire, le lecteur est dûment informé des « effets » sur « le projet romanesque en son principe », qui touchent « à des questions aussi diverses que celles de l'origine, de l'autobiographie et de la représentation du monde ». Jusqu'ici, rien de bouleversant, ou même de bien nouveau dans ces implications, mais ledit lecteur ouvre consciencieusement le livre, le feuillette un peu, hume la bibliographie, parcourt l'appareil critique, consulte le sommaire. Et là, tout de suite, l'œil est frappé par les intitulés elliptiques et iconoclastes, le cerveau est en éveil. Les choses sérieuses commencent.

L'avant-propos, « Clic-clac », donne aussitôt le ton, évoquant la marotte de l'auteur, sa collection d'onomatopées, et les échos musicaux suscités par sa découverte de la langue simonienne. Et de lancer le jeu par une réjouissante provocation : « Certes, la question du

temps, dans l'œuvre de Claude Simon, a déjà été beaucoup travaillée, mais à grands renforts de concepts et de notions aussi lourdes et peu maniables que celles d'Histoire, de Mémoire ou de Vécu. On omettait alors simplement de reconnaître que cette écriture est aussi une écriture profondément matérielle, une écriture concrète aux qualités sonores surprenantes. » (p. 11) Iconoclaste, disais-je, mais du meilleur tonneau, puisque le culot est au service d'un véritable projet, dont la modestie affichée n'est sans doute pas (entièrement) feinte : « [...] ce n'est pas tant le thème ou le motif de la photographie que l'on veut interroger, que [l']œuvre considérée alors comme un énorme appareil photographique avec toutes les complications que cette métaphore introduit immédiatement. [...] Aussi l'excuse de ce livre, sa seule excuse, est-elle non seulement de croiser ces deux questions que sont le temps et la photographie, mais de les obliger à s'associer jusqu'à former à leur tour un objet. Une autre boîte, pour tout dire, boîte étrange qui n'a encore jamais été ouverte parce que le bruit qui s'en échappe fait craindre le pire. » (p. 13) Roche ne parle-t-il pas d'un « boîtier de mélancolie » (Roche, 1999)?

Chacun des six chapitres qui suivent est composé de douze sections, numérotées par des chiffres romains, comme de juste. Référence suggérée aux mois de l'année peut-être? Allusion transparente aux cadrans horaires sûrement. « L'Horloger de Salses » et « Mesure de l'heure » le confirment, qui portent respectivement sur la prégnance des carillons et des mécanismes dans les romans de Simon, et sur l'obsession d'une impossible maîtrise de ces engrenages ou, en d'autres termes, sur le *grand rouleau* fatal de la pellicule existentielle. « Simon et sa boîte » et « Claude Simon Chronophotographe » sont, quant à eux, placés sous les signes funèbres, l'un, du père, l'autre, de la mère. La voilà donc, la boîte : un cercueil, à double fond. De la littérature comme un tombeau, tantôt cénotaphe d'une absence, tantôt réceptacle d'un passé en décomposition (voir Simon, 1990). « Ah ! Quel terrible cinq heures du soir... » et « Sauf la Pornographie » constituent le dernier diptyque, qui associe, d'une part, les monogrammes autoréférentiels S et 5, et d'autre part, la (méta)physique et l'érotisme péripatéticien. De Simon Sauf au Pentateuque, en somme; de la Chute originelle aux tentations d'un aristotélisme qui ne dit pas son nom.

Comme on le voit, l'originalité de cet ouvrage ne tient pas vraiment aux thèmes abordés; Glacet, par exemple, ne fait pas l'économie de passages censément obligés: *Chronos* et *photos*, *Eros* et *Thanatos*, psychanalyse et castration, etc. Mais il les effleure avec une élégance et une virtuosité qui laissent pantois, sans jamais oublier le fil de son propos et sans rien perdre de sa substance. Toute intention est vaine si elle n'est exécutée. Voilà bien un reproche qu'on ne saurait lui adresser. Il est certes vrai que le talent peut parfois laisser perplexe, que la vaste culture, y compris latine, et les enjambées d'un domaine de recherche à l'autre peuvent désorienter, que les épigraphes non référencées peuvent donner l'impression d'une brillance qui ne serait que de surface. Tel n'est pas le cas. Le travail de Glacet sur la poétique simonienne est de première importance, mais il exige des lecteurs particulièrement cultivés, aptes à mettre en relations différentes disciplines, libérés du carcan d'une méthodologie trop stricte.

L'humour, l'irrévérence et même l'impertinence des formulations engagent à la prise de recul vis-à-vis des discours les mieux établis et, par voie de conséquence, à explorer soi-même les multiples pistes de réflexions ouvertes par le critique. Son principal mérite est de lester de chair et de sang un écrivain qu'avec le temps, on a trop souvent tendance à désincarner ou à cantonner dans l'inscription de la souffrance. Car il y a aussi du plaisir dans l'exercice de la littérature, et Claude Simon n'y est pas étranger. Sur la plupart de ses portraits photographiques, c'est un euphémisme d'observer qu'on n'aperçoit guère un sourire éclatant. Aymeric Glacet le lui rend — à moins qu'il ne lui prête le sien? —, rappelant ainsi qu'au nombre des photographes préférés de l'auteur (voir Simon, 1990), se rencontrent des humanistes qui savaient rire, ne fût-ce qu'en privé. Je ris donc avec tous ceux qui ont déjà lu ce livre. Comme Sardon, évidemment. Comme Rabelais, bien entendu.

Références

- Irene Albers, *Claude Simon moments photographiques*, trad. de l'allemand par Laurent Cassagnau, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Claude Simon », 2007, 269 p.

- Aymeric Glacet, *Claude Simon chronophotographe, ou les onomatopées du temps*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Claude Simon », 2007, 237 p.

Bibliographie

- ALBERS, Irene. 1998, « “The Shock of the Photographs, the Weight of the Words” : Photographic War Memories in Claude Simon’s *La Route des Flandres* », in Thomas WÄGENBAUR (ed.), *The Poetics of Memory*, Tübingen, Stauffenburg, p. 231-247;
- . 2002, *Photographische Momente bei Claude Simon*, Würzburg, Königshausen & Neumann;
- . 2006, « Métaphores textuelles et métaphores filmiques. *Triptyque* et *L’Impasse* (*Die Sackgasse*) », dans Irene ALBERS et Wolfram NITSCH (dir.), *Transports. Les métaphores de Claude Simon*, Frankfurt-am-Main, Peter Lang, p. 305-327.
- ALLEMAND, Roger-Michel et Denis ROCHE. 2001 (1993), « L’Aléa littéraire. Entretien sur l’écriture et la photographie », *Ariane*, n° 17 : “*Le Cercle des Muses*”, João BRILHANTE, Fernando CABRAL MARTINS et Fernando GUERREIRO (dir.), Lisbonne, Groupe universitaire d’études de littérature française, p. 273-302;
- et Alain ROBBE-GRILLET. 2004 (1992), « La “Nouvelle Autobiographie” », dans Roger-Michel ALLEMAND et Christian MILAT (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions*, n° 5 : “*Une « Nouvelle Autobiographie » ?*”, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes », p. 213-230.
- ASSMANN, Aleida. 1999, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck.
- BUTOR, Michel et Michel LAUNAY. 1977, « Écrivains et éducateurs de tous les pays, unissez-vous! », *Le CREU*, n° 5, 4^e trimestre, Cannes, éd. C.E.L., p. 47-49.
- CALLE[-GRUBER], Mireille. 1993, « L’Album de Claude Simon ou ce qui ne passera jamais entièrement dans l’Art », dans Mireille CALLE (dir.), *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Sainte

- Foy/Grenoble, Le Griffon d'Argile-Presses universitaires de Grenoble, p. 163-181;
- . 2002, « One Step Further: Claude Simon's *Photographies 1937-1970* », in Jean DUFFY and Alastair B. DUNCAN (eds), *Claude Simon. A Retrospective*, Liverpool University Press, p. 168-182;
- . 2004, *Le Grand Temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives ».
- DÄLLENBACH, Lucien. 1988, « L'Archive simonienne », *Modern Language Notes*, No. 103/4, p. 736-750.
- DELEUZE, Lucien. 1969, *Logique du sens*, Paris, Minuit.
- GAULTIER, Véronique. 2005, « Iconographie de la personne défunte : sculpture, peinture et photographie dans les romans de Claude Simon », dans Ralph SARKONAK (dir.), *Claude Simon*, n° 4 : « *Le (dé)goût de l'archive* », Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes », p. 101-121.
- JANSSENS, Peter. 1998, *Claude Simon : faire l'Histoire*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet »;
- . 2000, « Ce que veut dire "manquer" une photographie », dans Ralph SARKONAK (dir.), *Claude Simon*, n° 3 : « *Lectures de Histoire* », Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes », p. 83-100.
- LEONARD, Diane R. 1983, « Photographie et littérature : Zola, Barthes, Simon », *Études françaises*, vol. 18, n° 3, Hiver, p. 93-108.
- MCQUIRE, Scott. 1998, *Visions of Modernity. Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera*, London, Sage.
- MORA, Gilles. 2001, *Denis Roche. Les preuves du temps*, Paris, Seuil.
- ORTEL, Philippe. 2004, « Le Réseau des instants. *Photographies* de Claude Simon », *La Licorne*, n° 71 : « *Les Images chez Claude Simon : des mots pour le voir* », Stéphane BIKIALO et Catherine RANNOUS (dir.), Presses universitaires de Rennes, décembre, p. 153-168.

- ROCHE, Denis. 1978, *Notre antéfixe*, Paris, Flammarion;
- . 1982, *La Disparition des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Éd. de l'Étoile;
- . 1985, *Conversations avec le temps*, Paris, Le Castor astral;
- . 1988, *Photolalies*, Paris, Argraphic;
- . 1991, *Ellipses et laps*, Paris, Maeght;
- . 1992, « De la ténèbre inverse », dans SIMON, 1992, non paginé;
- . 1999, *Le Boîtier de mélancolie. La photographie en cent photographies*, Paris, Hazan;
- et Gilles MORA. 2007, *La Photographie est interminable*, Paris, Seuil.
- ROGERS, Michelle. 1985, « Fonction des quatre photographies publiées dans l'*Orion aveugle* de Claude Simon », *The French Review*, Vol. 59, No. 1, October, p. 74-83.
- SIMON, Claude. 1970, *Orion aveugle*, Paris-Genève, Skira, coll. « Les Sentiers de la création »;
- . 1988, *Album d'un amateur*, Remagen-Rolandseck, Verlag Rommerskirchen, coll. « Signatur » 8;
- . 1992, *Photographies 1937-1970*, Paris, Maeght, coll. « Photo-Cinéma »;
- et Jacqueline PIATIER. 1967, « Rendre la perception confuse, multiple et simultanée du monde », *Le Monde des livres*, 26 avril, p. V.
- et Aliette ARMEL. 1990, « Le Passé recomposé », *Magazine littéraire*, n° 275, mars, p. 96-103.
- VALÉRY, Paul. 2001 (1939), « Discours du centenaire de la photographie », *Études photographiques*, n° 10, p. 89-96.

Pascale GAULIN

Lorsque la poésie invite à la vie

L'amitié et la réflexion d'Yves Bonnefoy nous convie à une rencontre avec le traducteur, le penseur, le poète et, avant tout, l'homme qu'il est, dans sa ville natale, Tours, devenue en avril 2005 le lieu de tous les carrefours, à l'occasion des « Journées autour de Yves Bonnefoy » organisées pour rendre hommage au poète. Il nous offre des allocutions prononcées dans les musées, un accompagnement critique lors d'une journée d'étude à l'Université et des entretiens publics avec des amis au théâtre. Bonnefoy y met de l'avant la nécessaire relation entre l'amitié et la réflexion qui ont pris une grande place dans sa vie et son œuvre. « Pour autant que l'homme soit encore cet arbre où des parentés reconnues sont à partager, l'unité de ce rassemblement de propos sur la traduction de la poésie (réflexions et pratiques en cours), les liens entre le théâtre et la poésie, la peinture et la poésie, apparaîtra, invitant lectrices et lecteurs à des "assentiments" qui sont la vraie vie de l'esprit », proposent Daniel Lançon et Stephen Romer dans l'avant-propos (p. 7-8).

Dans les pages qui suivent, Yves Bonnefoy signe une préface sous le titre éponyme « L'amitié et la réflexion ». Il présente ce livre comme étant un rappel des événements des Journées de 2005, où « un écrivain, désormais loin dans sa vie, [prend] mesure de ce qu'au cours de son existence et dans ses œuvres il avait dû à d'autres que soi » (p. 9), au travers de ses « amitiés » tant en peinture, au théâtre que dans la traduction. C'est que la poésie ne peut être repliée sur elle-même; elle doit nécessairement aller vers l'« autre » et se nourrir du passé, d'où elle tire un enseignement : ce que Bonnefoy nomme le « vrai besoin poétique ». Philosophes, poètes et artistes font ainsi partie du décor poétique de Bonnefoy.

Si ce livre est issu de la rencontre d'amitiés entre personnes, il traite également d'amitiés entre genres, voire entre arts : tantôt entre le théâtre et la poésie, tantôt entre la peinture et la poésie. L'amitié y joue

un rôle prépondérant en ce qu'elle se situe « dans un espace au dessus du temps et même du lieu auquel a permis d'exister cette chose en fait si étrange, le livre qu'un écrivain entreprend avec un peintre » (p. 18). Pour Bonnefoy, les amitiés naissant de la rencontre du livre ouvrent un nouveau regard : « [v]oici qu'avec de tels livres des occasions ont paru qui assurent à deux ou trois chercheurs de chacun sa vérité propre de se connaître, de se reconnaître, de faire amitié, de façon quelquefois durable. Ce qui, me semble-t-il, laisse entrer dans leur travail, quel qu'il soit, un peu d'une lumière nouvelle. » (p. 19) Celle-ci irradie de l'échange entre l'écrivain et le peintre : « [l]es livres d'artistes, comme l'on dit, ou livres illustrés, comme on dit encore et pas beaucoup mieux, sont d'abord des livres de l'amitié. » (p. 19) Une parenté se dessine forcément entre le poète et des univers dissemblables, mais encore faut-il que sa poésie s'y reconnaisse dans le même « souci poétique » : « [l]es livres de poésie et peinture mêlés sont ainsi devenus une pleine conscience de l'écriture » (p. 24). Bonnefoy évoque les esprits, les visions, l'étonnement incessant, les limites, les regrets, voire les réalités qui ont partagé son existence, qui ont rejoint en lui la parole d'une véritable présence, « en cette parole de l'immédiat que la poésie cherche à être » (p. 51).

Puis il y a Shakespeare, la traduction de Shakespeare, qui prend une grande place dans ce livre, comme dans l'œuvre et la réflexion de Bonnefoy, pour qui « [l]e théâtre doit être poésie » (p. 13). Bien que de nombreuses études aient porté sur la poésie shakespearienne, Bonnefoy soutient qu'il faut pousser plus avant la réflexion sur la véritable nature de la poésie de Shakespeare : « On admire Shakespeare, on admire aussi la poésie chez Shakespeare, mais on ne perçoit presque jamais clairement en quoi celle-ci consiste. [...] Ne faut-il pas se demander s'il n'y a pas eu chez l'auteur, bientôt, d'*Hamlet* une réflexion sur la poésie comme telle, sur ses pouvoirs, sur ses périls aussi bien? » (p. 62-63). Cette réflexion sur la poésie dans l'œuvre, tant poétique que théâtrale, de Shakespeare résiderait dans une sorte d'« inconscient » de l'écriture, qu'il faut « apprendre à analyser » (p. 66). Bonnefoy ne trouve rien d'étonnant à ce que l'auteur de *Songe d'une nuit d'été* « ait délaissé, à certains moments, le théâtre pour écrire des poèmes » puisqu'en lui, cette réflexion qu'il entame au théâtre se

prolonge naturellement dans l'écriture de poèmes et surtout parce que « [l]e théâtre est fait pour mener à la poésie » (p. 68). Bonnefoy s'attardera plus particulièrement aux sonnets de Shakespeare — dont il nous offre quelques spécimens —, empreints « d'une grâce et d'une beauté que peu d'écrivains égalent » (p. 69) et où la poésie dit bien ce que le théâtre ne saurait assumer. En particulier, la poésie shakespearienne pousse plus loin la critique de la société et « les sonnets sont, de ce point de vue, une pièce de théâtre encore, et même un drame » (p. 70). Bonnefoy insiste enfin sur l'étroite mais complexe relation entre la poésie et le théâtre, entre *Roméo et Juliette* et les *Sonnets*, par la réflexion poétique déjà en germe dans l'univers théâtral.

Bonnefoy révèle qu'il avait plus de trente ans lors de ses premières traductions shakespeariennes et que son intérêt est né de rencontres déterminantes, dont celle de Pierre Leyris par l'entremise de Pierre Jean Jouve, lui-même traducteur de Shakespeare. Pour le poète, traduire la poésie étrangère, « [c]'est un vers, un véritable, un vers naissant à soi comme tel » (p. 141) qui doit « relayer » celui de l'autre. Bonnefoy rencontre Shakespeare par sa traduction, mais cette rencontre tire son origine d'un besoin, celui de « comprendre ce que c'est que la poésie, quel est l'acte de conscience qui nous permet de la reconnaître, de la dégager de la parole ordinaire, quels sont les moyens par lesquels on peut la faire exister, dans notre parole, dans notre vie » (p. 143). Il s'agit aussi du besoin de ne pas perdre la poésie qu'il sent « en péril de morcellement aujourd'hui » (p. 143). Shakespeare, que Bonnefoy nomme « ce premier des modernes » (p. 149), répond donc à ce besoin d'une présence poétique par la réflexion qu'il propose dans son œuvre.

Alors que John Naughton nous livre une critique pour le moins sévère sur la traduction shakespearienne de Bonnefoy, Stephen Romer considère ce dernier comme « l'un des plus grands traducteurs de Shakespeare, et l'un de ses critiques le plus subtil que la France aura produit » (p. 90).

Le commentaire sur la poésie de Shakespeare rejoint ainsi les aspirations profondes de la réflexion poétique que poursuit Bonnefoy,

qui ne parle jamais de poésie sans en donner au préalable une définition : « La poésie, c'est d'apprendre à coïncider avec ce rien que nous sommes » (p. 63), affirme-t-il d'emblée dans cet élan poétique qui lui est propre. Pas de poésie sans définition; pas de poésie sans réflexion sur la poésie. Bonnefoy parle d'une écriture, d'une poésie qui se nourrit des autres, du passé qui est « le nid de l'avenir » (p. 32), qui en poursuit les interrogations et la vérité. Bien que l'« intuition poétique » persiste, le poète insiste sur la nécessaire « transgression de [l']approche toujours trop limitée » des mots, «[m]ais pour transgresser efficacement les propositions du discours ordinaire de notre langue, il faut d'abord entendre ce que celle-ci a à dire » (p. 31). Pour Bonnefoy, « la poésie, c'est moins de dire bien la réalité que de la rejoindre en son fond, la poésie, c'est de substituer à nos abstractions une rencontre des êtres plus immédiate et plus pleine. Moins une heureuse formulation que la recherche d'une présence. Moins le langage qu'une lumière qui est au-delà des mots. » (p. 31) Et cette « recherche d'une présence » dont parle Bonnefoy ne pourrait se résumer mieux qu'en ces termes : « Où commence la poésie, comment? Dans la solitude de l'enfance, par des expériences qui nous agitent bien avant que nous ne sachions les poètes chez qui nous retrouverons un jour des intuitions de même nature. » (p. 38) Plus que tout, le passé s'avère essentiel à la vie de la poésie : « Combien je voudrais rappeler que la poésie n'a ni lieu ni formules bien établis et sur quoi fonder; que son présent n'est que son combat, qu'elle a besoin de tout son passé pour être moderne, pour être jeune! » (p. 39) La réflexion sur la poésie ne perd jamais de vue la primordiale rencontre avec l'autre.

Enfin, pour Bonnefoy, un nouveau recueil de poésie est l'occasion d'une remise en question du poète, une nouvelle recherche du sens de la poésie : « je crois que la poésie est une expérience du monde hors langage » (p. 154), affirme-t-il, en ajoutant que « c'est là une tentative qu'il faut sans cesse recommencer, de par une insatisfaction qui est en fait le témoignage le plus sérieux que la poésie puisse donner » (p. 155). Bonnefoy évoque les lieux qui ont nourri cette poésie, qui s'est d'abord faite existence et réflexion avant de devenir parole, et la nature par laquelle le poète tire l'« enseignement que nous ne sommes qu'une étincelle, essentiellement furtive, sur la terre » (p. 160).

Empreints de réflexion et d'humilité, les propos du poète ne se posent jamais comme vérité absolue, mais suggèrent, ouvrent une voie d'inspiration poétique. Or, si cette inspiration serait, chez Bonnefoy, liée au rêve, le poète doit vivre d'abord pour pouvoir écrire : « il faut avoir amassé beaucoup de bois, de branches, de feuilles sèches pour qu'il y ait chance de feu quand on en approchera le rouleau enflammé des écritures anciennes » (p. 167).

Empreint de l'homme qui, avant tout et par le « vrai besoin poétique », se pose entre l'émerveillement et la grandeur qu'offre à approfondir l'existence, *L'amitié et la réflexion* propose, dans une accessibilité presque déconcertante, la poursuite de ce rêve qu'incarne l'intuition poétique. Lire Bonnefoy, tant en poésie qu'en critique, c'est poursuivre une recherche inlassable de poésie, d'inspiration poétique. L'intérêt de ce livre réside en effet dans la mise en commun de textes qui, bien qu'épars, sont tous profondément liés par une même voix et un même regard. À sa lecture, le lien entre l'amitié et la réflexion ouvre indéniablement sur celui qui existe entre la vie et la poésie. Lorsque la poésie invite à la vie, des esprits se rencontrent à la table des échanges poétiques, qui se révèlent des échanges d'existence.

Référence : Yves Bonnefoy, *L'amitié et la réflexion*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2007, 172 p.

Christian VANDENDORPE

Le philosophe et la « vérité » du roman

Selon Vincent Descombes, « les philosophes ont le plus grand besoin de lire des romans s'il est vrai que la forme romanesque est aujourd'hui la plus riche en *legomena*, en échantillons de ces manières communes de penser qui sont la matière première de la philosophie pratique »¹. Le philosophe Jacques Bouveresse non seulement est d'accord avec cette position, mais veut aller plus loin. En fait, il a entrepris d'écrire cet ouvrage afin d'examiner « si le roman ne serait pas capable, en plus de cela, d'apporter à la philosophie pratique une contribution plus directement philosophique » (p. 10). Son enquête est menée en trente courts chapitres qui présentent la particularité de puiser leurs données principales à la fois chez des écrivains qui ont écrit sur le roman (Proust, Maupassant, Flaubert, Zola, Valéry, Musil, Henry James, Wilde, Orwell, Dickens, Virginia Woolf) et chez des philosophes qui ont réfléchi sur les rapports que la fiction entretient avec la réalité et le vrai (Platon, Putnam, Wittgenstein, Iris Murdoch, Martha Nussbaum, Bakhtine, Lamarque et Olsen). On le voit par cette dernière liste de noms : à part l'ouvrage déjà cité de Descombes et celui, tout récent, de Jacques Rancière², le type de questionnement auquel se livre J. Bouveresse est assez peu répandu en français et ce n'est pas le moindre mérite de cet ouvrage que d'introduire le public francophone à un courant de pensées qui s'est surtout développé dans le monde anglo-saxon, dans le sillon de la philosophie analytique.

D'entrée de jeu, l'auteur précise le domaine propre de la littérature en regard de la philosophie : « La supériorité du roman, comme outil philosophique, ne réside pas dans le fait que l'on peut attendre de lui la production de théories, implicites ou explicites, plus adéquates sur certains sujets, mais dans son pouvoir d'éclaircissement plus grand de réalités énigmatiques ou obscures, comme c'est le cas précisément de

¹ Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, p. 18. [Cité p. 10]

² Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Galilée, 2007.

la vie telle qu'elle est la plupart du temps vécue. » (p. 19) Tout en accordant un tel statut à la littérature, l'auteur prend soin de se distancer quelque peu des critiques d'inspiration romantique qui ont transféré sur la littérature leur ancienne foi religieuse et voient le travail de l'écrivain comme un sacerdoce. Rappelant le constat établi jadis par Paul Bénichou — « la religion de beaucoup de fidèles [...] s'est faite littérature »³ —, J. Bouveresse estime cependant que la situation n'a guère changé depuis et que « la relation que nous entretenons avec [la littérature] est restée fondamentalement religieuse et n'a jamais réellement été sécularisée » (p. 26. Voir aussi p. 152). Il doute même qu'il puisse un jour en être autrement.

Si la littérature est une source de connaissance, elle n'est en rien comparable à la connaissance scientifique, mais relèverait plutôt d'une « connaissance pratique », qui ne serait pas réductible à une forme propositionnelle : « Nous avons besoin de la littérature pour étendre notre imagination et notre sensibilité morales et améliorer ainsi notre aptitude au raisonnement pratique » (p. 63-64). Cette affirmation se précise dans les chapitres suivants, notamment avec des considérations de Robert Musil, dans ses écrits sur la différence entre le roman et l'essai : « On n'exprime pas de pensées dans le roman ou la nouvelle, mais on les fait résonner. [...] il peut y avoir plus de puissance dans le fait de ne pas exprimer de telles pensées mais de les incarner [...] cette présentation agit plus fortement sur la volonté »⁴. Le romancier ajoute : « La force de suggestion de l'action est plus grande que celle de la pensée. » Selon Musil, donc, la force de la fiction résiderait dans le fait qu'elle frappe plus fortement les esprits et est à même de toucher la volonté des lecteurs en les incitant à vivre — au moins en esprit — les représentations qui leur sont proposées.

Bouveresse consacre plusieurs chapitres au roman expérimental, tel que Zola l'a pratiqué et théorisé. Ici aussi, il insiste sur la coupure entre la visée théorique du romancier naturaliste et sa pratique romanesque.

³ Paul Bénichou, *Romantismes français I. Le Sacre de l'écrivain. Le temps des prophètes*, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 47-48. [Cité p. 26]

⁴ Robert Musil, *Essais*, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Seuil, 1978, p. 323-4. [Cité p. 69]

Tout en proposant une morale sociale, en effet, Zola s'abstenait rigoureusement de l'exprimer en termes clairs dans ses romans, se contentant de fournir une description aussi exacte que possible de la société, dont il se disait le « greffier », afin que les faits parlent d'eux-mêmes. Il n'en faisait pas mystère : « Si vous désirez connaître la leçon qui d'elle-même sortira de *L'Assommoir*, je la formulerai à peu près en ces termes : instruisez l'ouvrier pour le moraliser, dégagez-le de la misère où il vit, combattez l'entassement des faubourgs, où l'air s'épaissit et s'empeste, surtout empêchez l'ivrognerie qui décime le peuple en tuant l'intelligence et le corps. »⁵

Le philosophe n'ignore toutefois pas les très sérieuses objections que l'on a faites à cette soi-disant « méthode expérimentale » que Zola prétendait mettre en œuvre dans ses romans, en se flattant de l'avoir empruntée à Claude Bernard, et qu'il présentait comme « la formule de la science moderne appliquée à la littérature ». Tout en reconnaissant la « naïveté scientifique » inhérente à cette démarche, Bouveresse sent aussi le besoin de prendre ses distances à l'égard des tenants du relativisme postmoderne qui défendent un point de vue symétrique de celui de Zola et radicalement opposé :

Mais je ne suis pas du tout certain que ceux qui sont aujourd'hui séduits par le genre de naïveté littéariste qui consiste, au lieu de dire que les romans sont des œuvres scientifiques d'une certaine espèce, à affirmer que les théories scientifiques ont un statut qui n'est guère différent de celui des fictions littéraires soient particulièrement bien placés pour lui faire la leçon. Leur position, même si elle est plus satisfaisante pour le monde littéraire, ne me semble pas plus défendable que la sienne, et elle se caractérise par une forme de naïveté symétrique qui est à peu près aussi grande. (p. 113)

Loin d'ironiser sur les « expériences » que Zola se flatte de faire dans ses romans, Bouveresse propose de les voir, non pas comme des expériences réelles, mais plutôt comme des « expériences de pensée ». Le roman serait en somme une sorte de laboratoire où sont envisagés des problèmes susceptibles de se poser dans la vie réelle :

⁵ Émile Zola, *Écrits sur le roman*, anthologie établie, présentée et annotée par Henri Mitterrand, Librairie Générale Française, 2004, p. 174. [Cité p. 98]

On peut [...] admettre sans difficulté qu'un romancier pose et cherche à résoudre un problème d'une certaine sorte.

[...]

Le romancier n'est-il pas également quelqu'un qui nous invite à participer à des expériences de pensée d'une certaine sorte, dans lesquelles des personnages inventés se trouvent placés dans des situations hypothétiques qui exigent d'eux des décisions qui sont la plupart du temps à la fois difficiles et lourdes de conséquences et à nous demander avec eux : quelle serait la bonne façon d'agir dans une situation de cette sorte? Et y en a-t-il seulement une? (p. 114-5)

Cette idée n'est certes pas neuve et Bouveresse la développe en rappelant les arguments déjà anciens d'Ernst Mach et les objections que lui fit Wittgenstein, pour qui les soi-disant « expériences de pensée » ne seraient en fait que des « considérations grammaticales ». Il rappelle aussi qu'une célèbre expérience de pensée est déjà rapportée chez Platon, dans l'apologue de l'anneau de Gygès. La question est évidemment de savoir si une prétendue expérience de pensée remplit toujours les conditions d'un problème bien posé. Pour l'auteur,

[o]n peut s'attendre à ce que la plupart des romans [...] traitent de problèmes qui sont en grande partie du type que Cora Diamond appelle “exploratoires”, autrement dit de problèmes formulés de manière telle que nous sommes invités à réfléchir sur la façon dont les présupposés de la compréhension initiale devraient être modifiés pour que le problème devienne résoluble et soit effectivement résolu. (p. 121)

En réalité, les savoirs de la littérature que redécouvre la philosophie du langage ont longtemps été au cœur même des études littéraires, dont elles constituaient le socle, avant que le triomphe du formalisme et la technicité des méthodes ne les relèguent dans les marges, ainsi que le déplorait Todorov dans un ouvrage dont j'ai rendu compte [ici même](#). J. Bouveresse rejoint le théoricien de la littérature dans son constat :

On n'a aucun mal à imaginer que ce que [Musil] aurait pu dire du point de vue “textualiste” ou “littérariste” qui consiste à soutenir que ce qui est important, dans un texte littéraire, n'est pas ce qui y est pensé sur des questions comme celles de la morale et de la vie, mais seulement le texte lui-même et les propriétés qu'il a, en tant que texte, et plus précisément en tant que texte littéraire. (p. 129)

Dénonçant la « cécité délibérée » des théories qui voient dans la littérature une pure activité autoréférentielle, le philosophe s'interroge sur les raisons de l'indifférence actuelle au contenu éthique des œuvres littéraires. Il en arrive à la conclusion que « [l]'une [de ces raisons] est constituée par le discrédit dans lequel sont tombés à un moment donné la conception que l'on peut appeler “humaniste” de la littérature et l'humanisme en général » (p. 133). De fait, au lendemain des horreurs de la Seconde Guerre mondiale, beaucoup d'intellectuels ont un peu rapidement jeté le blâme sur la notion même d'humanisme, comme si son contraire pouvait être garant d'un monde meilleur.

Évoquant un écrivain comme Orwell, dont la motivation initiale était politique, le philosophe se demande aussi pourquoi les écrivains actuels sont devenus indifférents, voire résignés ou cyniques, à l'égard de leur environnement sociopolitique alors que « jamais probablement la littérature ne s'est trouvée dans une situation de conflit aussi aigu avec le système de pensée de l'économie politique et sa prétention de gouverner la totalité de l'existence des hommes » (p. 155). La question n'est pas sans pertinence.

Si le roman contemporain ne nous aide plus guère à réfléchir sur les grandes questions politiques et le sens de la vie, c'est peut-être parce que sa place dans les productions culturelles s'est réduite comme peau de chagrin au profit d'autres formes d'expression d'un accès plus facile et qui occupent toujours plus de place dans le concert social. Dans un article souvent cité, Walter Benjamin avait pressenti que la montée en puissance de l'information était « dangereuse pour le roman » et qu'elle le mettrait en crise⁶. Depuis, l'intérêt de nos contemporains n'a fait que croître pour le feuilleton ininterrompu des *histoires vraies* (ou *manufacturées* par le pouvoir) qui leur sont quotidiennement servies par les médias, au détriment des fictions littéraires. Jacques Bouveresse, qui semble ignorer cet article, estime au contraire que le récit de fiction a une place irremplaçable : « la contribution que sont susceptibles d'apporter les histoires inventées — autrement dit les romans — est

⁶ Walter Benjamin, « Le narrateur » [*Der Erzähler*], dans *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, [1936] 1971, p. 139-169.

importante et [...] celle des histoires vraies et des biographies ne serait pas suffisante » (p. 157). Il s'appuie en cela sur le jugement d'Aristote et l'analyse de Martha Nussbaum : « À la différence de la plupart des œuvres historiques, les œuvres littéraires invitent de façon caractéristique leurs lecteurs à se mettre à la place de gens d'un bon nombre d'espèces différentes et à s'approprier leurs expériences. [...] Le résultat est que les émotions et l'imagination du lecteur sont hautement actives. »⁷

Pour le philosophe, une autre supériorité du roman est qu'il permet d'explorer des situations limites, où « la distinction entre le bien et le mal et les distinctions du même genre n'ont pas leur place, et qui ne peuvent être traitées qu'en faisant intervenir de façon essentielle la contemplation et l'imagination morales. » (p. 181)

On le voit, cet ouvrage permet de réfléchir sur l'apport du roman en tant que lieu privilégié d'exploration de questions qui ne sauraient pas toujours être tranchées par un raisonnement d'ordre moral ou philosophique et qui sont pourtant inhérentes à l'expérience de la vie. Pour sa démonstration, l'auteur procède par paliers successifs, chaque chapitre faisant faire au lecteur un pas de plus dans sa réflexion et le familiarisant avec des penseurs de premier plan.

Certains, cependant, pourront être agacés par l'usage massif que fait Bouveresse du concept de *vérité*, comme s'il pouvait y avoir une « vérité » du roman autre que métaphorique. Adversaire déclaré du relativisme ambiant, l'auteur va jusqu'à critiquer l'emploi nuancé que faisait déjà Proust de ce terme et pour qui « les seules vérités réellement dignes de ce nom sont celles que nous avons réussi à tirer de nous-mêmes » (p. 207). Le philosophe estime au contraire qu'on « ne voit pas très bien ce qui pourrait nous obliger à penser qu'une vérité à laquelle nous n'avons pas pu arriver par nous-mêmes [...] ne peut être une vérité réelle ». La discussion est loin d'être convaincante et alimente un des chapitres les plus faibles du livre, alors même qu'on

⁷ Martha Nussbaum, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston, 1995, p. 5. [Cité p. 158]

s’attendait à atteindre le point culminant de la démonstration. Pourtant, il n’est pas nécessaire de réhabiliter une conception objective de la vérité pour lui garder son tranchant, lequel s’émousse au contraire d’être appliqué à tout propos.

Cet ouvrage est rédigé dans une langue simple et facilement accessible. Très bien édité et pourvu d’un index des noms propres, il mérite de retenir l’intérêt pour la pertinence de la réflexion proposée et la richesse des citations sur certaines des questions de fond que soulève le roman.

Référence : Jacques Bouveresse, *La connaissance de l’écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille, Agone, coll. « Banc d’essais », 2008, 237 p.

John NASSICHUK

Tyrans et victimes : le pathétique chez Robert Garnier

Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier présente la version remaniée d'une thèse « Nouveau Régime » de Paris X Nanterre. Travaillant à la suite de spécialistes comme Marie-Madeleine Mouflard, dont l'objectif a été de replacer l'œuvre du dramaturge dans un contexte biographique, et de Gillian Jondorf, qui s'est intéressé de façon utile aux thèmes politiques dans les tragédies, Florence Dobby-Poirson cherche à combler une lacune quant à l'analyse proprement littéraire et stylistique de l'œuvre de ce poète majeur. Disons d'emblée que son travail livre de nombreuses analyses intéressantes et utiles, mais que l'attention exclusive sur le texte même de Garnier l'amène souvent à négliger des questions intéressantes de sources et de contexte, qui ne sont guère négligeables pour une étude poétique et rhétorique.

L'ouvrage est divisé en six chapitres, dont le premier constitue un essai général dans lequel l'auteur s'efforce de retracer l'histoire des théories et des usages du pathétique. Implicite dans le titre est le lien présupposé entre l'art rhétorique et la poésie tragique : « De la rhétorique au théâtre. Étude historique du recours à l'émotion ». Dobby-Poirson note que, selon Aristote, le théâtre et la rhétorique se rapprochent en ce qu'ils « suscitent tous deux la crainte et la pitié ». La différence réside visiblement dans le fait que la visée de la rhétorique est de caractère utilitaire, alors que la tragédie vise à induire une réaction de plaisir chez l'auditoire. Les traités de rhétorique latins prolongent, et parfois défigurent, la réflexion d'Aristote sur le rôle des passions dans l'éloquence publique. Ainsi, la pensée de Quintilien, comme celle de ses prédécesseurs latins, souligne la portée psychologique des éléments pathétiques de l'éloquence. À la différence de Cicéron et de Sénèque, il croit que, pour émouvoir, l'orateur doit avant tout se montrer ému. Il doit aussi parler de manière à mettre sous les yeux de l'auditoire les événements qu'il relate, afin de mieux l'émouvoir. Sénèque, qui dénonce dans le *De Ira* les excès manipulateurs de la passion oratoire, déploie largement ces techniques

dans ses tragédies, qui laissent transparaître l'intention didactique de l'auteur stoïcien. Le XVI^e siècle a hérité de l'ambivalence qui caractérise les positions de l'Antiquité quant à l'usage des passions dans la rhétorique et au théâtre. Utiles pour servir la vérité et inciter à la sagesse, elles deviennent dangereuses lorsqu'on les pousse à l'excès. À la Renaissance, le théâtre devient le domaine privilégié de la représentation des passions à des fins didactiques et morales. Pendant la deuxième moitié du XVI^e siècle, les dramaturges protestants, comme Bèze, Grévin, Des Masures et Rivaudeau, se démarquent de manière frappante dans la production de tragédies. Ces auteurs se servent de la scène tragique comme lieu de renseignement biblique et d'édification. Dans la théorie, Jean de La Taille identifie le pathétique selon la manière dont il apparaît dans la tragédie humaniste : « un principe de plaisir, dont le *docere* n'est peut-être que l'alibi ». Or, cette revue des théories et pratiques du *pathos* dramatique, depuis Aristote jusqu'à la fin du XVI^e siècle, ne dégage pas avec clarté une hypothèse les présupposés effectifs de la pratique de Garnier lui-même. Il dessine un tableau souvent intéressant, mais sans direction, sur le vaste ensemble de prises sur le *pathos* susceptibles d'informer le théâtre de la fin de la Renaissance.

Le deuxième chapitre examine « le sujet tragique chez Garnier » (p. 97-146). Celui-ci privilégie des sujets de tragédie « lamentables » afin de favoriser l'émotion pathétique, ce qui l'amène à mettre en scène « des faits atroces », souvent des événements illustres déjà mis en scène par les dramaturges de l'Antiquité. Quant aux sources, Euripide est le poète tragique grec le plus souvent cité par Garnier, sans doute en raison de la disponibilité de ses textes en traductions françaises et latines. Dobby-Poirson suit M.-M. Mouflard en affirmant que « Garnier s'intéresse surtout aux pièces grecques où “le lyrisme prédomine”, c'est-à-dire celles où l'effusion des sentiments est le plus développé. » (p. 105) Aussi fut-ce sans doute ce penchant pour le lyrisme qui inspira le choix de la matière romanesque dans *Bradamante*. Comme maint dramaturge au XVI^e siècle, Garnier insiste sur le caractère exemplaire de l'action qu'il met en scène. Il accorde un statut symbolique particulier à la ville de Troie, dans laquelle se condensent les horreurs de la guerre. Afin d'accroître l'effet pathétique, le

dramaturge tend à multiplier les événements funestes, pratique qui l'amène souvent à omettre des passages chez ses modèles qui ne contribuent pas au *pathos*. « Garnier n'est donc pas esclave de ses sources », explique Dobby-Poirson (p. 132), puisque c'est son souci du pathétique, et non la fidélité de l'imitation textuelle, qui gouverne dans ses pièces le travail inventif. Le jeu des passions et l'enjeu complexe des liens affectifs constituent les principaux lieux de ce travail autant rhétorique que poétique. Si Garnier exhibe « une prédilection pour les sujets de tragédie où les héros et les peuples sont soumis à la pression d'un destin écrasant », ce destin intervient « par l'intermédiaire de passions destructrices » (p. 145). Garnier, conclut l'auteur, « intériorise, partiellement ou totalement, le conflit tragique. » C'est le constat majeur de ce chapitre, qui soutient le caractère psychologique, intérieur, du jeu tragique chez Garnier. Une position critique aussi intéressante aurait bénéficié largement d'analyses comparatives plus nombreuses et plus systématiques, pour définir la spécificité du sujet tragique chez Garnier au sein du corpus dramatique de son époque.

Une « étude de la dramaturgie » constitue la matière du troisième chapitre (p. 147-289). Florence Dobby-Poirson examine le rapport du théâtre de Garnier aux grands principes de l'art dramatique remontant à l'Antiquité grecque : les unités de lieu et de temps, la structure dramatique des pièces, l'occupation de l'espace scénique, les personnages, les types de dénouement tragique. Selon l'auteur, le théâtre de Garnier requiert l'élargissement de « l'unité de lieu » puisque la complexité de l'espace sur la scène remplit chez lui une véritable fonction dramatique. Ainsi, par exemple, la séparation physique permet d'expliquer les tribulations de couples qui ne souffrent pas de réel désaccord (Cléopâtre/Antoine; Roger/Bradamante). De cette manière, l'emploi de l'espace scénique, prévu par Garnier selon les didascalies, approfondit souvent le *pathos* de l'action. Or, celle-ci, selon Dobby-Poirson, correspond souvent à la célèbre « unité de temps » en raison de la force pathétique des discours et des gestes. Souvent même, l'action se déroule dans un laps temporel qui correspond parfaitement aux exigences du jeu scénique, ce qui renforce l'engagement du spectateur. Chez Garnier, les péripéties servent davantage à susciter la réaction des personnages (et des spectateurs)

qu'à produire les effets du « choc dramatique », tendance qui l'éloigne d'Aristote quant à la conception du pathétique. « On voit ainsi s'instaurer des rapports entre l'action et l'émotion propres au théâtre de Garnier, et qui se fondent sur un emploi limité mais extrêmement subtil des ressources du "suspens" » (p. 221). Même la structure dramatique des pièces, qui présentent des « systèmes de parallélisme et d'opposition » (p. 223), tendent à renforcer l'effet émotif de chaque situation. Aussi la fréquence des changements de point de vue, qui constitue l'une des principales caractéristiques du théâtre de Garnier, permet-elle au dramaturge d'approfondir la complexité émotive et psychologique des personnages. C'est bien dans cette complexité intérieure que réside, selon Florence Dobby-Poirson, l'originalité dramaturgique de Garnier, dont les personnages tragiques font souvent preuve d'un courage stoïcien. « En intériorisant ainsi l'action de la fatalité, il leur restitue la liberté de comprendre ce qui les a perdus et par là, de prendre en charge leur destinée. » (p. 292). La thèse est séduisante, mais elle est avancée dans l'indépendance absolue de tout rapport sérieusement développé avec les textes antécédents ou contemporains, si bien que les preuves alléguées ne permettent pas de cerner de manière convaincante l'individualité poétique de Garnier.

Le quatrième chapitre comporte une « étude du dialogue » dans le corpus dramatique de Garnier (p. 293-374). Celui-ci, qui avait reçu une formation de juriste, déploie habilement la rhétorique judiciaire dans les dialogues de ses pièces. Lorsqu'il se sert d'antiques modes du dialogue tragique comme la stichomythie, l'ambiguïté des répliques tend à « provoquer la crainte et la pitié » (p. 329). Lecteur inventif des sources narratives épiques, Garnier éprouve aussi la « tentation du récit ». Dobby-Poirson note de manière intéressante qu'un apport majeur de Garnier à l'art de la tragédie réside dans la modification qu'il impose souvent à cette technique héritée de Sénèque. Alors que celui-ci présente des séquences narratives qui se déroulent sans interruption sur la scène, Garnier permet aux autres personnages d'intervenir, ce qui augmente naturellement la tension pathétique de ces passages. Enfin, la déploration funèbre constitue l'apogée de l'épanchement sentimental, « grâce à une expression plus distanciée et plus stylisée de la douleur » (p. 359). Garnier cherche à développer le pathétique en

déployant plusieurs formes de dialogue, qui mettent en œuvre plusieurs modes de représentation.

Au cinquième chapitre, Florence Dobby-Poirson étudie l'élocution pathétique dans l'œuvre de Garnier, organisant l'évidence textuelle selon trois principales instances discursives : le langage des tyrans, le langage des victimes, l'expression pathétique dans les récits. Du point de vue stylistique, aucun trait constant ne réunit les divers tyrans qui apparaissent dans les pièces de Garnier. C'est plutôt une ressemblance éthique qui les réunit, car chacun à sa manière succombe à une manie de l'excès. Au lieu de relever donc *stricto sensu* de l'*elocutio* comme c'est annoncé dans l'introduction du chapitre, cette catégorie conduit plutôt à une réflexion d'ordre thématique, puisque l'auteur conclut à propos des tyrans que « Garnier n'a garde de pousser leur fureur jusqu'à la démence caractérisée » (p. 401) et que « la représentation des passions chez Garnier concorde avec leur description dans les deux *Ethiques* ». Quant aux victimes, elles emploient un lexique semblable à celui de leurs persécuteurs, pour exprimer non la cruauté, mais la répulsion que les tyrans leur inspirent. En effet, l'expression des personnages de Garnier est souvent remarquable pour sa violence. Dobby-Poirson souligne de manière intéressante à cet effet la ressemblance entre cette élocution tragique et la tonalité agressive des pamphlets politiques de l'époque (p. 384-385 et 402). Enfin, le poète tragique déploie à plusieurs occasions l'art du récit afin de souligner le pathétique du souvenir, lorsqu'un personnage affligé remémore son bonheur d'autrefois. Ce chapitre constitue certainement la partie la plus utile et la plus neuve de l'ouvrage, puisqu'il contient de nombreuses analyses originales et précises, qui jettent une vive lumière sur la poétique de Garnier. On peut souligner comme exemple les remarques sur la prosodie pathétique, qui sont d'un intérêt tout particulier (p. 430-435).

Dans le dernier chapitre, intitulé « la diffusion de l'émotion » (p. 535-608), l'auteur examine les principaux aspects des pièces qui font du pathétique l'élément central de l'art de la tragédie. Ce chapitre traite successivement des procédés d'amplification, du rapport entre didactisme et *pathos*, du grand dialogue entre « la vision pathétique de l'homme instable » et la foi religieuse, de l'idée de *catharsis* dans l'univers

tragique de Garnier. Dans cette dernière partie, Dobby-Poirson conclut que Garnier partage avec Jean de La Taille une même conception du plaisir tragique. Chez les deux auteurs, « les effets de l'art semblent davantage tendre à exacerber l'émotion qu'à la sublimer » (p. 605). Faire oublier pendant un temps aux spectateurs les bouleversements de leur propre époque, telle semble avoir été en partie la mission des plus grands dramaturges de la période des guerres civiles.

En somme, la force de cet ouvrage réside dans la précision des analyses, qui en maint endroit jettent une lumière éclairante sur le travail de l'un des auteurs majeurs de la seconde moitié du XVI^e siècle. Pour cette raison, il sera utile aux futurs éditeurs des textes de Garnier ainsi qu'à tout chercheur qui s'intéresse à l'écriture du tragédien. Il faut toutefois souligner le fait que ce détail de l'analyse constitue un véritable parti pris critique. La faiblesse relative de la documentation primaire et secondaire limite en effet l'utilité de l'ouvrage aux travaux spécialisés qui traitent de l'esthétique littéraire et du détail poétique. Pour les chercheurs qui souhaitent replacer les œuvres de Garnier dans le contexte critique, politique et historique qui leur appartient, les travaux antécédents, et notamment celui de M.-M. Mouflard, demeurent encore indispensables.

Enfin, une remarque sur la facture du volume, qui aurait bénéficié d'une relecture supplémentaire. On trouve en effet de nombreuses coquilles, dont je me permets de signaler ici quelques-unes : p. 55, l. 8, « la femme bafouée »; p. 67, l. 5, « d'une certaine douceur »; p. 85, n. 1, l. 4, « H.W. Lawton »; p. 104, l. 20, « source de ses tragédies »; p. 196, l. 6, « Nabuchodonosor se montre »; p. 211, l. 8, « un moyen de réveiller »; p. 223, l. 14, « alternativement »; p. 269, l. 16, « Talthybie »; p. 276, l. 22, « elles souhaitent la mort »; p. 279, l. 7, « une femme »; p. 436, l. 9, « un certain nombre de traits ».

Référence : Florence Dobby-Poirson, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance » LXVI, 2006, 672 p.

Isabelle TREMBLAY

Le goût selon Montesquieu : fondements d'une théorie esthétique

La variété et l'ordre, qui fondent « le beau » selon Montesquieu, sont à l'honneur dans les douze études du collectif *Du goût à l'esthétique : Montesquieu*. En plus de donner à la réflexion du Président une interprétation cohérente et judicieuse, ces études ont le mérite de mettre en évidence la théorie esthétique qui se dégage d'une œuvre très éclectique.

Si son séjour en Italie inspire à Montesquieu une réflexion sur le goût, l'œuvre de Michel-Ange, que dénigrait alors la critique française, lui servira de tremplin pour affirmer son indépendance intellectuelle, explique Marie-Pierre Chabanne. À l'exemple de ses contemporains, Montesquieu valorisait la sobriété et l'harmonie dans l'art plastique jusqu'à ce que la sculpture et la peinture de Michel-Ange le confrontent à une valeur nouvelle : le dynamisme. Alors qu'on accusait le Florentin de libertinage, Montesquieu reconnaît du génie à cet artiste, qu'il compare à Raphaël. Il voit de la grandeur dans ses œuvres inachevées, une position que seul Goethe partagera au XVIII^e siècle. La capacité d'émouvoir, qu'il discerne dans l'œuvre de Michel-Ange et qui s'oppose au courant naturaliste, constitue un critère esthétique qui triomphera à la fin du siècle. Montesquieu pressent que la beauté d'une œuvre d'art vient de la relation entre sa force créatrice et l'effet qu'elle produit. C'est pourquoi il considère que la Basilique Saint-Pierre de Rome, qui provoque par ses proportions une sorte de vertige, réunit à la fois le naturel des œuvres de Raphaël et une valeur esthétique qui servira de fondement à la réflexion sur le sublime: le doute.

Si Montesquieu est conquis par la nouveauté artistique qu'il découvre en Italie, il condamne toutefois l'excès qui transforme le sentiment de plaisir en bouleversement. Eleonora Barria montre ainsi que le Bernin,

sculpteur considéré par la critique des Lumières comme un génie baroque, obtient le suffrage de Montesquieu plus pour son héritage des Anciens que pour sa capacité à représenter l'action et le mouvement. Montesquieu, tout en valorisant l'imitation de la nature, admire chez cet artiste italien non pas la représentation rigoureuse de la réalité, mais ce que Roland Barthes qualifiera d'« effet de réel ». Lorsqu'elle est fidèle aux qualités intérieures et aux valeurs du personnage représenté, la sculpture donne l'illusion de la réalité : si cette harmonie est rompue, la sculpture ne suscite plus qu'un sentiment de trouble et de malaise. Montesquieu sera donc déçu par le *David* du Bernin. Bien que le critique d'art considère le contraste comme essentiel pour susciter l'étonnement et nécessaire pour animer la sculpture d'une sorte de « feu » (p. 42), il condamne la démesure et estime que le caractère vraisemblable, qui résulte d'une sorte de *mimésis*, constitue un critère esthétique déterminant.

Quoique les controverses musicales qui ponctuent le siècle des Lumières n'occupent pas une place aussi importante que les arts plastiques dans la réflexion de Montesquieu, la musique retient malgré tout son attention. Comparant l'effet que provoque l'opéra chez les Français et chez les Italiens, Montesquieu, qui lui attribue la capacité de « ravir » et d'« enchanter » (p. 56), est d'avis qu'il est le symbole de l'esprit moderne. Tout en estimant que la déclamation française est supérieure à celle de l'anglais, de l'allemand et de l'italien, il soutient que la musique italienne est la meilleure. Si Michaël O'Dea évite d'associer ce jugement au plaisir qu'inspire la musique et à l'effet qu'elle produit, c'est qu'il néglige de rapprocher la conception que Montesquieu a de la musique de sa position sur la sculpture, la peinture et l'architecture.

Critique d'art et de musique, Montesquieu se prononce aussi sur la littérature. Ses réflexions sur les auteurs du Grand Siècle témoignent d'une conception critique qui joue toujours de l'opposition entre les Anciens et les Modernes. L'étude de Florent Trocquenet révèle que Montesquieu pose un regard paradoxal sur une époque dont l'apogée culturel tranche avec la corruption des mœurs du siècle suivant. Bien qu'il ne trouve pas de modèle dans les figures iconiques du Grand

Siècle, Montesquieu révère les auteurs classiques, dont il se voit l'épigone. S'il évite de donner du Grand Siècle une représentation mythique, il fait preuve d'une admiration sans borne pour la mythologie antique. Séduit par la poésie ancienne, il éprouve un sentiment de profonde nostalgie pour le paganisme. Fasciné par l'« étrangeté » (p. 82) des œuvres de l'Antiquité, il considère que le déclin du paganisme et l'extinction des mœurs anciennes a profondément nui à la création poétique. À l'exemple de Pope, de Fénelon et de Fleury, le Président est envoûté par l'épopée homérique. Son évaluation esthétique du paganisme le conduit à penser que celui-ci est à l'origine de l'enchantement qu'inspire la fable. Dans son analyse, Christophe Martin met en évidence la consternation qu'éprouve Montesquieu devant l'émergence des différents systèmes métaphysiques qui, du judaïsme à la religion chrétienne en passant par le cartésianisme et par l'athéisme de Spinoza, ont enrayé la poésie et endigué le sublime. S'il ne prise guère l'imitation, Montesquieu considère néanmoins le poème homérique comme une source d'inspiration incomparable.

Comme l'idée qu'il se fait du goût repose sur une analyse des causes du plaisir qu'inspire une œuvre d'art, il fait de l'impression ressentie par le lecteur un critère esthétique décisif. Si l'auteur de *l'Essai sur le goût* (1757) conseille de prendre le discours oral comme modèle pour l'écriture, ainsi que le rappelle l'étude de Carole Dornier, c'est pour assurer une expression naturelle. Il importe donc de dissimuler l'effort qu'exige l'écriture derrière un « style naïf » (p. 111). L'implicite, l'ellipse et la suggestion dominant dans la rhétorique de Montesquieu, précisément parce qu'ils sont chargés d'une valeur heuristique susceptible de provoquer le plaisir chez le lecteur. Montesquieu n'est pas sans savoir que ses lecteurs éprouvent du plaisir lorsque leur horizon d'attente est modifié, ainsi que le souligne Stéphane Pujol. Outil de réflexion, le dialogue permet au romancier de surprendre le lecteur des *Lettres persanes* (1721), en le confrontant à une nouvelle interprétation de la réalité. Comme Fontenelle et Fénelon, Montesquieu se démarque par le dialogue philosophique. De l'échange à la prise de parole, cette forme narrative, qui s'apparente à la

conversation, constitue un dispositif énonciatif original qui donne plus de vivacité au texte et augmente le plaisir du lecteur.

Après l'étude de l'art d'écrire, celle de l'acte d'écrire. Catherine Volpilhac-Augier se penche sur le plaisir qu'éprouve l'auteur plutôt que sur celui que ressent le lecteur. Elle nous apprend que Montesquieu laisse à ses secrétaires le soin de mettre sur papier ce à quoi il réfléchit sauf lorsqu'un sujet le touche de près ou que ce dernier revêt pour lui une importance particulière. En étudiant la production de l'œuvre au lieu de sa réception, cette analyse élargit la réflexion sur le goût menée dans les chapitres précédents.

Examinant les liens qui unissent l'*Essai sur le goût* (1757) à l'*Essai sur le beau* (1741) du père André, l'étude d'André Charrak met en évidence l'originalité inhérente à la conception esthétique de Montesquieu. Si l'héritier de Malebranche se fonde sur un postulat métaphysique qui place au premier plan les principes d'harmonie, d'ordre et de variété, Montesquieu met plutôt l'accent sur l'« expérience esthétique » (p. 183) du spectateur. Face au désordre qui règne au sein de l'essai de Montesquieu, Pierre Truchot rétablit l'ordre des textes pour donner un sens aux réflexions qui y sont réunies. Le beau revêt un statut particulier dans l'esprit du Président en ce qu'il constitue à la fois un « objet de goût » (p. 193) et une source de plaisir. Comme les causes du beau sont à rechercher dans l'âme du spectateur, ce dernier, par le plaisir qu'il éprouve et par la curiosité qu'il ressent, confère de la beauté à l'œuvre d'art qu'il contemple et, de ce fait, participe à sa création. Ainsi, le beau, qui implique une connaissance de l'âme, entraîne une expérience immédiate du plaisir. La connaissance de soi, qui participe de la formation du goût, est elle-même tributaire de la capacité à mesurer le plaisir et à saisir l'originalité d'une œuvre. Cette conception dialectique qui place la connaissance de soi au service du goût et institue un rapport entre l'art et l'être est centrale à la théorie esthétique de Montesquieu. S'il faut connaître les sources du plaisir ressenti, c'est pour en augmenter l'intensité. Les œuvres qui font progresser la surprise chez le spectateur, comme celles de Raphaël, privilégient le « plaisir mesuré » (p. 198). À la surprise s'ajoutent la

variété et l'ordre, deux procédés en accord avec l'unique règle que doit respecter l'artiste : « l'observation de la nature » (p. 217).

Produit du regard que pose un peintre sur la nature, une œuvre d'art mobilise le regard du spectateur qui s'interroge à son tour sur ce qu'il voit. Si Montesquieu se dit peintre dans les dernières lignes de la préface de *l'Esprit des lois* (1748), c'est qu'un regard d'artiste sous-tend la composition de son ouvrage. La citation qu'il emprunte au Corrège investit son travail d'une activité créatrice et lui donne une valeur artistique, comme le montre Denis de Casabianca. Le législateur charge donc son projet d'écriture d'une sorte d'évaluation par le regard ou d'une « activité perceptive » (p. 238) qui place le lecteur dans une situation analogue à celle du peintre devant la nature ou à celle du législateur confronté à la société. Si l'entreprise de la « réhabilitation du sensible » (p. 245) dont relève la théorie esthétique de Montesquieu se double d'une « philosophie du sublime » (p. 246), c'est surtout chez Burke qu'il faut en chercher les principes. Alors que, chez Montesquieu, le sublime est essentiellement lié à la poésie homérique et au sentiment d'étrangeté qu'elle inspire, il repose chez Burke sur un sentiment de « terreur » (p. 254). L'analyse de Baldine Saint Girons ouvre ainsi la voie à une mise en relation de l'œuvre de Montesquieu avec celles de Burke et de Kant.

En étudiant le réseau de significations à l'œuvre dans les *Lettres persanes* (1721), *l'Esprit des lois* (1748), *l'Essai sur le goût* (1757) et les *Pensées*, les différents auteurs de ce collectif ont su montrer que la réflexion de Montesquieu sur le goût est le lieu d'une théorisation esthétique. Si l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique, la littérature et la législation ont occupé cet homme d'esprit qui était à la fois romancier, juriste, historien, critique et savant, c'est que celui-ci trouvait dans ces différentes formes d'expression une valeur artistique susceptible d'interpeller le spectateur et de lui faire éprouver un plaisir sans lequel « le beau » n'existerait pas.

Référence : Jean Ehrard et Catherine Volpilhac-Augier (dir.), *Du goût à l'esthétique : Montesquieu*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Mirabilia », 2007, 300 p.

Michèle FOGEL

Les entrées royales françaises au prisme de l'échange

Pour les chercheurs intéressés par ces manifestations complexes que sont les entrées royales françaises, l'année 2001 fut particulièrement faste : fruits des travaux du *Groupe de recherche sur les entrées solennelles des villes françaises à la Renaissance (1484-1615)* menés à l'Université Concordia par Marie-France Wagner et ses collègues, ont paru coup sur coup *Le roi dans la ville. Anthologie des entrées royales dans les villes françaises de province (1615-1660)*, textes introduits et annotés par Marie-France Wagner et Daniel Vaillancourt, chez H. Champion, *Les arts du spectacle dans la ville (1404-1721)*, textes édités et présentés par Marie-France Wagner et Claire Le Brun-Gouanvic, chez le même éditeur, et le numéro spécial (n° 212) de la revue *XVII^e siècle*, sous le titre *Les entrées royales*.

Dans l'introduction de ce numéro, Marie-France Wagner et Daniel Vaillancourt affirmaient qu'au delà des études antérieures intéressées par la théâtralité et la magnificence, l'entrée était « reconfigurée pour ce qu'elle est : une pragmatique du pouvoir, un coup de force contre les autorités locales, un silence imposé à même les stratégies encomiastiques et la rhétorique jésuite » (p. 380-1). L'entrée paraissait ainsi s'être figée comme un moment de la relation forcément dissymétrique entre un roi conquérant et ses sujets.

La voici maintenant remise en mouvement, entraînée dans « Les jeux de l'échange ». L'échange, qu'on pourrait définir ici comme un rapport de sociabilité fondé sur la réciprocité des dons, devient le nouveau prisme au travers duquel sont considérées les rencontres non seulement entre rois et villes, mais aussi entre auteurs, acteurs et spectateurs d'un théâtre en formation, et encore, l'invention et la circulation de petites formes musicales ou littéraires offertes gracieusement à des particuliers ou au public. Point de vue fécond, on le voit.

Plutôt que d'entreprendre le compte rendu des quinze articles que l'on trouve parfaitement décrits dans l'avant-propos (p. 9-12), je m'attacherai à examiner ceux qui traitent de l'entrée comme don et du don dans l'entrée et qui croisent le récent livre de Natalie Zemon Davis, *L'esprit du don dans la France du XVI^e siècle*.

L'ouvrage pionnier de Bernard Guenée et Françoise Lehoux, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, avait inscrit les entrées dans le cadre institutionnel de négociations inévitables, un « dialogue » disaient-ils, entre souverains et municipalités. Cette fois, il ne s'agit plus tant de dialogue que de biens matériels montrés, offerts, consommés. Jacky Provence dresse dans *Les jeux de l'échange* (p. 141-164) ce qu'il appelle joliment « la comptabilité de l'éphémère », celle des entrées à Troyes d'Henri IV en 1595 et de Louis XIII en 1629. Plus sèchement, plus précisément aussi que les livrets commémoratifs, les sources comptables permettent de suivre la mobilisation de la municipalité et des artisans dans la préparation de la réception : choix et mise en œuvre en un véritable chantier des matériaux de la décoration urbaine, 19,7 % des dépenses en 1595 et 26,7 en 1629; fabrication de vêtements de soie brodés des notables et du dais royal ainsi que des costumes des figurants des tableaux vivants, 24 % en 1595 et 22,8 en 1629; description et valeur des présents au roi et à sa suite, respectivement 26,9 et 27,6 %. Ces proportions relativement inchangées d'une entrée à l'autre confirment le souci premier de la ville et de ses notables de se parer pour l'occasion, l'ensemble des parures étant lui-même considéré comme faisant partie du don. Parmi les présents proprement dits, on observe un glissement de la part des produits en nature, essentiellement le vin, vers celle des objets d'orfèvrerie précieux; la clé et le cœur d'or figurent toujours, mais ne sont pas particulièrement dispendieux. Les officiers royaux reçoivent aussi leur part, considérée comme la contrepartie du droit qu'ils ont sur les décorations, le dais et le cheval fourni au roi, souvenir de temps plus anciens et plus durs où il s'agissait de racheter leur droit de pillage.

Avec des revenus annuels inchangés, environ 12 000 livres tournois, l'ensemble des frais engagés à Troyes s'élève en 1595 à 17 078 livres et à 22 886 en 1629. S'il est entendu que ce don doit immanquablement attirer le contre-don royal, celui-ci n'a rien de mécanique, ni

d'équivalent, le plus souvent borné à la confirmation des droits particuliers de la ville, ses privilèges.

C'est bien ce que Bruno Paradis et Lise Roy constatent : « L'efficacité du don et les retombées politiques concrètes à court, moyen et long termes, sont très difficiles à cerner puisque jamais inscrites explicitement dans les archives » (p. 115). Avec les registres de délibérations et de comptabilité d'un corpus de villes étendu, ils présentent une lecture de l'entrée au XVI^e siècle où se joignent l'intérêt pour ses aspects formels, compris comme « ritualisation dramatique du don » (p. 108), et une attention nouvelle à son contenu émotionnel, compris comme manifestation de cet amour politique étudié par Jean Nagle dans *La civilisation du cœur*.

Du premier point, au delà de la déclinaison des étapes du rituel — l'accueil de l'hôte devant les murs, la présentation et les harangues des corps de notables, la remise des clés, la progression dans la ville aux milieux des décorations triomphales, la messe suivie d'un *Te Deum*, le banquet —, je retiendrai la notion de « sacrifice contraint » : l'obligation pour la ville de dépenser apparemment sans compter, « libéralement », comme le roi et ses serviteurs sont réputés le faire, comme les nobles, et comme les villes rivales. En 1533, l'angoisse saisit les consuls de Romans en Dauphiné lorsqu'ils apprennent la venue de François I^{er} et de sa famille alors que les villes voisines de Vienne et de Valence ont déjà établi leur dispositif. La même année, les consuls de Nîmes s'informent des villes du Languedoc et ne veulent rien livrer de leurs préparatifs. Commencent alors les manipulations financières, les emprunts inévitables et souvent forcés, voire l'établissement d'un nouveau prélèvement et, dans le cas de Nîmes, son extension à la région environnante.

Contrairement à l'exemple de Troyes, les comptes des villes prises à témoin pour le XVI^e siècle montrent dans l'ensemble une plus grande part des présents au roi : sur onze cas, trois vont de 10,5 à 22 %, mais deux de 22 à 32, et six se situent entre 40 et 69 % de l'ensemble des dépenses. C'est ce qui rend plus concret peut-être cette notion d'amour entre le roi et ses sujets présente dans les lettres royales qui

annoncent sa venue, dans les harangues qu'il entend, dans les décorations qui l'accompagnent sur son parcours : au banquet, des jeunes filles somptueusement vêtues lui offrent des cœurs d'or ouvragés, et le lendemain, dans son logis, les notables à genoux lui présentent des objets précieux. Dans cette dernière phase, soustraite à la vue de la population, se font les demandes de nouveaux droits et, parfois, les agréments. Au delà, on trouve les dons en nature, nourritures et chevaux, offerts au roi, à sa famille et à sa suite.

Le don, dans sa ritualisation par l'entrée, se révèle ainsi comme signe d'appartenance au système monarchique et peut être réemployé pour accueillir les membres de la famille royale, les grands officiers et, bien entendu, les souverains étrangers de passage.

En suivant le jeune Louis XIV en Roussillon lorsqu'il va chercher son épouse à Saint-Jean-de-Luz en 1660, Fabrice Charton montre comment les consuls de Perpignan, la capitale de cette province de rattachement récent, proposent en vain d'organiser une entrée solennelle « conformément à celle de l'empereur Charles Quint » (p. 69). Le roi n'a nulle envie de se présenter comme le successeur légitime de l'empereur-roi de toutes les Espagnes. D'ailleurs, il pleut comme il peut pleuvoir en avril dans cette région : sans quitter son carrosse, il se fait conduire à l'église principale où il prie devant le Saint Sacrement, puis entend le *Te Deum*. Une conduite de conquérant qu'il confirme le lendemain en visitant la citadelle et les fortifications et en soupant le jour suivant chez le gouverneur du Roussillon qu'il a nommé. Dès lors, les notables n'ont de cesse de retrouver les voies de la dépense pour enclencher le processus du don et de sa contrepartie : un bal à l'hôtel de ville, la comédie dans la maison où loge la reine-mère, du vin de muscat et des chandeliers, des citrons doux et des oranges. Les divertissements sont pauvres, les présents maigres : tout ce que le roi accorde aux notables, c'est de l'accompagner en cortège lorsqu'il va entendre la messe dans un couvent le deuxième jour puis à l'église principale le jour de son départ. Du moins a-t-il ainsi confirmé la place de chacun dans la ville.

Les divertissements en viennent-ils à remplacer les cérémonies? Fabrice Charton semble le croire lorsqu'il suit la série des fêtes données en l'honneur des événements heureux de la vie du roi et de sa famille jusqu'au début du XVIII^e siècle. C'est oublier que ces fêtes, qu'elles soient commandées par le roi ou par les autorités locales, s'inscrivent dans la trame désormais serrée des ordres royaux de célébration des *Te Deum*¹.

Avec « Prestige et urbanité : le luxe dans la rue », Daniel Vaillancourt a voulu étendre les usages et significations de la dépense. Reprenant l'hypothèse de la ville laboratoire qui sous-tendait en partie les travaux parus en 2001, il fait de la ville parée pour l'entrée, en l'occurrence Rouen en 1550 et 1596, la scène nécessaire d'une prodigalité jusque-là aristocratique qu'à la suite d'Henri Baudrillart comme de Gilles Lipovetsky et Elyette Roux, il désigne sous le nom de luxe. Pour tous ceux qui entreprennent de déchiffrer les traces laissées par les morts, la question des intermédiaires se pose toujours : pour ma part, je préfère lire Nicolas Delamare, commissaire au Châtelet sous le règne de Louis XIV : « La *magnificence* diffère du luxe, en ce qu'elle ne s'écarte jamais de la droite raison, & des règles de la bienséance : si les Princes & les Grands font des dépenses splendides, paroissent avec pompe, cela est toujours proportionné à leur élévation et à leur revenu... donc c'est une vertu. [...] Le *luxe* au contraire n'a d'autres bornes que celle de l'ambition & de la vanité..., c'est donc un vice. » (t. I, p. 413) Un vice parce que c'est une tentative individuelle de transgresser l'ordre social et ses codes de conduite.

Pour Daniel Vaillancourt, l'entrée accomplit la transgression collective d'un de ces codes exprimé dans la série des lois somptuaires édictées par la monarchie depuis la fin du XV^e siècle. Contrairement à ce qu'il affirme, ces lois ont dès 1485 et à la demande des États Généraux eux-mêmes un but premier de défense sociale et non économique : la dépense n'est superflue et excessive que lorsqu'elle prétend permettre

¹ La mise en place du système qui lie événement, lettre de cachet aux prélats et aux divers corps constitués ordonnant la célébration d'un *Te Deum* et relais à toutes les paroisses par les mandements épiscopaux est justement achevée dans les années 1690-1710. Voir M. Fogel, 1989, p. 235-245.

l'usurpation du statut, telles ces bourgeoises que l'édit de 1548 accuse de s'être « faictes damoiselles en un jour » (Fogel, 1987, p. 231). Daniel Vaillancourt pose avec raison la question de savoir comment la ville et ses habitants roturiers peuvent prétendre à la magnificence réservée de droit au roi et à la noblesse. Mais peut-on le suivre lorsqu'il affirme : « La rue devient un théâtre qui légitime les pratiques somptueuses du Roi... C'est un théâtre, car le luxe et la dépense nécessitent un auditoire et, avant la lettre, dans cette rue, s'énonce une société de Cour, prête à jouer et à se représenter. » (p. 51)? On verra plus loin ce que peut apporter la métaphore du théâtre à la compréhension de ces pratiques ostentatoires, mais la question du destinataire est effectivement intéressante. Encore que, dans *Le pain et le cirque*, Paul Veyne ne croyait pas qu'elle fût nécessairement bonne à penser : « L'ostentation n'est pas une action que le riche exerce sur le spectateur, comme un serpent fascine un oiseau; l'un et l'autre sont fascinés par une tierce chose qui appartient à l'un et pas à l'autre : la richesse et le pouvoir » (p. 68)...

Dans le cas des entrées, il me semble que l'interprétation par la réciprocité du don gardait toute sa pertinence; il suffisait d'y ajouter le contenu même des lois somptuaires qui fait du service du roi, à la guerre comme en temps de paix, un espace particulier de la dépense. Et cela, suivant un modèle royal élaboré, comme l'a montré Jacques Krynen, à la fin du XIV^e siècle en rupture avec l'ascétisme chrétien du roi saint Louis IX, non pour rechercher la légitimation par le peuple, mais au contraire, pour affirmer le caractère indiscutable de son pouvoir.

La citation du dictionnaire de Furetière mise en exergue de l'ouvrage (p. 7) présente la cérémonie comme un « [a]ssemblage de plusieurs actions, pompes & manières d'agir, qui servent à rendre une chose magnifique & plus solennelle ». En regard des études précédentes sur la magnificence, celle de Fanny Cosandey permet d'aborder la solennité sous l'angle très révélateur de l'ordre de marche des cortèges d'entrée.

« Donner le rang », c'est-à-dire définir, à partir de la position que le roi occupe dans le segment central signalé par le dais, la juste répartition des hommes qui le servent, nobles et officiers, dépasse la simple technique et relève de l'art de gouverner. D'une part, la place dévolue à

chaque corps doit correspondre à son importance sur l'échelle des pouvoirs, de même que la place dévolue à chaque individu à l'intérieur de son corps mesure le degré de sa dignité. Mais d'autre part, cette dévolution relève de la seule volonté royale, de la capacité du roi à « or-donner » la multiplicité des rivalités mouvantes.

Fanny Cosandey relie très justement le développement de cette nouvelle fonction royale à la cérémonialisation de tous les actes de la vie du roi qui marque les temps troublés de la deuxième moitié du XVI^e siècle et que résume l'édit de création de la charge de grand maître des cérémonies en 1585 : « faire reconnaître la dignité et splendeur convenable à notre grandeur » (p. 22).

Si la question du rang se pose dès lors à tout moment et à l'intérieur même des palais royaux, le cortège d'entrée a l'originalité de faire l'exposition solennelle de l'ordre monarchique dans sa totalité devant les habitants de la ville et, par le biais des relations diplomatiques et officielles, devant les autres villes et les cours étrangères. À défaut de déchiffrer les allusions subtiles des décorations, chacun peut voir qui est plus ou moins proche du roi, qui à droite plutôt qu'à gauche. D'autant que les vêtements, par leur qualité et par leurs couleurs, signalent le passage d'un segment, donc d'un corps, à un autre. Ainsi les grands audenciers et contrôleurs généraux demandent-ils à être débarrassés de leurs robes de velours noir à manches pendantes qui les font confondre avec les huissiers, mais se heurtent aux maîtres de compte dont ils voudraient prendre les habits. Fanny Cosandey parle d'un jeu de domino où l'on ne peut bouger une pièce sans entraîner l'ensemble.

Pourtant, à l'évidence, malgré les prétentions à l'immuabilité de l'ensemble du système monarchique et bien que le rang tende à devenir un bien patrimonial au même titre que le fief ou l'office qui le justifient, les positions varient : nouveaux corps, nouveaux individus et nouveaux principes multiplient les occasions de désordre et donc, pour le roi, les occasions d'intervenir, d'imposer un ordre qui n'est que la couverture de sourdes querelles. Bien patrimonial pour les particuliers, position dans des rapports de pouvoir dont le roi

revendique l'entière maîtrise, le rang est devenu une affaire trop sérieuse pour être abandonné aux initiatives urbaines.

Avec, parfois, des impasses, comme le montre l'affaire des ducs et pairs au moment de la fameuse entrée de Louis XIV et de Marie-Thérèse à Paris en 1660. Au siècle précédent, les ducs et pairs ont déjà dû céder la préséance aux princes du sang, les voici menacés de passer après les princes des maisons d'origine étrangère. À l'approche du mariage du roi, ils multiplient les démarches, présentent un mémoire sur leurs droits, s'adressent au roi : celui-ci les fait attendre jusqu'à la veille de l'entrée où, avec un conseil restreint, il revoit l'ensemble du dispositif du cortège et convoque les ducs et pairs pour leur faire entendre sa décision finale le lendemain matin au lieu même où il siègera pour la première partie de l'entrée. Refusant un piège auquel ils ne pourraient échapper publiquement, les ducs et pairs s'abstiennent de figurer dans le cortège. Colère royale et châtiments.

Faut-il pour autant parler de mise en scène? Et d'une manière générale, quelle est l'utilité des références si courantes au théâtre pour notre compréhension du cérémonial?

S'il s'agissait de l'Angleterre, il faudrait sans doute écouter la reine Elizabeth I elle-même dans son adresse aux députés des Lords et des Communes en 1586 : « We Princes are on stages in the sight of view of all the World. » Sous son règne, il y a eu jusqu'à huit théâtres à Londres.

Mais à lire Christian Biet sur *Le More cruel* (p. 287-318) dans *Les Jeux de l'échange* et dans *Qu'est-ce que le théâtre?*, ainsi que le beau recueil paru en 2001, *Les arts du Spectacle au théâtre* (voir Frappier et Quérue), rien de tel ne se passe en France jusqu'aux années 1630-1650. Indistinction des lieux, des salles dans les palais aux « échafauds » avec leur sens et leurs usages multiples; indistinction du vocabulaire, depuis le « théâtre du monde » jusqu'à la « scénographie », technique de dessin attachée à l'architecture, voire à l'art militaire; mise en action des textes qui relève à la fois des usages de la rhétorique et de la collaboration entre l'auteur, le régisseur avec ses accessoires et les comédiens. Quant aux textes eux-mêmes, ils associent généralement pouvoir, violence et

châtiment, rien qui renvoie au roi une image de maîtrise de lui « comme de l'univers », jusqu'à Corneille précisément.

Si au tournant des XVI^e-XVII^e siècles, commence à se constituer le théâtre comme nouveau lieu de sociabilité urbaine, et non curiale, il s'y forme un art neuf qui emprunte, dit Christian Biet, « à d'autres arts de la parole, dont celui de la chaire et du barreau, à d'autres arts représentatifs, dont ceux des ballets, des entrées et des divertissements royaux » (p. 285). Voici donc la proposition retournée, et le théâtre débiteur des cérémonies...

Quant aux cérémonies, de quoi peuvent-elles être débitrices si ce n'est en premier lieu du modèle religieux? Ce que disent les dictionnaires contemporains de celui de Furetière. Voyons Richelet (1680) — « Cérémonie : Culte extérieur de La Religion [...] Actions & manieres honnestes qui se font en public par les Princes, les Grands et les Magistrats. » — et l'Académie (1694) — « Cérémonie : Action mystérieuse qui accompagne la solennité du culte extérieur que l'on rend à Dieu [...] se dit de certaines formalitez qu'on observe dans les actions solennelles pour les rendre plus éclatantes. »

Référence : Marie-France Wagner, Louise Frappier et Claire Latraverse (dir.), *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XV^e au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Études Essais sur la Renaissance », 439 p.

Bibliographie

BAUDRILLART, Henri. 1867-1880, *Histoire du luxe privé et public depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris.

BIET, Christian et Christophe TRIAU. 2006, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais ».

DELAMARE, Nicolas. 1713-38, *Traité de la police*, Paris.

FOGEL, Michèle. 1989, *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard;

—. 1987, « Modèle d'État et modèle social de dépense : les lois somptuaires en France de 1485 à 1660 », dans Jean-Philippe Genet et Michel Le Mené (dir.), *Genèse de l'État moderne. Prélèvement et redistribution*, Paris, Éd. du CNRS, 1987, p. 227-235.

FRAPPIER, Louise. 2001, « Rhétorique et théâtralité : aspects de la déclamation dans la tragédie humaniste », dans Marie-France WAGNER et Claire LE BRUN-GOUAVIC (dir.), *Les arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, Paris, Honoré Champion, p. 35-50.

GUENÉE, Bernard et Françoise LEHOUX. 1968, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, CNRS.

KRYNEN, Jacques. 1981, *Idéal du prince et pouvoir royal à la fin du Moyen Âge (1380-1440). Étude sur la littérature politique du temps*, Paris, A. et J. Picard.

LIPOVETSKY, Gilles et Élyette Roux. 2003, *Le luxe éternel : De l'âge du sacré au temps des marques*, Paris, Gallimard.

NAGLE, Jean. 1998, *La civilisation du cœur : histoire du sentiment politique en France du XI^e au XIX^e siècle*, Paris, Fayard.

QUÉRUEL, Danielle. 2001, « “Histoires” et “personnages” » : quand la rue devient théâtre à la fin du Moyen Âge », dans Marie-France WAGNER et Claire LE BRUN-GOUAVIC (dir.), *Les arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, Paris, Honoré Champion, p. 37-60.

VEYNE, Paul. 1976, *Le pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris, Seuil.

ZEMON DAVIS, Natalie. 2003 [2000], *L'esprit du don dans la France du XVI^e siècle*, Paris, Seuil.

Bernard VALETTE

***Lumière du rat* : vers la maîtrise du Vide**

Il peut paraître surprenant de placer sous le signe du vide un roman dont l'écriture paradoxale, le flamboiement, l'art de la pointe sensible dès le titre, évoquent plutôt la saturation lyrique ou encore cet excès « baroque » auquel le style de Patrick Grainville serait immédiatement reconnaissable. Pourtant, au-delà de l'impression de trop-plein, c'est bien au vertige du vide que le lecteur se trouve confronté, sous le ténébreux éclairage que projette *Lumière du rat*. Il s'agit tantôt du sentiment de vacuité que donnent les occupations — ou l'inoccupation — des protagonistes, tantôt du besoin de viduité qu'appelle par contrecoup la tragique liturgie des repas dominicaux, ou bien encore de l'écœurement engendré par la vanité même de la vie. Vie soumise aux appétits égoïstes, au déferlement de la violence, à la destruction, à l'abandon.

Le vide étend son emprise sur la totalité de l'espace romanesque. Dans un univers semi-abstrait, les tours de banlieue délimitent le royaume des pauvres. Une urbanisation schizoïde oppose les zones pavillonnaires aux villas des bourgeois. À l'horizon, comme un ailleurs incertain, « le Quartier de la Défense prend des allures de banquise dans un naufrage blanc » (p. 237). Voilà le monde de Clotilde (peut-on dire de l'héroïne?), étudiante en Lettres qui s'échappe par le rêve dans un autre monde dominé par un idéal de pureté. Elle travaille sur Mallarmé; la danse classique, qui lui impose une discipline drastique, lui permet de sublimer la pesanteur du corps; surtout, une photo d'Helmut Newton découverte dans un magazine l'obsède : l'image inaccessible d'une énigmatique « Nora » entièrement nue, d'une beauté impeccable, tenant à la main un gigantesque couteau. Tel est le territoire imaginaire de Clotilde, tels sont quelques-uns de ses fantasmes, qui la délivrent du mal, du quotidien, de sa jeune sœur, Armelle, toujours prête à jouir, à se vautrer dans le cloaque des repas familiaux. Le livre s'ouvre sur une scène de préparatifs culinaires où le dégoût de la chair rejoint le déni du sexe. Un poulet décapité, éviscéré,

farci par les mains expertes de sa mère et de sa sœur devient inévitablement, aux yeux de Clotilde, la métaphore de cette béance féminine qu'elle rejette de toutes ses forces, deux visions se télescopant, celle de la fornication et celle, non moins odieuse, de la parturition : « Tout à l'heure, Clotilde les avait vues préparer la volaille. Fouiller l'énorme fosse de l'oiseau vidé. » (p. 7) Cependant, la présence ponctuelle de Dante jette sur tout le livre un éclairage cru.

Prisonnier du labyrinthe qu'a construit pour lui un zoologiste pervers qui lui voue un attachement haineux, Dante est un rat surdoué. Ce rat pourrait être le véritable héros du livre, dont il justifie le titre. Objet de la narration, il est d'abord maintenu dans une cage aux dimensions fantastiques et aux mécanismes complexes. Son geôlier n'est autre que le père de Carine, voisine et amie de Clotilde. De toute évidence, cette jeune femme libérée et rebelle la fascine. Moins que Dante sans doute, qui suscite, lui, un véritable effroi. De sa prison qui s'inverse en une sorte de mirador panoptique, il observe, scrute, juge ses semblables : les êtres humains. Ce regard n'est-il pas celui de l'auteur lui-même ? Son statut, cependant, demeure ambigu. Lorsque les portes de sa cage lui seront ouvertes, il sera à la fois spectateur et acteur, participant à une sorte de rituel orgiaque au cours duquel la cruauté de la nature se confondra avec les pulsions d'Armelle livrée à la bestialité de Jérôme, l'amant en titre de Carine. Rut cosmique qui culminera en une succession de spectacles apocalyptiques mêlant hallucination et lucidité. Le cauchemar qu'il donne à voir est terrifiant, mais il n'est pas fondamentalement différent des représentations mentales qui hantent Clotilde. Mélancolique, derrière la surabondance de la végétation, derrière l'outrance d'un printemps précoce, elle ne peut s'empêcher de songer à la perte, à la disparition, à la souffrance : « Il sembla à la jeune fille que leur [les magnolias] floraison rare et splendide était vouée au supplice, à l'oubli. » (p. 77) L'amour lui apparaît comme un viol, un carnage. Alors qu'Armelle s'offre avec un égal enthousiasme aux mâles qui la prennent, à l'eau, au soleil aux éléments, Clotilde a peur de sa propre nudité. Pour autant, elle n'est pas indifférente à la volupté, mais son érotisme ne peut s'épanouir que dans un monde virtuel, celui des nus sur papier glacé que mettent en scène les photographies d'Helmut Newton. Dans ces conditions, que Dante soit finalement massacré,

dépecé, passé au four et servi à ses parents par Clotilde, a valeur de symbole. Une fois anéantie, cette instance surmoïque lui offrira peut-être la possibilité d'une libération.

L'itinéraire de Clotilde, entièrement lié à la crise qu'elle traverse alors qu'elle a vingt ans, illustre la guerre apparemment indépassable que se livrent en elle des forces opposées, des aspirations chimériques, une volonté indécise. Le couple vide/plein résume les mille contradictions que cette jeune fille pudique doit affronter, et qui la bloquent, tout en étant la condition d'un éventuel dépassement. Sans qu'elle en ait forcément conscience, Clotilde s'est construite à partir de l'horreur inspirée par la réplétion dévote de ses parents, par la glu familiale. La cérémonie du repas, qu'il s'agisse du déjeuner du dimanche ou du repas d'anniversaire, apparaît comme emblématique de tous les excès, de toutes les abjections que sa nature de prédateur impose à la condition de l'homme. D'emblée, se donnent ainsi à lire les signes de l'obscène. L'activité sexuelle, ou plutôt l'activisme incontrôlable des divers personnages ne fera que les reproduire à satiété : sexualité débridée d'Armelle, la sœur de seize ans, sexualité exhibitionniste de Carine, qui habite la maison voisine, bisexualité de Fabrice et Salah, les partenaires occasionnels. Face à la surenchère pornographique, à la multiplication des scènes d'accouplement, à l'étalage d'une sensualité animale qui l'épouvante, c'est malgré elle que Clotilde se trouve en situation de voyeur. Et toujours, révoltée, elle cherche à fuir cette accumulation de chairs, de nourriture — autant dire de pourriture —, cette succion de la matière, cette vie pléthorique. Les mesures contraphobiques, on l'a vu, sont nombreuses : ascèse de la chorégraphie, refuge dans la rêverie, culte d'un modèle mythique, Nora, « la jeune Louve. La préférée. La Chasserresse immaculée » (p. 126). L'allusion à Diane, déesse de la chasteté, permet de transposer la nécessité en vertu : vierge par inhibition plus que par choix, Clotilde rejoint du moins l'icône à laquelle elle s'identifie. Comme l'être s'oppose à l'avoir, l'expérience du vide sert ainsi d'antidote, volontairement ou non, à la tyrannie du plein, ce Plein qui aura longtemps été incarné par la sœur cadette, Armelle la dévoreuse, la jouisseuse, la voyageuse insatiable.

Ne serait-il resté pour la sœur aînée que les miettes du festin? Il ne semble pas. Le renversement final fait apparaître la fêlure qui est à l'origine du tempérament fugueur d'Armelle, mais aussi de la dépression qui l'entraîne. Les promesses d'avenir sont désormais du côté de Clotilde, bénéficiaire de la lumière portée par le rat, au-delà même de son existence physique. Alors que le plein recherché pour lui-même est illusion, les prémices de la plénitude ne peuvent naître que dans la maîtrise du Vide.

Référence : Patrick Grainville, *Lumière du rat*, Paris, Seuil, 2008, 76 p.

Pascal BRISSETTE

Postures et mises en scène d'auteurs

Ce nouvel ouvrage de Jérôme Meizoz s'inscrit pleinement dans le sillon ouvert par *L'Âge du roman parlant* (2001), *Le guenx philosophe* (2003) et *L'œil sociologue et la littérature* (2004). Il s'agit bien encore ici pour l'universitaire, écrivain et critique littéraire suisse de combiner les acquis de la sociologie de la littérature et de la poétique afin de saisir dans l'analyse du texte (non fictionnel ou fictionnel) son double caractère individuel et collectif. À l'instar d'un Alain Viala ou d'un Dominique Maingueneau, mais aussi des sociocritiques dont il se réclame moins ouvertement (le mot apparaît p. 152), Meizoz veut renvoyer dos à dos ceux pour qui la littérature relève de la création pure, expression absolument singulière d'un être unique, ou n'est, à l'opposé, qu'un simple produit du social ou un effet de champ. C'est à cette fin qu'il approfondit le concept de posture, celui-ci appelant à la fois la mobilisation de données sur l'état du champ et la trajectoire de l'auteur ainsi que l'analyse de processus textuels et permettant de combiner approche externe et approche interne.

Le chapitre premier du volume, auquel Meizoz a donné la forme ingénieuse d'un dialogue entre un « Curieux » et un « Chercheur », explore le concept de posture, qui est emprunté à Viala et que l'auteur avait déjà défini et illustré (notamment dans les essais de *L'œil sociologue*). Le concept s'offre au chercheur comme un outil visant à étudier les différentes manières dont les écrivains fabriquent, sans toujours en avoir conscience, leur image publique. Cette image, cette identité littéraire permet essentiellement aux écrivains d'occuper de façon singulière une position dans le champ littéraire. Car il y a différentes manières de négocier ou de renégocier sa place sur la scène littéraire et la posture, en orientant le regard de l'analyste sur les œuvres, les paratextes et les conduites non verbales de l'écrivain, met l'accent sur les différences et les différends qui se manifestent entre les agents qui peuvent occuper des positions aussi bien rapprochées qu'éloignées dans le champ littéraire. L'intérêt de ce chapitre, par

rapport aux précédents essais de Jérôme Meizoz sur la posture, est d'abord d'insister fortement sur le caractère relationnel de l'analyse impliquée par ce concept. Une posture n'existe pas seule, pas plus qu'on ne peut concevoir la position d'un seul agent dans un champ littéraire sans se questionner parallèlement ou préalablement sur l'état de ce champ et l'espace des possibles. Une posture doit être analysée en relation avec les autres postures affichées par les principaux agents dans le même état du champ. Ces questions de « mise en relation » s'étendent également aux états antérieurs du champ littéraire, puisque celui-ci possède sa mémoire propre, « regorge de récits fondateurs, de biographies exemplaires » (p. 25) qui offrent aux écrivains quantité de matériaux symboliques qu'ils réutilisent dans la fabrication de leur posture propre. Une posture ne se construit pas de toutes pièces : elle se « bricole » en utilisant toutes sortes de matériaux (références, modèles, exempla, mythes) qui ont valeur de « référence » (Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*) pour une communauté donnée.

Une autre question judicieusement soulevée par Jérôme Meizoz dans ce chapitre est celle de la conscience des écrivains et de la part de roublardise généralement associée aux questions de stratégies et de postures littéraires. Meizoz explique que, depuis l'émergence des genres comme l'autobiographie à la fin du XVIII^e siècle, et de plus en plus avec l'apparition dans les années 1830 du journal moderne, l'écrivain est sommé de présenter au public une image de lui-même qui puisse aider le lecteur à le situer sur l'échiquier littéraire. Or la posture, souligne Meizoz, n'est pas seulement le propre d'écrivains particulièrement conscients des enjeux promotionnels liés à la médiatisation de leur personne; elle est en fait « quelque chose de commun à tous les écrivains (et à tous les artistes en général), attaché à leur statut même : une façon de faire face [...] aux avantages et désavantages de la position qu'on occupe dans le "jeu" littéraire ou plus généralement artistique » (p. 20). Il convient donc de différencier la posture de la « pose » et de comprendre que la première ne peut être réduite à un artifice, même si, parce qu'elle signale la singularité d'un écrivain donné dans une position donnée, son étude est essentielle à l'analyse d'une stratégie littéraire particulière.

Le corpus « naturel » d'analyse de la posture, comme l'a montré Meizoz dans ses précédents essais, est formé des correspondances, entretiens, journaux intimes, mémoires, autobiographies, « carnets de bord », témoignages et de tous les textes par le biais desquels l'écrivain prend « position » sur la place publique (discours, manifeste, pamphlet, etc.) et où l'instance énonciative peut être associée directement à la figure de l'auteur. Mais que dire des œuvres de fiction et de leur rôle dans la fabrication de la posture littéraire? Le concept de posture peut-il aider à mieux les lire et à déployer leur socialité? Meizoz répond en deux temps. D'une part, avance-t-il, on ne peut ramener la posture d'un auteur à celle d'un personnage parce que le premier s'est généralement « diffracté [en plusieurs personnages], usant de contre-personnages, de doubles, d'opposants, etc. » (p. 28) Meizoz admet cependant que, dans le cas de certains écrivains, les œuvres de fiction ont fortement contribué à modeler leur identité littéraire, les lecteurs ayant fait de leurs romans ou poèmes une lecture biographique — l'exemple de Rousseau en Saint-Preux est cité avec raison et on pourrait ajouter, entre autres exemples, celui de Hugo/Olympio. Mais ce n'est pas la voie que veut explorer Meizoz, peut-être moins à l'aise avec les questions de réception (que faire d'un public qui ignore ou veut ignorer que le « héros du roman » n'est pas l'auteur du livre?) et d'imaginaire (pourquoi le public n'utiliserait pas *aussi*, pour recréer une image de l'auteur, les matériaux symboliques mis à sa disposition par l'œuvre de fiction?) qu'avec les méthodes d'analyse du discours, qu'il maîtrise parfaitement. C'est ce qui l'incite sans doute à répondre, dans un deuxième temps, que le *ton* (humour, ironie, pudeur, arrogance) ou le rythme narratif, souvent associés au style de l'écrivain, à sa « manière », peut servir sans aucun doute d'indicateur postural (p. 29). Seuls quelques éléments des œuvres de fiction — ceux qui sautent peut-être moins vite aux yeux du lecteur — pourraient être ainsi mis à contribution dans l'analyse de la fabrication posturale.

L'analyse posturale présuppose l'existence forte de l'image de l'auteur ainsi qu'un public intéressé par les faits et gestes du « créateur ». Meizoz revient donc, dans le deuxième chapitre de l'ouvrage, sur les fortunes et infortunes de cette notion d'auteur aux XIX^e et XX^e siècles. Il y rappelle que la figure de l'auteur qui nous est si familière

apparaît dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle à la suite d'une augmentation significative du public lecteur, du prestige croissant de la fonction de l'écrivain et du culte que l'on voue, à la veille de la Révolution et au cours des années 1790, aux Voltaire et aux Rousseau, héros de la Révolution. La méthode biographique d'un Sainte-Beuve, mais encore et surtout le spectaculaire développement de la presse au XIX^e siècle et l'attention qu'elle accorde à la personne de l'écrivain renforcent cette « demande biographique » (p. 35) et suscitent chez les hommes de plume la nécessité de se singulariser au sein d'un monde où le travail est, paradoxalement, de plus en plus collectif (naissance de l'éditeur, importance du critique littéraire, etc.). Au XX^e siècle, une série d'auteurs (après Mallarmé, Proust et Valéry) et de courants critiques (du formalisme russe à la Nouvelle Critique) occultent le « moi social » de l'écrivain au profit du texte et de ses mécanismes propres. Le chapitre se termine sur une judicieuse précision qui ouvre la voie aux analyses des chapitres ultérieurs : si l'analyse posturale est historiquement rendue possible par la transformation du statut de l'auteur dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, ce n'est pas ce statut qui l'intéresse au premier chef, non plus que les données sociologiques concrètes (comme les revenus du producteur). L'analyse posturale travaille essentiellement avec des « représentations de l'auteur, pensées en relation avec sa position dans le champ littéraire » (p. 45). Elle se rattache ainsi à la sociologie du champ, mais s'en distingue par son objet et ses fins.

Le troisième chapitre propose une lecture intertextuelle des motifs de la place et de l'ambition chez Rousseau (*Confessions*) et Stendhal (*Le Rouge et le Noir*). L'évolution de ces motifs est mise en rapport avec l'avènement de ce que Nelly Wolf appelle le « roman de la démocratie », c'est-à-dire le roman de l'ère bourgeoise, qui met en intrigue la valorisation de « l'ambition » (p. 47-48). Cet essai est peut-être celui qui laisse le plus de questions en suspens dans l'ouvrage. L'intérêt réel de l'analyse proposée n'est certes pas à remettre en question, non plus que celui des conclusions — « [dans] *Le Rouge et le Noir*, l'épopée dégradée de l'amour porte dans son sillage les comédies du parvenir comme le bovarysme naissant » (p. 63) —, mais après les deux premiers chapitres théoriques, le lecteur pouvait s'attendre à voir

se déployer une analyse qui tienne davantage compte des multiples aspects que le « Chercheur » avait expliqués au « Curieux » (chap. 1^{er}). Or, étrangement, cette « posture démocratique moderne » que Meizoz reconstruit dans ce troisième chapitre à partir des *Confessions* et de *Le Rouge et le Noir* n'est complétée par aucune analyse de trajectoire ni ramenée à aucune position particulière, ni celle de Rousseau, ni celle de Stendhal. Comme si la posture avait ici une existence littéraire propre et ne s'intégrait à aucune stratégie particulière. On pouvait aussi s'attendre à ce que Meizoz tienne compte de « l'espace des positions littéraires du moment » (p. 21), c'est-à-dire des autres postures — les plus visibles — en regard desquelles celle qui est décrite dans *Le Rouge et le Noir* prend son sens. Or ce n'est pas le cas, et en dépit de la finesse déployée dans la lecture du roman stendhalien, cet essai paraît un peu incomplet en regard des attentes suscitées par les deux chapitres d'ouverture.

Les chapitres suivants, tirés pour la plupart de communications ou d'articles parus antérieurement, peuvent parfois paraître également incomplets, mais comme ils portent sur une même période historique (l'entre-deux-guerres) et sur un groupe d'auteurs bien précis (les tenants du « roman parlant » que connaît bien Meizoz), ils se complètent et montrent les différentes manières dont on peut faire « travailler » le concept de posture. Tel chapitre (le cinquième) étudie les postures d'écrivains ayant pour trait commun l'authenticité et montre que la posture sert non seulement à distinguer les écrivains occupant des positions très éloignées dans le champ littéraire, mais aussi les agents qui défendent des positions similaires; tel autre chapitre (le septième) met en lumière l'utilisation que les écrivains peuvent faire de la biographie, tel Céline proposant avec son *Semmelweis* un modèle légitimant à l'avance ses propres écarts (le génie étant forcément incompris). Mais les deux analyses les plus fortes du volume sont proposées plus loin (chapitres VIII et IX).

Le chapitre VIII s'intéresse à la nouvelle « Venise » de Blaise Cendrars, où l'auteur de *Bourlinguer* (1948) met en scène un double écrivain (Manuci) qui « illustre [la] conception de la littérature "vivante" [de Cendrars] » (p. 126). Meizoz montre, par une analyse discursive, que

« Venise » repose tout entière sur une série d'oppositions (écrivain / philologue; subversion / maîtrise savante; authenticité / fausseté; mouvement / arrêt; vie / mort; oralité / écrit) qui valorisent la posture du bourlingueur, dont Manuci offre le modèle dans la nouvelle, véritable créateur seul capable de donner un souffle à la langue. Meizoz montre également que cette nouvelle ne prend tout son sens qu'en regard de la position qu'entend occuper Cendrars dans le champ littéraire français de l'après-guerre, en face d'un Sartre implicitement dévalorisé par le récit : « ainsi la posture du bourlingueur “pas très fort sur la grammaire” apparaît-elle comme un pied-de-nez très contemporain à toute conception professorale de la littérature » (p. 150).

Le chapitre IX s'intéresse pour sa part à une querelle qui eut cours au sein de *La Nouvelle Revue Française* en juillet 1933 et qui opposa, d'un côté, André Gide et, de l'autre, Jean Paulhan et Charles-Albert Cingria. Ce dernier avait soumis à *La NRF* une note de lecture de *L'Histoire de la révolution russe* de Trotsky. Cingria proposa un compte rendu qui, parce qu'il osait poser un jugement de valeur strictement littéraire sur un ouvrage d'histoire, poussait la logique autonomiste de la littérature à sa limite. Et peut-être au-delà, si on s'en rapporte à Gide qui qualifia Cingria de « bouffon » et ne lui reconnut pas le droit de porter un tel regard, purement esthétique, sur l'ouvrage de Trotsky. L'intérêt de cet essai de Meizoz ne tient pas seulement à l'excellente analyse discursive qui est faite des textes de la querelle, il tient encore et surtout à l'attention qui est portée au « genre » comme catégorie de pensée et, en particulier, à ce genre réputé mineur qu'est la « note de lecture », mais qui est pourtant central au sein d'une revue comme *La N.R.F.* Comme le montre Meizoz en fin d'analyse, cette querelle renforce la posture de Cingria en bouffon des lettres et contribue à le mettre en évidence par rapport à « toutes les mises en scène *sérieuses* de l'autorité d'écrivain au nom d'idées morales ou politiques étrangères à la seule littérature, qu'il s'agisse des professions de foi marxistes des surréalistes, du moralisme littéraire dicté aux écrivains catholiques par le *Syllabus* (1864) ou du militantisme communiste d'André Gide » (p. 171).

Pour finir, diverses remarques pourraient être faites au sujet du travail éditorial. On trouve encore quelques coquilles, les répétitions ne sont

pas rares (les catégories du prêtre et du prophète chez Weber sont expliquées à deux reprises et dans deux chapitres qui se suivent [le huitième et le neuvième]) et l'organisation des chapitres prête un peu à discussion (on aurait souhaité lire l'excellent chapitre VIII immédiatement après l'entrée en matière théorique du début, à la place du chapitre III actuel). Mais ce sont là des vétilles en regard des apports théoriques et critiques du volume. Le concept de posture que développe plus systématiquement ici Jérôme Meizoz permet un dialogue entre les approches « externes » du fait littéraire (sociologie du champ, des institutions, des réseaux, etc.) et les approches davantage centrées sur l'analyse interne et la socialité des textes (sociocritique, sociopoétique). Les lectures attentives que propose Meizoz, l'importance qu'il accorde au travail du discours, aux inflexions textuelles, à l'institution du genre, ne sont pas chose fréquente dans les études sociologiques et elles doivent être soulignées — et appréciées à leur juste mesure. Les limites de l'ouvrage sont pour l'essentiel attribuables à l'ambition même du programme de recherche ouvert par l'auteur : analyse du champ littéraire et des relations entre les diverses postures tenues à un moment précis de son développement, analyse de textes (fictionnels et non fictionnels) pour retracer l'élaboration d'une posture particulière, analyse des matériaux symboliques qu'elle réactive, lecture de texte attentive au travail sémiotique, etc. On voit mal comment un chercheur peut accomplir seul un tel travail et on ne peut qu'appeler de nos vœux la formation d'une équipe de recherche qui se donnerait pour mandat de tirer simultanément tous les « fils » de cette notion complexe et féconde. C'est là, nous l'espérons, la prochaine tâche que se donnera l'auteur de ce stimulant ouvrage, dont on ne saurait trop recommander la lecture.

Référence : Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 204 p.

Noële RACINE

Vues panoramiques et rapprochées d'une œuvre kaléidoscopique

Hybride et multiforme¹, l'œuvre d'Hédi Bouraoui a déjà suscité une riche réflexion critique, depuis le 35^e numéro de la revue *La Toison d'or* (1964) jusqu'au livre *Témoignages sur 40 ans d'écriture* (2007) en passant par *Hédi Bouraoui, iconoclaste et chantre du transculturel* (1996), *Hédi Bouraoui, la transpoésie* (1997) et *Hédi Bouraoui. Hommages au poète* (1998). À ces titres, s'ajoute maintenant *Perspectives critiques. L'œuvre d'Hédi Bouraoui*, codirigé par Elizabeth J. Sabiston (professeure de littératures anglaise et américaine à l'Université York) et Suzanne Crosta (professeure de littératures francophones à l'Université McMaster). Paru à la toute fin de l'année 2007, l'ouvrage regroupe en cinq parties la majorité des communications présentées lors du colloque international *Transculturel-Transpoétique : L'œuvre d'Hédi Bouraoui*, qui a eu lieu à l'Université York du 26 au 28 mai 2005.

La première section regroupe sept contributions explorant et discutant la notion de « transculturalisme ». Deux d'entre elles attireront assurément l'attention du lecteur. L'on pense à celle de Françoise Naudillon, qui examine la diversité des symboles (l'arc-en-ciel, le burnous blanc) et des figures (le corbeau, Tar, la Tour CN, l'original, le prophète, le chaman, Twylla, Naoufel Allani) favorisant, selon elle, l'inscription du sacré dans le conte *Rose des sables*, les poèmes d'*Échosmos*, le roman *Ainsi parle la Tour CN* et les « pensées-éclaircs » d'*Illuminations autistes*. La mise au jour des correspondances existant entre ces figures et symboles et ce qu'ils représentent dans les cultures africaine, amérindienne, asiatique et indienne ou les livres religieux tels

¹ Hédi Bouraoui est, en effet, poète, romancier, nouvelliste, conteur, essayiste et critique littéraire. Notons cependant qu'il n'a pratiqué ces genres que pour mieux transgresser (ou repousser) leurs frontières respectives, comme en témoignent les différentes appellations génériques qu'il accole aux titres de ses créations ou qu'il invente pour les décrire : « poèmes-récits », « romanpoème », « prosème », « poésie intersticielle », « pensées-éclaircs », etc.

que l'*Ancien Testament* et le *Coran* permet de saisir l'une des fonctions de l'œuvre d'Hédi Bouraoui : tracer, pour le lecteur, une voie spirituelle — sans être détachée de la sphère artistique — en lui faisant entendre une « transprophétie ».

L'étude de Sada Niang est, elle aussi, à retenir. Le chercheur s'inspire de manière convaincante des théories de Derek Walcott et d'Édouard Glissant selon lesquelles la réappropriation de l'univers culturel caribéen est assujettie à un réappropriement de la langue. Puis, il explique que le transculturel chez Hédi Bouraoui — mais surtout dans le recueil de poésie *Haitivois* et le roman *Ainsi parle la Tour CN* — n'est autre qu'une « rencontre entre des peuples, des personnes ». Selon Sada Niang, il s'agit d'une rencontre mystérieuse, mais aussi créatrice dans la mesure où, pour qu'elle puisse survenir, le sujet regardant doit se transformer en s'identifiant à son interlocuteur d'une part, et en se fondant à lui d'autre part.

Parmi les textes de la deuxième section, qui se penchent sur le concept de « transpoétique », on compte la démonstration de Marco Galiero qui, après avoir remis en question la catégorisation générique de *Rose des sables*, formule l'hypothèse suivante : cette production serait plus qu'un « conte », une œuvre se situant à mi-chemin entre le conte, la fable, le roman, la poésie et l'autobiographie. De plus, il affirme avec raison que la nature transgénérique et la teneur transpoétique du texte d'Hédi Bouraoui, tout comme le travail créatif sur le langage, l'inventivité formelle et les variations prosodiques qu'on y découvre, peuvent être lus, en réalité, comme une transposition scripturaire de l'expérience de vie transculturelle de l'auteur. Dans cette perspective, Marco Galiero qualifie *Rose des sables* de « fable autobiographique sans le "je" ».

Les quatre textes de la troisième partie, de leur côté, considèrent l'œuvre bouraouienne dans diverses optiques (sociologiques, thématiques, linguistiques). Celui de Christiane Ndiaye est celui qui apparaît le plus lucide et le plus original. Présentant un portrait complet, mais sans complaisance, de la réception critique de l'œuvre d'Hédi Bouraoui, Christiane Ndiaye note que le discours critique semble adopter deux attitudes distinctes : soit il envisage les textes

d'Hédi Bouraoui d'un point de vue traditionnel en tentant de les classer parmi une littérature francophone centrée sur les thématiques du témoignage et de l'engagement; soit il tente de démystifier l'esthétique singulière et innovatrice de ces créations en faisant appel à ce qu'en dit lui-même l'auteur. Jugeant cette évolution importante bien qu'insuffisante, l'analyste propose *in fine* de nouvelles pistes de recherche dans l'œuvre bouraouienne, telles les différentes manifestations de l'oralité, du comique et de l'imagerie biblique; de la représentation du corps, de l'érotisme ou du lecteur *in fabula*; des traits autofictionnels — plutôt qu'autobiographiques — ou des énoncés intertextuels. Ces perspectives font, sans contredit, de cette étude le texte le plus porteur du collectif.

Il convient aussi de signaler la contribution de Marie-Jo Descœurs qui examine, sous l'angle du thème de l'exil, la dynamique paradigmatique du conte *Rose des sables*. Pour ce faire, elle analyse les rapports étroits et signifiants entre certains champs lexicaux et sémantiques, la quasi-absence de ponctuation, le choix du présent aoristique pour la narration, la typographie particulière et la forte abondance de « consonnes continues »². Ces observations l'amènent à deux constats. D'abord, le conte d'Hédi Bouraoui véhicule l'idée que migrer ne se fait ni sans grandir, ni sans approfondir ses connaissances (de soi, de l'autre, de la vie, etc.), ni sans en acquérir de nouvelles. Ensuite, le départ, le voyage ou l'immigration ne forment pas seulement un réseau thématique dans *Rose des sables*, mais ils participent aussi de la structure du texte, car chaque aspect formel concourt à créer une « poétique de la mouvance ».

La quatrième tranche du collectif réunit, pour sa part, deux études des personnages féminins dans quelques romans de l'auteur. Puis, les trois textes de la cinquième section s'attardent tous, mais à leur façon, au roman *La femme d'entre les lignes*.

Les recherches dont il est question plus haut avoisinent ici des études plus sobres qui, sans se démarquer, demeurent honnêtes et sérieuses

² M.-J. Descœurs reprend l'expression d'Henri Morier.

et, là, des textes au style beaucoup plus libre et informel qui entremêlent les souvenirs intimes et les opinions personnelles aux descriptions factuelles. En outre, le ton varie considérablement d'une communication à l'autre, faisant de ce livre un mélange d'analyses rigoureuses et de textes relevant du dithyrambe ou aux accents engagés et polémiques. Ce mariage des genres et des types d'expression semble tributaire de la quadruple visée de l'entreprise qui est, comme l'expliquent Elizabeth J. Sabiston et Suzanne Crosta, d'attirer l'attention sur « l'apport immense » d'Hédi Bouraoui dans le milieu littéraire, de lui témoigner respect et admiration, d'élargir les perspectives analytiques, idéologiques et philosophiques, puis d'encourager l'écoute et l'échange entre les différents groupes et individus. Il résulte de cet amalgame hétéroclite un objet critique dont la qualité demeure très inégale.

Dans le même ordre d'idées, l'accumulation de textes aux matières, aux approches méthodologiques et aux conclusions fortement similaires diminue grandement la valeur de l'ouvrage. Le procédé, qui pourrait favoriser l'éclaircissement de points obscurs si les auteurs ne répétaient pas si souvent les mêmes informations (ex. : les significations des prénoms Tar et Zitouna, l'identité de l'instance narratrice d'*Ainsi parle la Tour CN*, etc.), engendre de lassantes redites. Enfin, il faut signaler qu'une erreur s'est glissée dans la table des matières (on y annonce quatre parties alors qu'il y en a cinq) et que la bibliographie de l'ouvrage est incomplète (les références des nombreuses sources consultées par les auteurs, bien qu'elles apparaissent en notes de bas de page, ne sont pas toutes répertoriées en fin de volume).

Référence : Elizabeth J. Sabiston et Suzanne Crosta (dir.), *Perspectives critiques. L'œuvre d'Hédi Bouraoui*, Sudbury, Université Laurentienne, coll. « Série monographique en sciences humaines » 11, 2007, 415 p.

Bibliographie

COTNAM, Jacques (dir.). 1996, *Hédi Bouraoui, iconoclaste et chanfre du transculturel*, Ottawa, Le Nordir.

M'HENNI, Mansour (dir.). 1997, *Hédi Bouraoui, la transpoésie. Actes du colloque Tunisie plurielle*, t. II, Toronto/Tunis, Université York/L'or du temps.

SABISTON, Elizabeth J. (dir.). 2007, *Témoignages sur 40 ans d'écriture*, Toronto, Université York/ Centre Canada-Maghreb.

LA TOISON D'OR. 1994, « Hédi Bouraoui, l'identité plurielle », n° 35, hiver.

VILLANI, Sergio (dir.). 1998, *Hédi Bouraoui. Hommages au poète*, Woodbridge, Albion.

Yvan G. LEPAGE

Un Moyen Âge xénophobe?

La méfiance à l'égard de l'« Autre », de l'« étranger » n'est pas propre à nos sociétés, bouleversées depuis quelques décennies par un mouvement migratoire d'une ampleur sans précédent dans l'histoire. Si les grandes villes cosmopolites ont rapidement réussi à s'accommoder de la présence massive des « étrangers », il n'en va pas encore ainsi en province, où les groupes sociaux sont restés relativement homogènes. Là, l'« étranger » continue de faire peur et d'alimenter les préjugés.

Il en a toujours été ainsi. Pour le citoyen de la Grèce antique, l'« Autre » est un « barbare »; pour le Juif, le chrétien est un « goy »; aux yeux du colonisateur, l'autochtone est un « sauvage »; pour le nazi, les « Aryens » seuls ont droit de cité, le reste de l'humanité étant constituée de sous-hommes, bons à exploiter ou à éliminer, selon le cas.

Le Moyen Âge, avec ses sociétés closes, n'a pas échappé à cette peur de l'*étrange* (l'« étranger »), cet individu venu d'ailleurs qui se caractérise d'abord et avant tout par sa différence. Les chansons de geste et les premiers romans du XII^e siècle se sont largement fait l'écho de la xénophobie qui régnait assez largement dans les sociétés féodales françaises. Wilfrid Besnardeau en fait une démonstration détaillée et convaincante dans sa thèse de doctorat soutenue en 2004 et publiée en 2007, dans la savante collection « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », dirigée par Jean Dufournet.

Organisé avec une rare rigueur, l'ouvrage comprend trois parties et sept chapitres, eux-mêmes subdivisés en autant de sections et de sous-sections que l'exige l'ample matière exploitée.

Le XII^e siècle peut être considéré comme l'âge d'or de la chanson de geste; on ne s'étonnera pas que l'auteur leur attribue la part du lion, en leur consacrant les deux premières parties de son analyse et quatre

chapitres sur sept. Le roman est florissant, lui aussi, à cette époque, en particulier dans le dernier tiers du siècle (il n'est que de songer à Chrétien de Troyes), mais W. Besnardeau, forcé de se limiter, s'en tient aux « premières mises en roman » : *Le Roman de Thèbes* (vers 1155) et *Énéas* (vers 1160), laissant de côté le très long *Roman de Troie*, auquel il préfère *Le Roman d'Alexandre* d'Alexandre de Paris (après 1180). Ces trois œuvres mettent en scène des héros « étrangers » plus proches du public français que les Sarrasins des chansons de geste, en raison de leur rôle civilisateur.

Le corpus des chansons de geste comprend, pour sa part, sept œuvres (l'auteur cultiverait-il le fétichisme des nombres « 3 » et « 7 »?) : l'incontournable *Chanson de Roland* (du cycle du Roi), cinq chansons appartenant au prolifique cycle de Garin de Monglane (*La Chanson de Guillaume*, *Le Couronnement de Louis*, *Le Charroi de Nîmes*, *La Prise d'Orange* et *Aliscans*) et, lié au cycle des barons révoltés, ce grand poème d'aventures et de violence qu'est *Raoul de Cambrai*. Avec cette dernière œuvre, datée de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle, la peur de l'étranger commence à s'estomper.

La première partie de l'ouvrage, intitulée « L'étranger épique : les stéréotypes », est consacrée aux divers moyens mis en œuvre par les jongleurs pour « nommer l'autre » (chap. premier) et pour le caractériser (chap. 2). En cent vingt pages, on apprend tout sur les distinctions soit géographiques, soit onomastiques, auxquelles les auteurs des chansons de geste recourent pour nommer les Sarrasins. Le premier réflexe de l'homme inquiet face à l'étranger consiste en effet à déterminer sa provenance; vient ensuite le besoin de lui donner un nom susceptible de le définir, tout en le tenant à distance. Pour créer ces anthroponymes, les jongleurs, jamais à court d'imagination, sollicitent la géographie, réelle ou imaginaire, l'Histoire, la Bible, la race, le lignage; mais ils puisent aussi dans le lexique usuel : physionomie, traits de caractère, noms d'animaux (« Butor », « Malars », etc.), force physique, noms de couleurs, etc.

La « typologie de l'étranger épique » (chap. 2) ajoute une description plus ou moins développée à ce qui n'est que suggéré dans le nom

servant à identifier l'étranger. Ainsi, par exemple, pour en traduire la laideur, les jongleurs font appel à trois catégories : l'animalité, la monstruosité et le satanisme. Le portrait ainsi tracé s'apparente à la caricature et les procédés rhétoriques mis en œuvre contribuent, d'un auteur à l'autre, à donner à la description de l'étranger un caractère nettement stéréotypé. De cette galerie de portraits monstrueux émergent quelques rares exemples de tableaux élogieux, destinés à souligner la beauté physique et les vertus chevaleresques de certains païens, tel le célèbre Margariz de Sibille de *La Chanson de Roland*, à qui il ne manque que la foi chrétienne pour être digne des paladins de l'empereur Charlemagne.

La deuxième partie (« L'étranger épique : les brouillages ») examine tour à tour, en deux chapitres, « l'étranger en voie d'intégration » à la communauté chrétienne et « l'indigène en voie de marginalisation ». Parmi les Sarrasins appelés à se convertir, une place de choix est réservée à dame Orable et à son frère, le géant Rainouart. L'auteur consacre deux belles études à ces personnages hors pair dans l'épopée médiévale. On appréciera, d'autre part, les pages réservées à deux des protagonistes de *Raoul de Cambrai* : Bernier et son fils Julien, « confrontés à une société sarrasine qui se montre, à leur égard, ouverte, généreuse et tolérante » (p. 390).

Inversement, certains dignitaires chrétiens apparaissent indignes de leur charge ou de leur rôle : c'est le cas du roi Louis et de la reine Blanche-flor. D'autres, tels Tiebaut et Estourmi (*Chanson de Guillaume*), brillent par leur lâcheté, ce qui fait d'eux des chefs méprisables. Mais c'est de nouveau *La Chanson de Roland* qui nous fournit l'exemple le plus flagrant de la déchéance, en la personne de Ganelon : mû par l'ardent désir de se venger de son neveu Roland, il n'hésite pas à trahir son camp et à semer la désolation à Roncevaux.

« L'étranger romanesque », qui fait l'objet de la troisième partie de l'ouvrage, nous fait passer du monde sarrasin contemporain de l'empereur Charlemagne et de son fils Louis au vaste univers des héros antiques : Alexandre, Énée et Polynice. Dans la chanson de geste, le terme *estrangle*, négativement connoté, « exprime le rejet de l'étranger »

(p. 493). On assiste, dans le roman, à un glissement de sens, le mot renvoyant à ce qui est « extraordinaire », au sens d'écart par rapport à la norme. En se rapprochant ainsi du merveilleux, le mot *étrange* est désormais perçu comme mélioratif.

En raison de leur appartenance au monde païen de l'Antiquité, et donc de leur éloignement dans le temps et l'espace, nos trois héros sont certes des « étrangers », mais tout est mis en œuvre, dans les romans qui racontent leurs aventures, pour les rapprocher du public des auditeurs et des lecteurs. Leurs exploits « extraordinaires » sont propres à susciter l'admiration, d'autant plus que les auteurs, recourant au procédé de l'« anachronisation » et au syncrétisme religieux, les font évoluer dans des sociétés de type féodal, réduisant ainsi les écarts de civilisation. C'est ce que montre le chapitre 5, intitulé « Qui est étranger dans le roman? »

Le chapitre 6 (« Survivances épiques [dans les mises en roman] ») revient — un peu lourdement, peut-être — sur les questions de dénomination et de description, en les appliquant cette fois aux personnages romanesques, avec la volonté de montrer en quoi ils restent tributaires de l'univers épique. Si *Le Roman d'Alexandre* et *Le Roman de Thèbes* sont à cet égard relativement « proches du manichéisme des chansons de geste » (p. 579, n. 4), force est de constater que l'*Énéas* ne recourt, lui, qu'à des patronymes antiques. Par ailleurs, contrairement à l'épopée, qui privilégie l'action et le mouvement, le roman « affectionne les passages descriptifs » (p. 580). Et s'il arrive aux romanciers de reprendre les critères épiques servant à décrire la laideur (animalité, monstruosité et satanisme), c'est la beauté des individus qu'ils célèbrent dans la majorité de leurs portraits.

Le dernier chapitre (« L'ambivalence comme mode d'approche plus subtil de l'individu ») commence par appliquer au corpus romanesque la grille ayant servi plus tôt à décrire la marginalisation de certains personnages épiques. Les romanciers insistent, pour leur part, sur les origines troubles d'Édipe et d'Alexandre, dont la naissance est liée à une faute. Ils n'hésitent pas non plus à mettre en scène des figures atypiques, telles cette exilée qu'est Didon et ces « combattantes » que sont les Amazones. Et

comme dans les chansons de geste, il existe dans les romans des comportements qui marginalisent : la convoitise, la lâcheté ou encore la démesure; celle d'Alexandre est à cet égard proverbiale.

Mais dans les romans, la marginalisation a ses antonymes : la valorisation de l'étranger et l'héroïsation des individus, les uns finissant par être réintégrés grâce à un mariage exogame (Alexandre, Œdipe), les autres, divinisés, tel Énée. Et c'est sur les épreuves initiatiques et rédemptrices de ce dernier que se clôt le chapitre 7.

Une bibliographie sélective (p. 829-854) et de très utiles index terminent cet ouvrage, remarquable par la fermeté de sa composition et par le souci d'exhaustivité qu'y manifeste l'auteur. L'analyse peut paraître excessivement détaillée et la matière trop fragmentée, mais W. Besnardeau prend toujours la double précaution de cerner clairement l'objet de chacun des chapitres et de ménager des synthèses qui permettent de faire le point avant de passer au chapitre suivant. Et chaque fois que l'occasion s'en présente, il en profite pour nuancer ou pour corriger, toujours sereinement, les propos de ses devanciers. Mais toute fragmentation a son revers : la matière que l'on soumet ainsi à la scission entraîne d'inévitables redites et risque, à la longue, d'engendrer la monotonie. La somme de W. Besnardeau ne se lit pas comme un roman : on la consultera plutôt comme un ouvrage de référence sur un sujet, déjà étudié certes, mais jamais avec cette ampleur de vue. N'allons pas conclure, toutefois, que la matière est épuisée. Le corpus retenu reste limité à dix œuvres du XII^e siècle. Le champ à moissonner est encore immense.

Référence : Wilfrid Besnardeau, *Représentations littéraires de l'étranger au XII^e siècle. Des chansons de geste aux premières mises en roman*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge » 83, 2007, 872 p.